

An abstract graphic design featuring a light beige background. A large, dark grey rectangular shape is tilted, with a black curved shape attached to its top edge. A thin, dark brown horizontal line is positioned above the black shape. A thin, dark brown vertical line extends from the black shape down to a white curved shape at the bottom right of the grey rectangle. A small white circle is visible on a yellow rectangular shape behind the grey rectangle. The text is in a bold, sans-serif font.

РАЗМЫШЛЕНИЯ
О ТВОРЧЕСТВЕ
ЭДУАРДА ШТЕЙНБЕРГА

**ИЗУМЛЕННОЕ
ПРОСТРАНСТВО**

Сборник
Галина Иосифовна Маневич
Изумленное пространство.
Размышления о творчестве
Эдуарда Штейнберга

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=48438679

Изумленное пространство Размышления о творчестве Эдуарда Штейнберга Сборник статей и эссе: Новое литературное обозрение;

Москва; 2019

ISBN 978-5-4448-1318-8

Аннотация

Эдуард Штейнберг (1937–2012) – уникальная фигура в отечественном искусстве. Художник-нонконформист, он восстановил преемственность с идеями супрематизма, символизма и традициями русской иконы, оказавшись при этом в минималистском поле, актуальном для всего европейского искусства. Эта книга – попытка осмыслить творческий путь художника, представить те координаты, в которых проходило формирование его уникальной концепции «метагеометрии». Вошедшие в сборник статьи призваны интерпретировать живопись Штейнберга, вписать ее в традиции геометрической абстракции, а также проследить эволюцию художника в контексте

эпохи. Среди авторов — Евгений Шифферс, Василий Ракитин, Борис Гройс, Виталий Пацюков, Виктор Пивоваров, Доменик Фернандес, Ив Мишо, Жан-Клод Маркадэ и другие.

Содержание

Несколько слов о книге	5
Вместо предисловия	7
Идеографический язык Эдуарда Штейнберга[1]	11
Московский дневник[4]	40
Бытие числа и света (о творчестве Эдуарда Штейнберга) [5]	42
От конструкции к созерцательности – Эдуард Штейнберг и русский авангард[7]	50
Конец ознакомительного фрагмента.	57

Изумленное пространство Размышления о творчестве Эдуарда Штейнберга Сборник статей и эссе

Несколько слов о книге

Эдуард Аркадьевич, или, как называли его друзья, Эдик, Штейнберг – уникальная фигура в отечественном искусстве. Художник из поколения нонконформистов, он смог восстановить преемственность с идеями супрематизма и символизма, с традициями русской иконы – и при этом оказался в минималистском поле, актуальном для всего европейского искусства.

Сегодня, приступая к осмыслению творческого пути художника, мы стремимся воочию представить те координаты, в которых проходило формирование его уникальной концепции «метагеометрии». И на этом пути может стать подспорьем данное издание.

Здесь собраны статьи, написанные разными авторами в течение длительного времени. В них мы найдем отражение поисков художника в искусствоведческом дискурсе, во взгля-

дах современников, прочитаем тексты, возникшие в результате желания объяснить, интерпретировать или же вписать живопись Штейнберга в традиции геометрической абстракции.

В этом контексте наше видение пути художника обретает объемность, становится ярче и сложнее. В то же время эта книга может многое рассказать и об эпохе, которой Штейнберг был современником, и о непростом «труде зрителя», вовлеченного в процесс сопутствования-сопереживания поискам, прозрениям, открытиям художника, стремящегося изобразить невидимое.

Марина Лошак

Вместо предисловия

В книге «Эдуард Штейнберг. Материалы биографии», выпущенной издательством «Новое литературное обозрение» в 2015 году, в письмах, воспоминаниях, интервью, в текстах самого художника достаточно выразительно раскрывается как психологический портрет героя, так и канва его жизни.

В новом издании – сборнике критических статей и эссе о творчестве Э. Штейнберга – возникает возможность понять его уникальность, проследить его эволюцию в контексте эпохи и опознать тот внутренний пафос, тот дух, который и определяет феномен этого художника. Жизнь Эдика Штейнберга в искусстве наглядно делится на три периода. Первый – между концом 1950-х и концом 1980-х, ни публично, ни коммерчески не адаптированный. Второй – с конца 1980-х до начала 2012 года, оборвавшийся смертью художника, связанный многолетним сотрудничеством с известной парижской галереей «Клод Бернар» и рядом музейных западных и российских выставок. И, наконец, третий – посмертный, музейно и издательски событийный.

В книгу включены более тридцати статей из российских и зарубежных изданий. Жанр текстов неоднороден. В каждом из них не только видится персональный стиль, отличающий того или иного автора, но и всегда присутствуют – при выявлении основной доминанты – индивидуальные открытия

неожиданных поворотов, деталей, граней в искусстве Эдуарда Штейнберга.

