Petr P. Kozorezenko Jr.
PhD in Arts
Honored artist of the Russian Federation
Professor
Head of the Art of Graphics Department
Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: 7245631@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-158-168

EDUARD STEINBERG – ICON PAINTER OF THE SOVIET AVANT-GARDE

Summary: Eduard Steinberg (1937–2012) is an artist who combined the ideas of minimalism with the traditions of Suprematism, symbolism, and Russian icon painting in his nonconformist work.

He became acquainted with paintings by famous artists — Picasso, Van Gogh, Matisse, Malevich, and the Suprematists, only through reproductions in albums and books. Having trained his observation skills, Steinberg began his career as an underground artist. To the average person, his intricate figures, squares, and circles seemed to be a meaningless abstraction; however, for the artist, they were a kind of message from the abyss, expressed in encrypted form.

An internally religious man, Steinberg expressed deep metaphysical meanings through iconic images, through a cross, a circle, a line, conveying the boundaries of day and night, mortal and eternal... The rigor, sharpness, severity of his pictorial signs and symbols returns the viewer to the Russian artistic tradition, founded even in the 15th century and going back to Theophanes the Greek and Andrei Rublev. The artist's experiments with light can be attributed to the traditions of the Moscow icon painting school and even to the teachings of theologians about the nature of light.

Eduard Steinberg cannot be directly attributed to the artists of the Severe style – a special trend in Russian painting that gravitated towards Russian icon painting, but expressed this in a different, hidden manner. However, his original talent and unique view of the world were very consonant with this phenomenon of Soviet painting.

It is interesting that Steinberg also gravitated towards icon painting in his work, trying to intuitively discern a special secret in it, a different philosophy and convey it on canvas.

In the artist's work in a harsh, spiritual time, the idea of resurrection, temporary and eternal, was refracted in a special way.

Keywords: Eduard Steinberg, icon, style, Thaw, Severe style, Tarusa, artistic method, painting.

In the late 1950s and early 1960s, during the Thaw in Moscow, various informal unions of artists began to appear, connected not even by a single creative stand, but rather by friendly ties and a similar way of existing and perceiving reality. Among them, one can single out the Kineticists (L. Nussberg), the Lianozovo group (O. Rabin), the union of Yu. Soostер (Yu. Sobolev, E. Neizvestny, etc.), the studio of E. Belyutin, the circle of V. Yakovlev...

However, there were also "lone wolves" who maintained independence, freedom from creative unions and friendly communities. These eccentrics, often half-beggars, were only united, if even united, by one thing – a categorical aversion to the socio-political agenda and aesthetics of the Stalinist period. At that time and after, such existence of creative individuals was called the underground. They could not appear in public and openly express themselves, including in art; however, they could not suppress their own worldview and ideology either.

Eduard Steinberg, this unusual artist of the Soviet era, can probably be attributed to the younger generation of individual personalists. He named Tarusa and the house of his father, Arkady Steinberg, a poet, translator, and graduate of Vkhutemas, as the origins of his work.

The elder Steinberg found himself in the midst of terrible events – he went through the war, then ended up in Stalin's camps, while maintaining the feeling of life as a great gift, without losing the taste of each day. Such an amazing perception of the surrounding world was also present in his work; it became natural for his poetic language and was reflected in the unconventional, talented translations of the works of Van Wei and J. Milton. Having known M. Voloshin personally since his youth, he seemed to be from that time, from the Silver Age; he carried this attitude to life, to words, to close people. Steinberg Sr. spent a lot of time in nature and drew strength from there to live and create. His original poetic legacy began to appear after his death, during the period of Perestroika.

Due to the above-described reasons, it so happened that E. Steinberg's mother, Valentina, who came from a traditional Orthodox family, raised her sons alone. In her difficult but humble life, one can discern the character traits of real Russian women, which fill classical Russian literature.

E. Steinberg's childhood was fishing, evening school, and solitude in Tarusa, where he rented a room from Marya, the widow of a priest tortured during the years of repression. Here he began his painting studies, and this woman, knowing the poverty of the tenant, shared a modest dinner with him.

When visiting the capital, he periodically lived with his parents. A small room in a communal apartment, which they shared between the three of them until his father returned, became a place for creative meetings and a living room for the younger generation of Moscow underground artists.

With its meager, even beggarly furnishings, this room was similar to shelters in Gorky's works; however, it was distinguished by an artistic atmosphere not only on the walls where the paintings hung, but also by many hours of discussions of plans and artworks, selfless work. In this room, everyone knew about the fate of great artists, including, for example, Van Gogh, who sold one painting during his lifetime... Steinberg consciously chose this path of underground existence, "non-acquisitiveness" in art, being quite satisfied with a piece of stale bread and a pack of dumplings brought by one of his more "well-off" artist friends for a non-hungry dinner.

During this period, Steinberg's palette gradually began to form and appear as monochrome, twilight-ochre, muted, and one-colour. He actively painted his friends, the first famous plots appeared: *Tatar Wedding, Flower Seller, Janitor, You Will Not Receive Oblation*, etc.

In the works of this time, in particular, portrait characters, a certain similarity with Steinberg himself can be discerned as well as some romanticisation of the way of life that he led. The cycle of his abstractions, painted with nitro paint and soon destroyed by him, can be perceived as shocking. Without money for canvases, he was forced to work on plain paper — with pencils, watercolours, ink. He often gave these works to friends.