Разумеется, большое число текстов представляют второй и третий периоды. К начальному относятся только статья религиозного философа Евгения Шифферса «Идеографический язык Эдуарда Штейнберга» и «Бытие числа и света» критика Виталия Пацокова, написанные в брежневскую эпоху без расчета и надежды на публикацию, как жест бескорыстной дружеской и творческой поддержки художника, пребывающего в абсолютно не резонирующем, замкнутом социальном пространстве.

Эссе Х. Гюнтера и М. Хюттеля – это отклик немецких друзей-славистов на первую неофициальную выставку работ Э. Штейнберга в 1983 году в Германии. Основное же число текстов было создано во второй и третий периоды для каталогов музейных и галерейных выставок, поэтому они мало знакомы широкому читателю, хотя авторский круг сборника и пестрит известными именами.

Среди российских авторов Василий Ракитин, Борис Гройс, Евгений Барабанов, Александра Шатских, Александр Боровский и др. Зарубежная критика представлена статьями Д. Фернандеса, Ива Мишо, Жан-Клода Маркадэ, Ханс-Петера Ризе, Божены Ковальской, Роже-Пьера Тюрина и др. Здесь названы фамилии исследователей, которые еще при жизни художника проявили внимание к его творчеству. После его смерти появились и новые имена. Анна Чудецкая

– научный сотрудник Музея имени Пушкина, руководитель работы музея по созданию каталога-резоне Э. Штейнберга, Роман Цигльгенсбергер, Наталья Смолянская и др.

Может показаться, что в некоторых случаях участники сборника повторяют друг друга, видя доминанту творчества художника в его следовании традиции Казимира Малевича, но само понимание этой традиции рассматривается ими в разных ракурсах, с разной степенью сложности и ценностной ориентации. Одни анализируют искусство Э. Штейнберга в пространстве региональной русской культуры, другие открывают родственность московско-тарусско-парижского художника европейской метафизике, а третьи говорят об универсальности религиозно-философских идей, экзистенциально претворенных им в пространстве современной картины.

Порою общее полифоническое звучание голосов вступает в контрапункт с иным виденьем и иной трактовкой, ибо бросается в глаза, с одной стороны, принципиально осмысленная и не однажды заявленная художником традиционность. С другой стороны, экзистенциально биографическая уникальность, отмеченная всеми аналитиками, – когда художник находит в своем творчестве ключ к синтезу важнейших явлений русского искусства, ранее существовавших в заведомой оппозиции. Три слона, на которых в гармонии держится его метагеометрическая планета, – икона, символизм, окрашенный софиологией Вл. Соловьева, и супрематизм,

тизм К. Малевича.

Так, в совокупном объеме стилистически инаковых высказываний искусствоведов, философов, критиков, журналистов, художников предстают масштаб дарования и самобытность природы творчества Э. Штейнберга.

Галина Маневич

Париж, март 2017

Идеографический язык Эдуарда Штейнберга¹

Евгений Шифферс

I. Уточнение названия

В заголовок статьи, имеющей намерение вероятно понять «говорение» картин Эдуарда Аркадьевича Штейнберга, поставлен термин «идеографический язык». Что имеется в виду автором статьи, когда он употребляет для себя как термин словосочетание «идеографический язык»? Священник Павел Флоренский написал в предисловии к задуманному «Словарию символов»: «...Выражение мысли фонетическим способом, то есть при помощи звуков слов, фиксированных в графических формах букв, является достижением развитых культур и обуславливается, без сомнения, наличием сформированного языка словесного; древние культуры, отделенные от нас большими историческими циклами, а также культуры, находящиеся на границе наших истори-

¹ Евгений Шифферс. Преодоление Гутенберга (факсимильное издание семейного альбома с приложением переписки и статьи Е.Л. Шифферса о творчестве художника Э. Штейнберга). М., 2012. Статья напечатана с сохранением авторской орфографии.

ческих знаний, прибегали к системам письменности, основанным не на звуковом выражении понятий, но на их графическом воспроизведении, что может объясняться, с одной стороны, недостаточной развитостью языка словесного в противоположность, например, языку пластическому (языку жестов), а с другой стороны, – тем, что самые понятия языка имели гораздо более конкретный характер, нежели впоследствии, что способствовало воплощению этих понятий в конкретные зрительные формы. Но и в эпохи культур, достигших, казалось бы, наибольшего расцвета, сказывается некоторое тяготение к зрительным формам изображения понятий, при которых зрительные образы становятся способом выражения отвлеченных понятий, простых и сложных, и в которых конкретные изображения становятся знаками и символами идей.

Выражение понятий при посредстве зрительных образов, или идеография, имеет в современности гораздо более широкое значение, чем принято думать. Идеографические знаки имели собственное существование и значение независимо от языка словесного, а потому в некотором отношении идеографическая письменность может быть названа универсальным языком человечества»². Я буду стараться употреблять термины «идеография» и «идеографический язык» в вероятностном приближении понимания этих тер-

² Symbolarium (Словарь символов) // Под редакцией проф. П.А. Флоренского и проф. А. И. Ларионова. – *Прим. ред.*

минов пониманию отца Павла. Поэтому уточняю для себя, что и фонетический язык, графлением букв передающий «мысли», так же символичен, ибо язык, конечно же, не «вещь» и не «идея», но «символ», а потому идеография как символика идей, как припоминание в символа-творчестве, как знаковость не стоит в некоем абсолютном противостоянии словесному языку. Возможен перевод. Для христианского мирозерцания, кое я исповедую, органично присуще осмысление мира и жизни как символов Текста, явленного Изречением Бога Живого в семидневном творческом глаголении...

...Наивысшее припоминание Текста, наивысшее символа-творчество есть претворение себя в икону, идеограмму церкви с ее таинствами, Ее премудростью, коренящейся в Боге и Его безначальных созерцаниях светомышления в Трисиятельном Нетварном Свете. Этот Свет в Его Нетварном Светописании есть вечная память Творца, аналогом которой явлена Изреченная Премудрость как память Вселенной, припоминая которую и чрез которую восходит святой в память Божию. Святой делается символом памяти Божией, символом истины, пути и жизни по образу Господа Иисуса Христа. Его аскетическое «художество художеств», ориентированное на непрестанную молитву, творит его в члена церкви, в единицу Текста, имеющую всю полноту целого при неслиянной специфичности частного. Ибо и целое, и части его коренятся и обретают свою полноту в сознании Творца.

Но как каждая «буква» каждого «слова» не может быть мыслима вне полноты и отдельности, так каждая «связь» букв в словах и слов во фразы так же коренится в сознании; как каждая «точка» каждой черточки каждой «буквы» не может быть изъята, чтобы не нарушить букву, а в ней и слово, и фразу, так и каждый святой как член церкви, как единица тела ТЕКСТА-ПРЕМУДРОСТИ получает всю полноту благословения седьмого дня при сохранении собственной единичности, ибо гармония Текста коренится не в эволюционных метаморфозах, но в дискретности уровней «силы и места» Изречения, являющегося манифестацией воли Творца, сознания Творца.

Становясь символами единого Текста, святые сохраняют свою неповторимость и своеобразие при всеобщей сообразности «небесному образу». Святые вырастают в культуру, являются символами культуры, наиболее адекватными ее припоминателями, ибо входят и делаются причастными Вечной ПАМЯТИ Того, Кто культуру изрек.

Но: припоминание культуры возможно и в иных символах, иной идеографии. Таковое символическое свидетельство останется идеографией, ибо будет зримо являть символы вечных идей как составляющих частей целого, повреждение которых или изъятие будет и повреждением целого. Таковое припоминание культуры, как символа-творчество, как художество (оставив за аскетикой «художество художеств»!), будет иметь свой язык зрительных образов как символов

идей, к которым прикасается, в которые входит творческое сознание художника. Напитавшись «вещими снами», прикоснувшись к энергиям дискретных «букв» Вечного Текста, творческое сознание оплотняет, припоминает это свое вхождение в уровни Целого в определенных символах. Художник может не замечать сам того акта припоминания, которое характеризует его мышление в определенных понятиях, зрительно выраженных: он может говорить о «вдохновении», о «трансовости», о «странности» своих творческих состояний, но его творческое сознание-состояние насыщается в «восхищении» (не в аскетическом употреблении термина!), а потом припоминает это свое вещее окормление и оплотняет его в символах-творчестве. «Память есть символах-творчество» – так написал отец Павел Флоренский в «Столпе», а символах-творчество может быть самого различного уровня: язык, этикет, правила поведения и пр. и пр., собственно, действительно кажется, история человеческой культуры может быть описана как история символики. Святой, войдя в Вечную Память, не выходит из нее, но пребывает в ней, постоянно созерцая Свет, постоянно «актуально помня Его»; творческое же сознание-состояние «забывает» и припоминает в символах прикосновение к Единому Тексту Запредельной Мудрости. Свидетельство художника всегда символично, мы просто не хотим этого замечать, как всегда символичен и словесный язык. Идеографический язык искусства Эдуарда Аркадьевича Штейнберга заставляет задуматься и

принять символичность как открываемое, лежащее в корне мирозерцаний.

Сейчас уместно постараться изъяснить методологические предпосылки, непосредственно связуемые с последующим анализом некоторых картин художника, ибо сказанное выше лишь фиксировало вероятностное со-поминание автором статьи термина «идеография» с пониманием о. Павла Флоренского. Я оценил идеографическое «художество художеств» как символ-творчество святости, как символ Церкви, как причастие Вечной Памяти и максимальному ведению, хотя в цитате, приведенной поначалу, таких слов у Флоренского нет, поэтому привожу его слова из главы «Свет Истины» «Столпа»: «Тернистый путь умного делания венчается блаженством абсолютного ведения».