The death of Marya in Tarusa in 1962 changed Steinberg's worldview and introduced a new motif into his work. This loss gave birth to the idea of resurrection, unchanging, but new for everyone and unique – the theme of the temporary and eternal. The death of a loved one, who was an example of kindness, beauty, and faith for the artist, as well as active immersion in the poetic world of A. Blok reveal to Steinberg the meaning and high purpose of a woman as an archetype of spiritual beauty. During this period, unconsciously repeating the motifs of ancient shrouds with the Virgin Mary, he repeatedly painted female figures in his paintings, placed horizontally in the landscape. The sense of a universal landscape created by the musical and rhythmic structure of the paintings made these works somewhat consonant with the canvases of Borisov-Musatov and even Vrubel.

From this time on, Steinberg's interest in the works of Russian religious philosophers awakened and strengthened – P. Florensky, S. Bulgakov, N. Berdyaev, V. Solovyov. He even performed a secret baptism and distanced himself from his comrades, with whom he had closely communicated in previous years.

During this same period, his relationship, which turned into friendship, began and strengthened with E. Schiffers, a contemporary religious philosopher who helped Steinberg understand himself at a new stage of development and creativity and recognise the archetypal formulas embedded in his works. In 1973, Schiffers published an essay, "The Ideographic Language of Eduard Steinberg".

Through the concepts and philosophical categories laid down in N. Berdyaev's book, *The New Middle Ages*, Steinberg entered into a correspondence dialogue with K. Malevich (who had died two years before Steinberg was born), considering him an artist of the "night", and himself, in contrast to him, an artist of the "day".

Shiffers noted that "on a square canvas, elementary particles of the elements flow in the Light, which both the Greeks and Yantra Yoga designate with ge-

ometric symbols. Permeated with Light vibrations, elementary particles of earth, fire, air, water, and ether, weave a new body, a figure. If Steinberg comes to "figurative" painting, he will paint icons, since only saints have 'images' and already irrevocable 'liturgical vestments–bodies'; they are truly and invariably alive. The average European, of course, does not recognise them, because he or she is 'truly alive', whereas saints are concepts from the realm of pre-industrial superstitions." [2, p. 54]

Unlike the artists of the first wave of the avant-garde, Sheinberg is firmly connected with Russian traditions, his land. He is close not only to the thinkers of the early 20th century, but also to the prominent representatives of the Slavophiles, who raised the question of the relationship between Russia and the West and declared the place of our country in the world, the peculiarities of the Russian path.

Steinberg is far from blindly believing in social and technical progress; on the contrary, he perceives the history and events of the 20th century tragically, seeing a breakdown in what happened, a break with the original Russian traditions. He writes that in the Soviet country, the God-man was replaced by a man-god and compares Malevich's *Black Square* with God-forsakenness, with night and death.

However, Steinberg's view of art is completely different. Like icons, his paintings do not contain either the gloom or the cruelty of time; they convey the quiet, bright beauty of life. Like Weisberg, for example, he deliberately and invariably emphasises the exceptional, leading role of light, and the light gray and bluish tones in his paintings do not serve as a background, but penetrate each other, symbolising universal unity.

In such a meaning of light, as well as geometric shapes and numbers, in the saturation of paintings with various Christian symbols, the difference between Steinberg's work and the first wave of Russian avant-garde is formed. He turns all the features of the avant-garde on its other side and gives them a deep symbolic meaning.

In the article "Between Modernism and Postmodernism – Eduard Steinberg", M. Huttel noted that the gravitation towards Suprematism gives Steinberg a special feeling for the laws of colour, line, and form. Some techniques of classical modernism allow Steinberg to move not just to well-forgotten forms, but to Russian icon painting. Even at the beginning of the 20th century, icon painting was considered one of the beginnings, the birth of Russian art, expressing the absolute. Earlier, similar thoughts and connections were shared by the constructivists, by Malevich; however, they were distinguished by greater immersion, attachment to the material. For Steinberg, such a connection with the sacred, holy ancient Russian art was not just another creative stage or a response to the history of Russian art. There was also a deep religious connection.

It should be noted that since the mid-1960s, there has been a steady interest in metaphysics among the intelligentsia. Such concepts as existentialism, esotericism, and religion were often discussed. Steinberg was keenly interested in these topics and found enthusiastic interlocutors not only in his wife G. Manevich and friend E. Shiffers, but also in the books of his favourite philosophers, where he seeked answers to complex questions and connections between art and religion.

The philosophy of antiquity smoothly led Steinberg to the desire to connect modernism with icon painting. The mysticism of numbers was important for him; numbers reflected the principles of existence, each of them meant something, and their synthesis symbolised the general world harmony. It is precisely these categories that Steinberg was guided by when he introduced numbers into his works, in particular, 1, 2, 3, 4. They gave certain Christian meanings to his paintings. Along with numbers, there were also letters: for example, A, Я (our "alpha" and "omega") and individual words "sky", "cross", "heaven", "house", etc. Similar symbolic notations are also characteristic of icon painting. With this approach, a certain Christological interpretation of Steinberg's paintings is possible, in which the triangle symbolises the Trinity, the cross – the crucifixion, the square – the church, the circle – the halo. If we talk about art, Steinberg, rather, turns to his intuition, which selects suitable elements from past historical eras; history itself serves him as a reason to revive his memory.