Методологически оговаривается историчность подхода к анализу картин Э. Штейнберга с точки отсчета идеографического языка. Я надеюсь на вероятностное вмещение истинности суждений о. Павла Флоренского на примере творчества верующего православного художника об идеографическом языке как символ-творчестве в прикосновении к идеям, к красоте, к пониманию художественного творчества как философского, метафизического свидетельства в идеограммах. А не «наоборот»: имея картины, хочу «подстроить» их толкование под идеографический язык как некое новшество. Творчество художника постигается как традиционное, как припоминание традиции древних. Имея исторически засви-

детельствованные суждения об идеографическом языке и о понимании эстетики древними, необходимо следовать в описании творческих полотен исходя из этого языка, а не следовать ничего не говорящим «искусствоведческим» понятиям типа «абстракционизм», «формализм» и пр. и пр. Я исхожу из ценности суждений чтимого о. Павла и хочу применить метод «перевода» к имеющему свидетельству художника Штейнберга. Я твердо убежден, что всегда надо бороться с языковой инфляцией, с «пересудами» из антикультуры, чтобы стараться вписаться в традицию. Универсальный язык «абстракционистов» как идеограммы с четким набором алфавитных классификаторов мог бы при «переводе» рассказать нам слишком многое, вплоть до того, что и «фигуративная» живопись есть идеографическая!

Ибо «видимый мир с его явлениями и с самим человеком, со структурой его психофизического организма есть экран, на котором отпечатлены символы вечного бытия» (арх. Киприан, «Антропология св. Григория Паламы»).

Идеографический язык картин (экранов) художника Штейнберга вновь напоминает сказанное в свое время Шопенгауэром, что художники и поэты являются большими философами, нежели университетская профессура. Картины Штейнберга несут на своих экранах символы Вечного Бытия, припоминаемые в символа-творчестве творческих состояний, они метафизичны. Как же быть с «эстетикой»? Вновь неукоснительно встает вопрос о понимании терми-

на «эстетика». Если эстетика есть красотолюбие, то эстетика кардинально связывается с мудролюбием, с философией. Ибо красота и мудрость в Нетварном Свете нераздельны. Свет есть красота, Свет есть и истина. Исихастские тексты собраны в сборники «Красотолюбие», святые являются эстетиками в точном смысле слова, ибо любят красоту Лица Христова и красоту Нетварного Света. Они же являются и философами в точном смысле слова, ибо София явлена как церковь в Теле Христовом. Онтологическое понимание созерцания красоты было присуще древним. Работы Штейнберга эстетичны, ибо метафизичны, а не просто потому, что они «красивы». Они красивы потому, что выражают в символах прикосновение к красоте, они красивы потому, что мудры. Ибо картины идеографического уровня находятся в сопряжениях не горизонталей или вертикалей холста, но в динамике порождаемого и моделирующего припоминания: его картины представляются порождающими символическими моделями, построенными в энергичных связях не так сказать «срисовочно-натюрмортного уровня».

Пространственно-временные координаты наблюдателя холста и художника, когда он записывал холст, не совпадают и не могут совпасть, если наблюдатель хочет видеть субъективно, ожидая на холсте некую понятную композицию. Холст есть экран. Можно предположить наложение холстов Штейнберга «друг на друга», чтобы через оплотненные символы восходить к «идеям». Картинный «поток» ра-

бот Штейнберга невозможно наблюдать «линейно», ибо он символю-творчески пишет одну и ту же картину. Все его картины суть одна картина, поэтому в гипотетическом и невероятном наложении холстов «стопкой» при сохранении светопространства и «уничтожении» холстозатемнения можно было бы увидеть «символы» идей, идеи «очерченные», парящие в невесомости вневременного Света. Картины Штейнберга прозрачны, словно запись стеклянных витражей. Даже в анализе одного холста при спокойном и достаточно долгом (в принципе столь же долгом, как и записывание холста художником), а не мимолетном, уходит холст и выходит свет и парящие в свете символы: «сфера», «куб», «пирамида», «горизонталь», «птица», «крест», «вертикаль». Парение этих знаков подобно мышлению, оформляемому говорением, где отвлеченные понятия-слова парят в сознании. Порождающая языковая модель, язык как символю-творчество, ибо язык связан с сознанием, а сознание с памятью, с припоминанием, – это философское постижение явлено в картине художника. Его картины есть идеографический язык, где «язык» вмещается «орудием» сознания как припоминания в символю-творчестве. И это есть закон, который может действовать на самых различных уровнях «вещественных» материализаций, ибо: Премудрость есть символю-творчество Божие; Вселенная есть символю-творчество Художественной Премудрости и Творца; художество-философия есть символю-творчество осознания Премудрости и вселенной и т. д.