Steinberg creates a special, close in spirit to himself, cycle of paintings on a village theme. These works seem to carry us through Malevich directly to the icon: here, there are canonical tilts of the characters' heads, and the outline of their hands, and the spelling of the names...

Steinberg's letter to Malevich is a verbal creative credo, where he expresses his attitude to the tradition of the Silver Age, the artistic equivalent of which appeared to him through the images of the Earth and the Sky as symbols of eternity.

Even in the early 1960s, Steinberg did not strongly separate the Earth and the Sky. For him, it was a chaotic unity expressed in the pictorial material. However, by the end of the decade, he crystallised the landscape structure of his works, making them more plastic and luminous. The subject series of his paintings with stones, fish, birds forms the "Earth Zone", and the illuminated backgrounds and depths refer to the celestial sphere.

Steinberg conveys the eternal dialogue and opposition of the Heavenly and the Earthly, Darkness and Light through tonal interactions and transformations – from earthy darkness to heavenly whiteness. In contrast to the works of past years, in new paintings, such as, for example, *Funeral Notice*, the Earth is a habitat, and the terrain is a human home, a dwelling, symbolising a settled way of life, home comfort, etc.

The surface of the Earth is not only a place of rest, it also preserves the energy of different elements. And by thickening the colours from sandy ocher to rich earthiness of colour, Steinberg transforms the canvas, according to its pictorial characteristics, into a kind of *pozem* of Russian icons: the surface of the earth, where the saints on the icon remain in eternity. This tendency is clearly visible, for example, in the painting *Born – Died*.

The artist's later works are marked by a very restrained colour scheme with non-contrasting colours, where hidden emotional experiences can be revealed through subtle tonal gradations. The colours taken for the background convey intonations of secrecy and intimacy, like iconic images and backgrounds. In Steinberg's concentrated plastic worlds, colour is introduced restrainedly, moderately, ascetically, reminding us of the fluidity of life and the impressions experienced.

When Steinberg introduces red into his paintings, the environment is saturated with energy, it acquires a powerful force, and the paint material hardens into a smooth magical mass; here a parallel can be drawn with the techniques of red-background icon painting. In such an environment, both concealment and revelation are present, signs and figures appear and disappear here... Such methods and points of view connect Steinberg's painting with ancient Russian traditions and icon cinnabar, which was used to paint the clothes of saints (in particular, by icon painters of the Pskov school). The same can be said about the symbolic beginning in the construction of contours and lines that permeate the planes of many compositions of the artist's paintings. The contour captures the elusive images of the heroes and grows into the plane of the painting like the icon signs in the whiteness of the gesso.

Thus, the renewal of Steinberg's artistic language does not speak of a change in style, but of a transformation of his personal point of view on the infinite, the religious, and in general testifies to the development of a special spiritual view and perspective, using which the artist looks at the world and reproduces it in his paintings.

For Steinberg, the deep meaning of mystical searches and geometric symbols is associated with the answer to the question of the state of the body and soul after death, where the Last Judgment and Resurrection await.

Steinberg is deeply attached to his land. He himself said that "only in the village do you begin to breathe and feel like a child of the 'first day'. You enter the house... Then you go for water, to the well and shudder under the gaze of fellow villagers and domestic animals...". [5] And when he "speaks of his desire to give a name to each bush in order to designate its presence in the fog of eternity, he clearly defines the very essence of his work: to leave a trace in the emptiness that borders on non-existence". [5]

There is little colour in Steinberg's works, mainly red and brown, which were not chosen by chance and go back to the art of icon painting and religious tradition in general. Black is also present as a tribute to the work of Malevich. However, white still predominates as a symbol of infinity and the personification of space. "Steinberg's circles and white rectangles appear in two guises, signifying both the despair of a man lost in the vastness of space and the triumph of all-conquering life returning to normal." [5]

The French critic and expert on Russian art, J.-C. Marcade, noted that "Steinberg's absolute originality lies in the fact that he creates icon paintings, the pictorial elements of which acquire an aspect of the supersensory. In many ways, he develops the ideas of Kazimir Malevich, who had a huge influence on world painting". [8]

Steinberg himself said: "For me, the icon is first and foremost a space of worship, from which I draw knowledge. The icon has different dimensions – religious, visual. It has a timeless artistic language that leads to Byzantium. As an artist, I came from the Russian avant-garde, which was connected with the Russian icon. It was through the icon that I understood Malevich and realised what I was doing. His square is

also an icon, however, an icon of the church schism. At that time, there were icons that were a red square, that is, fire. The Skoptsy had them. In my opinion, the national art that comes from the icon was discovered by the Russian avant-garde, not the Itinerants. My art is largely intuitive. Yes, I introduce numbers; however, this is not the Jewish cult Kabbalah. On the contrary, I was inspired by Byzantium: the number '3' is the trinity, '12' is the number of months... All this is in Christian symbolism." [8]

Critics and art historians view and analyse Steinberg's work in different ways. Some seek a place for him in the space of regional culture, others talk about the affinity of his work with European metaphysics, and others emphasise the universalism of the philosophical and religious ideas embodied in the artist's paintings. However, it is certain that in his works, Steinberg synthesises the main phenomena of Russian art, previously in opposition to each other – symbolism, suprematism, icon painting.

His works weave together many Russian traditions – ancient Russian icon painting and the aspirations of the avant-garde of the early 20th century. Like icons, Steinberg's paintings do not contain the gloom and cruelty of life, they radiate a quiet, bright beauty.

In the Soviet Union as an atheistic state, a kind of sublimation of religious feelings occurred: culture and art became a special cult, an object of worship. After the war, a museum of ancient Russian culture was founded in the Spaso-Andronikov Monastery; in the 1960s, people went to ancient Russian cities and monasteries; the famous tourist route, the Golden Ring, was formed; the legendary book, *Black Boards*, by V. Soloukhin about icons was published; the film *Andrei Rublev* by A. Tarkovsky appeared on the big screens... All this seemed to elevate art to a pedestal, giving the artist's activity an elevated status.

During the same time, artist Eduard Steinberg worked, sublimating. He did not belong to the so-called Severe style; however, in his own way, he depicted images of the eternal, the divine in his avant-garde paintings.

REFERENCES:

1. Barabanov, E.V. 2017. *Metageometriya khudozhnika Shtejnberga [Metageometry of Artist Steinberg]*, Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russia.
2. Manevich, G. (ed.). 2019. *Izumlennoe prostranstvo: razmyshleniya o tvorchestve Eduarda Shtejnberga: sbornik statej i esse [Astonished Space: Reflections on the Work of Eduard Steinberg: a collection of articles and essays]*, Novoe lit. obozrenie, Moscow, Russia.
3. Bazhanov, L. (ed.). 2012. *"Koordinaty pokoleniya LXXV: Eduard Shtejnberg, Viktor Pivovarov, Igor Shelkovskij": katalog vystavki ["Coordinates of Generation LXXV: Eduard Steinberg, Viktor Pivovarov, Igor Shelkovsky": exhibition catalogue]*, NCCA, Moscow, Russia.
4. Orlova, M. 2023. "Why Andrei Rublev's Trinity is so Important for the Russian Intelligentsia" [Pochemu «Troitsa» Andreya Rubleva tak vazhna dlya rossijskoj intelligentsii], *The Art Newspaper Russia*, no. 111.
5. Serafimovich, E. 2019. ""Intellectual Game or Russian Soul?" How Eduard Steinberg Managed to Combine the Traditions of Suprematism and Russian Icon Painting in His Nonconformist Works", available at: https://knife.media/eduard-shteynberg/ (Accessed 20 November 2023).
6. Tarutina, M. 2023. *Ikona i kvadrat. Russkij modernizm i russko-vizantijskoe vozrozhdenie [Icon and Square. Russian Modernism and Russian-Byzantine Revival]*, Translated from English by Tveryanovich, K., Bibliorossika, St. Petersburg, Russia; Academic Studies Press, Boston, USA.
7. Ural'skiy, M. 2012. *Izbrannye, no nezvannye: istoriografiya "nezavisimogo" khudozhestvennogo dvizheniya [Selected, but uninvited: historiography of the "independent" artistic movement]*, Aleteya, St. Petersburg, Russia.
8. Khabarov, G. 2003. "Avant-garde icon painter", available at: https://www.sovsekretno.ru/articles/ikonopisets-avangarda/ (Accessed 20 November 2023).
9. Steinberg, E.A. 1992. *Opyt monografii [Experience of a Monograph]*, Moscow, Russia.
10. Kabakov, I. 2014. *Edik Shtejnberg: zhivopis i grafika iz sobraniya GMII im. A. S. Pushkina [Edik Steinberg: Painting and Graphics from the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts]*, ScanRus, Moscow, Russia.
11. *Eduard Steinberg. Village Cycle. 1985–87, Moscow*, USSR, 1989.
12. Smolyanskaya, N. (ed.). 2017. *Eduard Shtejnberg. Esli v kolodtse zhivet voda: katalog vystavki 6 fevralya – 12 marta 2017 [Eduard Steinberg. "If Water Lives in the Well...". Catalogue of the exhibition, February 6 – March 12, 2017]*, Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russia.
13. Bodrova, M. (ed.). 2022. *Eduard Shtejnberg. Moskva. Parizh. Tarusa: katalog vystavki ["Eduard Steinberg. Moscow. Paris. Tarusa". Exhibition catalogue]*, State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia.
14. Ryzhova, T. (ed.). 2000. *Eduard Steinberg*, Kroshitsky Sevastopol Art Museum, Moscow City Archives Society, Moscow, Russia.
15. Adaskina, N., Alymov, S., Borovsky, A. and others. 2020. *Eto bylo navsegda [It Was Forever]*, State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia.

Петр Петрович Козорезенко (мл.)
Кандидат искусствоведения,
заслуженный художник РФ, профессор,
заведующий кафедрой «Искусство графики»
РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 7245631@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-158-168

ЭДУАРД ШТЕЙНБЕРГ – ИКОНОПИСЕЦ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА

Аннотация: Эдуард Штейнберг (1937–2012) — художник, объединивший в своём нонконформистском творчестве идеи минимализма с традициями супрематизма, символизма и русской иконописи.