Можно писать «импрессионистический» пейзаж как видимый символ, можно писать идеографический пейзаж как оплотнение невидимых идей. Картина нечто говорит, являет себя со-беседником созерцающему картину, поэтому восприятие творческой продукции диалогично: символ как закономерность предлагает себя для вмещения сознанию наблюдателя. Зрение холстов есть зрительское творчество, оно требует усилий, требует сосредоточения, внимания, то есть волевого удержания, сознания на созерцаемом объекте при максимальном отвлечении сознания от других объектов, требует бодренности и славного расположения духа. Холсты бессмысленно просматривать «мельком», «жирновато» и «лениво», затея эта бессмысленна вообще и при смотре-нии холстов Штейнберга в частности. Можно и нужно уста-вать при разглядывании его работ, ибо тернистый путь познания всегда был призванием достойным, а не паразити-рующая лень. Говоря обо всем этом, я настаиваю не столь-ко на том, что унизительно «окрадывать» мастера, труж-давшегося дни и месяцы, своим мелькающим смотрением, сколько на чудовищности окрадывания самого себя при ле-ниво-жирном, «буржуазном» смотре-нии. Ленивость к другому и сосредоточенность на «самости» характеризует эмпириче-ское состояние человека, и эта лень несет болезнь «видя не видеть» (ибо смотрит только на себя) и «слыша не слы-шать» (ибо слушает только собственные построения). «Яч-ность», «субъективизм» и есть бескультурие, восходящее

к прерыву традиции, строящейся на определенном культе, восходящей и к закрытию дверей «узкого входа», и в Культуру с Большой Буквы, именно в покой Божий. Уничтожение «самолюбия», этого черного корневища семи «классических» страстей, было аскетическим художеством для становления образованным по образу Христа; уничтожение субъективности и «пересудности», восстановление традиционного подхода ко всем фактам-символам бытия необходимо как «аскетическое» усилие и зрителю.

2. Эстетика. Понятие красоты

В современном переводе диалога Платона «Тимей» первоначальные «стихии» (земля, огонь, вода, воздух) древних, имеющие повторение как четыре «великих элемента» не только у греков, переводятся С. Аверинцевым как «буквы» («Тимей», 48 с.). В вероятностном геометрическом символизме «Тимея» эти четыре стихии являются и четырьмя «буквами» Вселенной, зрительно-графически изображаемые как многогранники, суть земля-куб, огонь-тетраэдр, вода-икосаэдр, воздух-октаэдр. Сами эти буквы могут в геометрическом символизме описания Космоса восходить к неделимым единицам: прямоугольным треугольникам, равносторонним и неравносторонним, как «точкам», составляющим «буквы». Из различных пропорций первичных единиц «треугольников» составляются стихии-буквы

Вселенной. «Геометрическая эстетика» Платона может найти соотнесения с «йогическим космосом» индийских культур, наиболее подробно описанным в буддийской йоге, где четыре «великих элемента», соотносимых с определенными Дхьяни-Буддами, имеют сходную геометрическую символизацию. Авторитетный исследователь творений Платона проф. А. Лосев через филологические реконструкции предлагает такую «кратчайшую формулу платоновской эстетики»: «Красота есть мысленно-световой, иерархийный и абсолютный символ бесконечности материально-становящейся, идеально-смысловой и сверхидеальной, заключающейся в контракции всего бытия и действительности, всего идеального и материального в одной неделимой точке, в одном абсолютном и всепорождающем нуле»³.

Космос как устроенная, упорядоченная гармония сфер бытия, идей бытия и сверхидеальной беспредпосылочной начальности, светоописанный Космос есть красота, которую надо видеть в «феории» и которая являет себя символом беспредпосылочного начала как Абсолютного Нуля...

Покой, красота, гармония, созерцание, аскетическое усилие по наведению «моста» – лестница, по которой нисходят и восходят ангелы Божии или живые «эйдосы», таково эстетическое мирозерцание древних, «отворачивающихся» от этого мира, чтобы созерцать лад и строй «того мира», чтобы

³ Лосев А.Ф. История античной эстетики. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. – Прим. ред.

затем уже постигать и этот мир и тот мир как иерархическую символику Абсолюта; если этот мир имеет своими предпосылками идеи того Мира, а сами идеи того мира имеют предпосылкой Творца, то Сам Он суть беспредпосылочное начало, имеющее безначальное бытие в Самом Себе и дающее идеи и бытие всему живому. Персонологически беспредпосылочное начало открыло себя как Бога Живого избранному народу; как апофатическая нулевость, пустотность, символом которой является красота «освобожденного», созерцаемая в свете «внутренним зрением» аскета или святого как Абсолютный Нуль <...> Абсолютная Любовь не может быть понимаема в психологическом смысле, ибо если Бог есть Любовь, то Он есть Любовь и вне творения, но в Самобытности трех ипостасей. Тогда «формула Лосева» приобретает для христианина следующее конкретное содержание: красота есть мысленно-световой символ Любви.