Лишь по репродукциям в альбомах и книгах он знакомился с картинами известных художников — Пикассо, Ван Гога, Матисса, Малевича, супрематистов. Натренировав насмотренность, Штейнберг начинает как художник подполья; его замысловатые фигуры, квадраты и круги казались обывателю бессмысленной абстракцией, однако для художника они были своеобразным посланием из бездны, выраженным в зашифрованном виде.

Штейнберг, человек внутренне религиозный, выражает глубокие метафизические смыслы через иконные образы, через крест, круг, линию, передавая границы дня и ночи, бренного и вечного... Строгость, резкость, суровость его живописных знаков и символов возвращает зрителя к русской художественной традиции, заложенной ещё в XV веке и восходящей к Феофану Греку и Андрею Рублеву. А эксперименты художника со светом можно отнести к традициям московской иконописной школы и даже учениям богословов о природе света.

Эдуарда Штейнберга нельзя напрямую отнести к художникам «сурового стиля» — особого направления в русской живописи, тяготевшего к русской иконописи, но выражавшего это в иной, скрытой манере. Однако его самобытный талант и своеобразный взгляд на мир были весьма созвучны этому явлению советской живописи.

Интересно, что Штейнберг тоже тяготел в своём творчестве к иконописи, пытаясь интуитивно разглядеть в ней особую тайну, иную философию и передать это на холсте.

В творчестве художника в суровое бездуховное время особым образом преломилась идея воскресения, временного и вечного.

Ключевые слова: Эдуард Штейнберг, икона, стиль, «оттепель», «суровый стиль», Москва, Таруса, художественный метод, картина.

В конце 1950-х — начале 1960-х, в период «оттепели» в Москве стали появляться различные неформальные союзы художников, связанные даже не единой творческой позицией, а скорее, дружескими узами и похожим способом существования и восприятия действительности. Среди таких можно выделить кинетистов (Л. Нусберг), лианозовскую группу (О. Рабин), союз Ю. Соостера (Ю. Соболев, Э. Неизвестный и др.), студию Э. Белютина, круг В. Яковлева...

Однако были и «одинокие волки», державшие независимость, свободу от творческих союзов и дружеских сообществ. Таких чудаков, зачастую полунищих, если что-то и объединяло, то только одно — категорическое отвращение к социально-политической повестке и эстетике периода сталинизма. Подобное бытование творческих личностей в то время и после называлось «подпольным». Появиться на виду и открыто выражать себя, в т.ч. в искусстве они не могли, но и наступить на горло собственному мировосприятию, мировоззрению — тоже.

Эдуарда Штейнберга, этого необычного художника советского времени, вероятно, можно отнести к младшему поколению одиночек-персоналистов. Истоками своего творчества он называет Тарусу и дом своего отца Аркадия Акимовича

Штейнберга — поэта, переводчика, выпускника Вхутемаса.

Старший Штейнберг оказался в пекле страшных событий — прошёл войну, потом оказался в сталинских лагерях, сохраняя при этом ощущение жизни как великого дара, не теряя вкуса каждого дня. Такое удивительное восприятие окружающего мира входило и в его творчество, становилось естественным для его поэтического языка и откликалось в нестандартных, талантливых переводах произведений Ван Вэя и Дж. Мильтона. С юных лет знавший лично М. Волошина он будто из того времени, из Серебряного века, пронёс это отношение к жизни, к слову, к близким людям. Много времени Штейнберг-старший проводил на природе и черпал оттуда силы жить и творить. Оригинальное поэтическое наследие его стало появляться уже после смерти, в период «перестройки».

Так уж случилось в силу вышеописанных причин, что мать Э. Штейнберга, Валентина Георгиевна, происходившая из традиционной православной семьи, растила сыновей одна. В её трудной, но смиренной жизни угадываются черты характера настоящих русских женщин, которыми наполнена классическая русская литература.

Детство Э. Штейнберга — это рыбалка, вечерняя школа и уединение в Тарусе, где он снимал комнату у вдовы замученного в годы репрессий священника Марьи Ивановны. Здесь он начинал свои занятия живописью и эта женщина, зная бедность квартиросъёмщика, делила с ним скромный ужин.

Бывая в столице, он периодически живёт у родителей. Маленькая комната в коммуналке, которую они до возвращения отца делят на троих, становится местом творческих встреч и гостиной для младшего поколения московских художников-«подпольщиков».

Своей скудной, даже нищенской обстановкой эта комната номинала горьковские ночлежки, но отличалась она художественной атмосферой не только на стенах, где висели картины, но и многочасовыми обсуждениями планов и произведений, самозабвенной работой. В этой комнате любой знал о судьбе великих художников, в т.ч., например, Ван Гога, продавшегося при жизни одну картину… Штейнберг осознанно выбрал этот путь подпольного существования, «нестяжательства» в искусстве, вполне удовлетворяясь куском чёрствого хлеба и пачкой пельменей, привезённых кем-то из более «обеспеченных» друзей-художников для не голодного ужина.

Палитра Штейнберга в этот период начинает постепенно формироваться и являет себя монохромной, сумеречно-охристой, с однотонными приглушёнными цветами. Он активно пишет своих друзей, появляются первые известные сюжеты: «Татарская свадьба», «Продавец цветов», «Дворник», «Ты не получишь воздаянья» и др.

В работах этого времени, в частности, портретных персонажах, угадывается определённое сходство с самим Штейнбергом, и некоторая романтизация того образа жизни, который он ведёт. Как эпатаж можно воспринимать цикл его абстракций, написанных нитрокраской и вскоре уничтоженных им самим. Без денег на холсты, он вынужден работать на простой бумаге — карандашами, акварелью, тушью. Эти работы он часто дарил друзьям.

Кончина Марьи Ивановны в Тарусе в 1962 г. меняет мировоззрение Э. Штейнберга и вводит новый мотив в его творчество. Эта потеря рождает у него идею воскресения, неизменную, но для каждого новую и свою тему временного и вечного. Смерть близкого человека, который был для художника примером доброты, красоты и веры, а также активное погружение в поэтический мир А. Блока открывают Штейнбергу смысл и высокое предназначение женщины как архетипа духовной красоты. Неосознанно повторяя мотивы древних плащаниц с Богородицей, он в этот период неоднократно пишет в своих картинах женские фигуры, расположенные горизонтально в пейзаже. Ощущение вселенского ландшафта, создаваемого музыкально-ритмическим строем картин, делало эти произведения в чём-то созвучными полотнам Борисова-Мусатова и даже Врубеля.

С этого времени у Штейнберга просыпается и укрепляется интерес к трудам русским религиозных философов — П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева, В. Соловьева. Он даже совершает обряд тайного крещения и отдаляется от соратников, с которыми тесно общался в предыдущие годы.

В этот же период завязываются и крепнут его отношения, перешедшие в дружбу, с Е. Шиффером — современным религиозным философом, который помогает Штейнбергу понять себя на новом этапе развития и творчества и распознать заложенные в его произведениях архетипические формулы. В 1973 г. Шифферс опубликует очерк «Идеографический язык Эдуарда Штейнберга».

Через понятия и философские категории, заложенные в книге Н. Бердяева «Новое средневековье», Штейнберг вступает в заочный диалог с К. Малевичем (тот умер за два года до рождения Штейнберга), считая его художником «ночи», а себя, в противоположность ему, — художника «дня».

Е. Шифферс отмечал, что «на квадратном полотне во Свете струятся элементарные частицы стихий, которые и греки, и янтра-йога обозначают геометрическими символами. Пронизанные Световыми вибрациями элементарные частицы земли, огня, воздуха, воды и эфира ткут некое новое тело, некую фигуру, — если Штейнберг придёт к «фигуративной» живописи, он станет писать иконы, ибо «лики» и уже неотменяемые «ризы-тела» имеют лишь святые, подлинно и неизменно живые, которых средний европеец, конечно, не признает, ибо он «подлинно жив», а святые — это понятия из области доиндустриальных суеверий». [2, с. 54]

В отличие от художников первой волны авангарда, Э. Шейнберг накрепко связан с русскими традициями, своей землёй. Он близок не только к мыслителям начала XX века, но и ярким представителям славянофилов, ставивших вопрос об отношении России и Запада и заявлявших о месте нашей страны в мире, особенностях русского пути.

Штейнберг далёк от слепой веры в социальный и технический прогресс, напротив, он трагически воспринимает историю и события XX века, видя в произошедшим надлом, разрыв с исконными русскими традициями. Он пишет, что в советской стране Богочеловек был заменён человекобогом и сравнивает «Чёрный квадрат» К. Малевича с богооставленностью, с ночью и смертью.

Однако взгляд Штейнберга на искусство совершенно иной. Подобно иконам, его картины не содержат ни мрачности, ни жестокости времени, передавая тихую, светлую красоту жизни. Как, например, Вейсберг, он намеренно и неизменно подчёркивает исключительную, ведущую роль света, а светло-серые и голубоватые тона на его картинах служат не фоном, а проникают друг в друга, символизируя всеобщее единство.

В таком значении света, а также геометрических форм и чисел, в насыщении картин различными христианскими символами, формируется отличие творчества Штейнберга от первой волны русского авангарда. Все особенности авангарда он разворачивает иной стороной и придаёт им глубокое символическое значение.

В статье «Между модернизмом и постмодернизмом — Эдуард Штейнберг» М. Хюттель отмечал, что тяготение к супрематизму даёт Штейнбергу особым образом прочувствовать законы цвета, линии и формы. Некоторые приёмы классического модернизма позволяет Штейнбергу перейти не просто к хорошо забытым формам, а к русской иконописи. Ещё в начале XX в. иконопись относили к началам, зарождению русского искусства, выражающее абсолют. Ранее похожие мысли и связи встречались у конструктивистов, у К. Малевича, однако отличались большей погруженностью, привязанностью к материалу. Для Штейнберга же подобная связь с сакральным, священным древнерусским искусством являлась не очередным творческим этапом или откликом на историю русского искусства. Здесь была и глубокая религиозная связь.

Необходимо отметить, что с середины 1960-х гг. в среде интеллигенции наблюдается устойчивый интерес к метафизике. Часто обсуждаемыми становятся такие понятия, как экзистенциализм, эзотерика, религия. Штейнберг живо интересуется этими темами и увлечённых собеседников находит не только в своей жене Г. Маневич и друге Е. Шифферсе, но и в книгах любимых философов, где ищет ответы на сложные вопросы и связи искусства и религии.