Священник Павел Флоренский, «христианский платоник», написал о красоте следующие строчки (говорят, что Флоренский и Лосев в молодости знали друг друга): «Познание человеком Бога неминуемо открывается и выявляет себя деятельною любовью к твари как уже данную мне в непосредственном опыте. А проявленная любовь к твари созерцается предметно как красота. Отсюда – наслаждение, радование, утешение любовью при созерцании ея. То же, что радуется, называется красотой; любовь как предмет созерцания есть красота <...> Итак, если красота есть именно яв-

ляемость, а являемость – свет, то, повторяю, красота – свет, и свет – красота. Абсолютный же Свет есть абсолютно-прекрасное – сама любовь в ея законченности, и она делает собою духовно-прекрасным всякую личность. Венчающий Собою любовь Отца и Сына, Дух Святой есть и предмет, и орган созерцания прекрасного. Вот почему аскетику как деятельность, направленную к тому, чтобы созерцать Духом Святым Свет неизреченный, святые отцы называли не наукою и даже не нравственную работою, а искусством и художеством по преимуществу – „искусством из искусств“, „художеством из художеств“ <...> аскетика создает не „доброе“ человека, а ПРЕКРАСНОГО, и отличительная особенность святых подвижников – вовсе не их „доброта“, которая бывает и у плотских людей, даже у весьма грешных, а красота духовная, ослепительная красота лучезарной, светоносной личности, дебелому и плотскому человеку никак не доступная <...>» («Свет Истины»).

Ценность и красота символической «формулы Лосева» подтверждается суждениями о. Павла о красоте прекрасного, светоносного святого как причастного Свету, как созерцателя Красоты и Любви. Красота постигается как причастность Свету и созерцание в Свете радования и Любви ко всей твари, то есть святость. Самая таковая красота есть символ Великой Красоты... Онтологическая причастность Свету как нетварной энергии ЛЮБВИ дает красоту созерцания свето-любви, причем самое это созерцание претворяет, пре-

ображает все пребывание в мире подвижника, претворяет его «поведение» в любовь как свето-дарение. «Тако да просветится Свет Твой пред человеки... – поет церковь, когда епископ, облачившийся из алтаря, символизирующего Троицу, через диаконов, символизирующих ангельские чины, осеняет трехсвечником и двусвечником предстоящих в Храме, – тако да просветится свет твой, как Ты осеняешь Трисиятельным Светом», символизированным в светогорении свечей <...> «Фокусирование» Света, направление Его на кого-то имярек и есть молитва святого о ком-то, молитва того, кто обрел «сердце милующее» и моление за «всю тварь», в которую входят и падшие ангелы... Иметь подобную любовь, созерцать подобную красоту твари возможно только чрез Богопознание, опять-таки понимаемое не аллегорически через тексты или философские дискуссии, но бытийственно, уплотненно-символически, через созерцание Лица Любви и Невечернего Света...

Напомню, что ПУТЬ как построение моста между «землею» и «небом» был основой эстетики древних, онтологично постигающей созерцание как красоту; напомню здесь потому, чтобы показать свое не «отклонение» от анализа идеографического языка Э. Штейнберга, алфавитом которого служат «вода», «огонь», «голубь», «свет», «сфера», располагаемые в порожденных символической моделью пространстве и времени... Итак: святость есть красота, ибо символизирует Тело Христово, Церковь его; святость есть красо-

та, ибо, пребывая в созерцания Любви, святой пребывает в Любви ко всей твари, то есть радуется и наслаждается, успокоенный и умиранный; святость есть красота, ибо пребывание в красоте светоприимства и светоносности дает приобщение к Истине как Любви и Свету, дает, «светом прирав свет» (служба Преображения), постижение созерцаемого СИМВОЛА Бога Живого как Его Изреченное волево-предвечное созерцание; именно поэтому всякое произведение, рассказывающее о пути к красоте, о пути к святости, о пути к Свету, будет СИМВОЛОМ красоты, причем язык выражения может быть самым различным. Это может быть «формула Лосева», может быть сам диалог «Тимей», красивый в символа-творчестве о пути устройства внутреннего космоса в гармонию с внешне созерцаемым; символами красоты являются, безусловно, святоотеческие творения и иконопись; символами красоты, а потому и красивыми, являются, на мой взгляд, и картины художника Штейнберга как символа-творческий рассказ, речение о пути к красоте как святости, в свой иерархический черед являющейся абсолютным символом Бога Живого или образом и подобием Его.

Идеографический язык холстов Штейнберга рассказывает о церкви, о тайнах ее, о Премудрости Божией, рассказывает, порождая в рассказе разнообразные связи.