Философия античности плавно подводят Штейнберга к желанию связать модернизм с иконописью. Важно значение для него имела мистика чисел, в которой числа отражали принципы существования, каждая из них что-то значила, а их синтез символизировал общую мировую гармонию. Именно такими категориями руководствуется Штейнберг, когда вводит в свои работы числа, в частности, 1, 2, 3, 4. Они придают определённые христианские смыслы его картинам. Вместе с числами встречаются и буквы — например, А, Я (наши «альфа» и «омега») и отдельные слова «небо», «крест», «небо», «дом» и др. Похожие символистские записи характерны и для иконописи. При таком подходе возможна определённая христологическая интерпретация картин Штейнберга, в которых треугольник символизирует Троицу, крест — распятие, квадрат — церкви, круг — нимба. Если говориться об искусстве, то Штейнберг, скорее, обращается к своей интуиции, которая выбирает подходящие элементы из прошлых исто-

рических эпох; сама история служит ему поводом для оживления памяти.

Штейнберг создаёт особый для себя, близкий по духу, цикл картин на деревенскую тему. И эти произведения проносят нас как будто сквозь Малевича напрямую к иконе: здесь и канонические наклоны головы персонажей, и абрис рук, и написание имён…

Письмо Э. Штейнберга К. Малевичу являет собой словесное творческое кредо, где им выражено отношение к традиции Серебряного века, художественный эквивалент которой явился ему через образы Земли и Неба как символов вечности.

Ещё в начале 1960-х гг. Штейнберг сильно не разделяет Землю и Небо, для него это хаотичное единство, выраженное в живописном материале, но к концу десятилетия он выкристаллизовывает пейзажный строй своих работ, делая их более пластичными и светоносными. Предметный ряд его картин с камнями, рыбами, птицами образует «Зону Земли», а просветлённые фоны и глубины отсылают уже к сфере небесной.

Вечный диалог и противопоставление Небесного с Земным, Тьмы и Света передаётся Штейнбергом через тональные взаимодействия и перевоплощения — от землистой темноты до небесной белизны. И в противоположность работам прошлых лет, в новых картинах, таких, например, как «Похоронка», Земля является средой обитания, а местность — человеческим домом, жилищем, символизируя оседлость, домашний комфорт и др.

Поверхность Земли является не только местом упокоения, но и сохраняет энергию разных стихий. И при сгущении красок от песчаной охры до насыщенной землистости цвета Штейнберг превращает холст по своим живописным характеристикам в подобие «поземи» русских икон: поверхности земли, где святые на иконе пребывают в вечности. Эта тенденция хорошо прослеживается, например, в картине «Родился — умер».

Поздние работы художника отмечены совсем сдержанным колоритом с неконтрастными цветами, где через тонкие тональные градации способны проявиться скрытые душевные переживания. Взятые для фона краски передают интонации сокровенности и интимности, подобно иконным образам и фонам. Цвет в сосредоточенных пластических мирах Штейнберга вводится сдержанно, умеренно, аскетично, напоминая о текучести жизни и пережитых впечатлений.

Когда Штейнберг вводит в картины красный цвет, то окружающая среда насыщается энергетически, приобретает властную силу и красочный материал застывает ровной магической массой, и здесь можно провести параллель с приёмами краснофонной иконописи. В такой среде присутствуют и сокрытие, и откровение, здесь проступают и исчезают знаки и фигуры… Такие методы и точки зрения связывают живопись Штейнберга с древнерусскими традициями и иконной киноварью, которой писали одежды святых (в частности, иконописцы псковской школы). То же можно сказать и про символическое начало при построении контуров и линий, пронизывающих планы и плоскости многих композиций картин художника. Контур запечатлевает ускользающие облики героев и врастает в плоскость картины подобно «знамениям» иконы в белизне левкаса.

Таким образом, обновление художественного языка Штейнберга говорит не об изменении стилистики, а о трансформации личной точки зрения на бесконечное, религиозное и в целом свидетельствует о складывании особого духовного взгляда и ракурса, которым художник смотрит на мир и воспроизводит его в своих картинах.

Глубокий смысл мистических поисков и геометрических символов для Штейнберга связывается с ответом на вопрос о состоянии тела и души после смерти, где ждёт Страшный суд и Воскресение.

Штейнберг глубоко привязан к своей земле. Сам он говорил, что «только в деревне начинаешь дышать и чувствовать себя ребенком „первого дня“. Входишь в дом… Затем идешь за водой, к колодцу и вздрагиваешь под взглядом односельчан и домашних животных…» [5] И когда он «говорит о своём желании дать имя каждому кустику, чтобы обозначить его присутствие в тумане вечности, он чётко определяет саму суть своего творчества: оставить след в пустоте, которая граничит с небытием». [5]

В работах Штейнберга мало цвета, в основном это красный и коричневый, которые выбраны не случайно и восходят, к искусству иконописи и в целом религиозной традиции. Присутствует и чёрный цвет как дань уважения творчеству К. Малевича. Но преобладает всё-таки белый как символ бесконечности и олицетворение пространства. «Круги и белые прямоугольники Штейнберга предстают в двух ипостасях, знаменуя собой и отчаяние человека, затерявшегося в необозримом пространстве, и торжество всепобеждающей жизни, возвращающейся на круги своя». [5]

Французский критик, эксперт по русскому искусству Ж.-К. Маркадэ отмечал, что «абсолютная оригинальность Штейнберга состоит в том, что он создает картины-иконы, изобразительные элементы которых приобретают аспект сверхчувственного. Во многом он развивает идеи Казимира Малевича, оказавшего огромное влияние на мировую живопись». [8]

Сам Штейнберг говорил так: «Икона для меня прежде всего пространство культа, из которого я черпаю знания. Икона имеет разные измерения — религиозные, визуальные. У неё вневременной художественный язык, который ведёт к Византии. Как художник, я вышел из русского авангарда, который был связан с русской иконой. Именно через икону я понял Малевича и осознал то, что сам делаю. Его квадрат — тоже икона, но икона церковного раскола. Тогда были иконы, представляющие собой красный квадрат, то есть огонь. Они висели у скопцов. На мой взгляд, национальное, идущее от иконы искусство открыл русский авангард, а не передвижники. Искусство у меня во многом интуитивное. Да, я ввожу число, но это не культовая еврейская Каббала. Напротив, я шел от Византии: цифра «3» — это троица, «12» — число месяцев… Всё это есть в христианской символике». [8]

Критики и искусствоведы по-разному рассматривают и анализируют творчество Э. Штейнберга. Одни ищут ему место в пространстве региональной культуры, вторые говорят о родственности его творчества европейской метафизике, третьи подчёркивают универсализм философских и религиозных идей, воплощённых в картинах художника. Однако несомненно то, что Штейнберг в своих произведениях синтезирует главные явления русского искусства, ранее находившиеся в оппозиции друг к другу — символизм, супрематизм иконопись.

В его произведениях сплетены воедино многие русские традиции —древнерусская иконописная живопись и устремления авангарда начала XX века. Картины Штейнберга, как и иконы, не содержат мрачности и жестокости жизни, излучая тихую, светлую красоту.

В Советском Союзе как атеистическом государстве произошла своеобразная сублимация религиозных чувств: культура и искусство стали особым культом, предметом поклонения. После войны в Спасо-Андрониковом монастыре был основан музей древнерусской культуры, в 1960-е годы люди отправляются в походы по древним русским городам и монастырям, образуется известный туристический маршрут «Золотое кольцо», выходит легендарная книга «Чёрные доски» В. Солоухина об иконах, на широких экранах появляется фильм «Андрей Рублёв» А. Тарковского… Всё это как бы возводило искусство на пьедестал, придавало деятельности художника возвышенный статус.

В это же время работал, сублимируя, художник Эдуард Штейнберг. Он не относился к так называемому «суровому стилю», но своеобразным образом вкладывал в свои «авангардистские» картины образы вечного, божественного.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Барабанов Е.В. Метагеометрия художника Штейнберга. - М.: Московский музей современного искусства, 2017. - 149 с.
2. Изумленное пространство: размышления о творчестве Эдуарда Штейнберга: сборник статей и эссе / сост. Г. Маневич. - М.: Новое лит. обозрение, 2019. - 352 с.
3. Координаты поколения LXXV [Текст]: Эдуард Штейнберг, Виктор Пивоваров, Игорь Шелковский: [каталог выставки] / [сост. Л. Бажанов]. - М.: ГЦСИ, 2012. - 115 с.
4. Орлова М. Почему «Троица» Андрея Рублева так важна для российской интеллигенции // The Art Newspaper Russia. - 2023. - №111.
5. Серафимович Е. «Интеллектуальная игра или русская душа?» Как Эдуарду Штейнбергу удалось объединить в своем нонконформистском творчестве традиции супрематизма и русской иконописи // Нож. URL: https://knife.media/eduard-shteynberg/ (дата обращения: 20.11.2023).
6. Тарутина М. Икона и квадрат. Русский модернизм и русско-византийское возрождение / Мария Тарутина; пер. с англ. Тверьянович К. - СПб.: Библиороссика; Бостон: Academic Studies Press, 2023. - 419 с.
7. Уральский М. Избранные, но незванные: историография «независимого» художественного движения. - СПб.: Алетейя, 2012. - 551 с.
8. Хабаров Г. Иконописец авангарда // Совершенно секретно. URL: https://www.sovsekretno.ru/articles/ikonopisets-avangarda/ (дата обращения: 20.11.2023).
9. Штейнберг Э.А. Опыт монографии. - М., 1992. - 219 с.

10. Эдик Штейнберг: живопись и графика из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина / Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; [авт. текстов: И. Кабаков]. - М.: СканРус, 2014. - 40 с.
11. Эдуард Штейнберг. Деревенский цикл. 1985-87. - М., 1989. - 16 с.
12. Эдуард Штейнберг. Если в колодце живет вода ... : [кат. выставки 6 февраля – 12 марта 2017] / [ред.-сост. Н. Смолянская]. - М.: Московский музей современного искусства, 2017. - 212 с.
13. Эдуард Штейнберг. Москва. Париж. Таруса: [кат. выставки] / Государственная Третьяковская галерея; [сост. М. Бодрова]. - М.: Гос. Третьяковская галерея, 2022. - 111 с.
14. Эдуард Штейнберг / Севастоп. художеств. музей им. М. П. Крошицкого, Моск. гор. об-ние архивов; [авт.-сост. Т. В. Рыжова]. - М.: Мосгорархив, 2000. - 30 с.
15. Это было навсегда / Наталия Адаскина, Сергей Алымов, Александр Боровский и др.; Государственная Третьяковская галерея. - М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. - 487 с.