В книге святого Ерма «Пастырь», книге, читаемой в древней церкви во время служб, церковь представлена в символах видений Ерма как строящаяся «белая башня», состав-

ляемая из чистых краеугольных камней-кубов. Попадаются камни с «трещинами», камни притемненные, вновь и вновь погружаемые в потоки вод, но есть камни чистогранные, столь «пригнанно» поставляемые друг на друга, что не видно даже зазора <...> При всем этом каждый камень сохраняет свою неповторимость; пребывая частью – членом Целого, – он не сливается с Целым, но несет свою специфичность, свой несводимый к другому «кирпичик» в Таинственном Домостроительстве. Куб, или шестигранный квадрат, всеми своими гранями примыкающий к другому кубу, куб, повторяю, имеет четко прослеживаемую знаковость «земли». Видения Ерма легко переводимы на библейскую символику, ибо человек есть «земля», «персть земная», крещаемая водой и огнем для со-устройства в Домостроительстве... Вместе с тем куб является «буквой», знаком, пропорционально входящим в символ вселенной... Стать «буквой» Великого Текста, несводимой к другой «букве», но и невозможной быть вынудой, чтобы не нарушилась целостность «слова» и «фразы», – так символически может быть описано задание быть вписанным в Книгу Жизни. Человек всей своей практикой неделания зла, делания добра и молитвенного обновления умом тклет свою «буковку» для вхождения в Вечную Книгу, прививается всеми соками к Той Лозе, Которая есть Иисус Христос. Истинная Виноградная Лоза, Истинное Древо Жизни. В видениях святого Ерма Церковь являлась и в зраке старицы, а на вопрос его: «Почему же она

старая?» (вопрос понятный во времена молодости первохристианской Церкви) – ему было отвечено: «Так как сотворена прежде всего, то и стара; и для нее сотворен мир».

В свидетельствах святых отцов, в проповедях митрополита Филарета Московского налицо знание, более или менее четко выраженное, что идея церкви первенствует над идеей мироздания, именно миро-ЗДАНИЯ. Идея церкви превечно присутствует в Совете Божиим, в Его созерцании, в Светомышлении Нетварным Светом как Нетварной Энергии Трисиятельной чрез тождество-различие Природы и Энергии <...> «Земля», «огонь», «вода», «крест» (погружение), «свет», «огненные языки» – все эти буквы Текста, все эти члены Тела Истины доминируют в христианской словесности как абсолютные символы, приложимые и к Самому Господу Христу, и к Господу Духу Святому, и к нам, человекам, ибо и Господь Иисус Христос крестился водой и жаждал огненного крещения, чтобы низвести огонь на землю во Кресте Своем как красоте церкви, и всем «языкам» предложено со-распяться Ему, чтобы стяжать Духа Святого, телесно зримого на Иордане в виде «голубя», как огненный язык, нисходящий с шумом как бы от «несущегося сильного ветра»...

3. Еще раз коротко о методологии подхода

Считаю нужным еще раз зафиксировать свою методологическую позицию к вероятностному прочтению идеографиче-

ского языка холстов Э. Штейнберга. Я старался показать, что круг идей, показанный выше, является традиционным для традиционного сознания. Поэтому когда о. Павел Флоренский наставляет о «идеографическом языке» (перечти цитату), то я хочу учиться так осознавать явления, в частности «абстрактной» живописи, волево отбросив нетрадиционное словоупотребление. Я хочу поступить в «первый класс» хорошей школы, традиционной школы, но поскольку я уже не «мальчик» и многие «педагоги» нетрадиционных школ прилагали руку для клиширования моего мышления, то отбрасываю все говоренное ими так, как будто «их и не было», так, как будто я вновь мальчуган, ходящий в школу к дяде Павлу, моему педагогу, священнику и ученому, известному ученому, о чем я мог урывками почерпнуть из разговоров «взрослых»...

И вот я, наученный кое-чему, средний, даже плохой ученик, но хорошей школы, сейчас вот увидел холсты художника Штейнберга, верующего, немного «косноязычного» художника, который пишет (для меня, обучающегося идеографическому языку, этот глагол «пишет» имеет самое яркое, живое и конкретное значение) себе и пишет холсты, заставляющие его небольшую квартирку, хотя их у него редко покупают «случайные люди» и вовсе не покупают и не выставляют организации, от которых зависит устройство выставок и закупок. Пишет, вздыхая и молясь, отдыхая на рыбалке, на воде, отдыхая странным рыбаком, быть может, когда-ни-

будь в будущем получающим прямое поручение Живого Бога стать и ловцом человеков. И вот, рассмотрев его холсты, я бы прибежал к живому моему наставнику и поделился бы с ним радостью о подтверждении его суждений, об универсализме языка идеографии, об «автобиографическом дневнике», который ведет в глубинах своей неповторимости раб Божий имярек художник.

Этой небольшой «притчей»-моделью выражаю я, насколько могу, свой подход к работам художника.

4. Картина как символ-творческая (языковая) модель. Картина как выговаривание осмысляемого

Память, припоминание неукоснительно связаны с мышлением, осознанием. Если припоминание осуществляется в определенных словах-понятиях, более или менее строго и последовательно организуемых, то можно говорить о логическом мышлении, дискурсивном понятийном мышлении. Акт осознания связан здесь с припоминанием понятий и закономерностей увязывания понятий, которые были восприняты при обучении в школе, или философской, или семейной. Приводя на память припоминания понятия, человек логически, рационально мыслит. Его представления припоминаются оформленными в словесные понятия. Возможно и иное мышление, обычно соотносимое со сновидческой сим-

воликой, со снами, с невротами, с фобиями. Здесь припоминание идет не рационально, но конкретно, «архаично», порой пугающе для добропорядочного рационалиста, считающего, что его рациональное мышление (или припоминание представлений в словах) есть вершинная точка «эволюции». Иногда подобное мышление называют «подсознанием», «бессознательным» и пр. и пр., хотя, конечно же, оно есть все то же мышление как припоминание представлений, которые были запечатлены, или запечатляются в настоящем, или будут запечатлены вне словесно-понятийного аппарата. Желания, детские до-языковые стремления – словом, всевозможные представления, так или иначе оформленные в знаки, – имеются в наличии и всегда готовы быть приведенными в действие для осознания, которое выше «добра и зла» и может через припоминание породить в человеке всю его жизнь как записи, как энграммы его тайных и явных желаний. Человек пишет свои знаки, свои представления, и память всегда может привести их ему налицо. Если он мыслит рационально в обычном состоянии, приводя на память школьные прописи, задавливая тайное, то в снах его сознание «припомнит» ему в других знаках, других представлениях его тайное, осуществляя желания ярко и архаично просто или наказуя за некое недозволенное столь же архаично и столь же ярко... Память, постоянная память, память постоянного воспроизведения, припоминание в определенных знаках – все эти (и подобные словосочетания с па-

мятью как корневищем) структуры слов доминируют в аскетическом словаре от православного исихазма до буддийской йоги. То, что воспроизводит память постоянно, то человек и знает. Иного пути нет. Медитация как волевое припоминание, то есть введение в память определенных представлений, лежит в основе почти всех аскетических систем. Когда святой пребывает в памяти Свето-мышления, то его сознание, очищенное от всяких представлений и потому молчащее, пребывает в Свете, созерцая Свет. Молчание в свето-созерцании – таков идеал красоты древних. Блаженство покоя и знания, любверастворимость и сострадание, созерцание Света и восхищение Премудростью Творца – таков арсенал постоянного памятования святого. Картина же художника являет из себя символ-творческое мышление как говорение, как языковую модель речи, осмысляющей в припоминании символических представлений тот уровень творческого состояния, когда художник «грезил», оставляя рассудочные представления, проникая в энергичные поля идей-ангелов, чтобы, нисходя, осмыслить это опять-таки не рационально, не словесно-понятийно, но в универсальных идеограммах иных представлений. Картина есть модель мышления вообще и модель определенного мышления в частности. Картина символична, поэтому может быть заполнена в формуле-символе разнообразным понятийным содержанием. Картина есть символ-формула, модель, символ-творческая языковая модель. Она поддается философскому анали-

зу, потому что принадлежит «полю философии». Чем более глубинно, «до-цивилизованно» будет погружаться творческое сознание художника, тем более простыми, архаичными, конкретными и универсальными будут его припоминательные идеограммы представления. Это представляется ясным, ибо «специализация» языков, наиболее явно данная в языках наук XX столетия, а менее явно – в языках народностей, есть продукция достаточно близких исторических сроков. А вхождение в глубины творческих состояний, чтобы осознавать их в припоминании в архаичных же (соответствующих тому заисторическому языку) представлениях-идеограммах, соотносимых, скажем, с «допотопным» временем, дает простоту и минимальность алфавитных единиц. Я употребляю эти слова отнюдь не метафизически, нет, я говорю, что осознание мира в «до-потопные» времена могло быть совершаемо в совершенно иных представлениях, глубинно хранящихся в памяти вселенной как некие архетипы; что пребывание в полях этих представлений творческое сознание художника на нисхождении будет осознавать, выговаривать в припоминании представлений этого языкового уровня. Так может появиться на полотнах «абстракционистов» пусть разрушенный и требующий кропотливой дешифровки, но алфавит универсального праязыка, более конкретного, более зрительного, менее «болтливое»... Художник в творческом состоянии записывает, припоминая, присущие тому языку представления; или, скажем, оплотняет в сно-

видческих символах свои задавленные влечения, как это делают «сюрреалисты». Чем чище, чем архаично проще, чем благочестивее жизнь художника, тем глубже будут его погружения, тем символичнее, метафизичнее будут его представления в символа-творчестве картины как языковой модели выговаривания памятью для осознания иных уровней. Я уже говорил, что самый высокий уровень, самая последняя глубина в припоминании – это святость, где символы «верха» и «низа» уже пребывают нераздельно и неслиянно в антиномиях православного мистического опыта.

Но лестница восхождения не закрыта никому, ни единому делу во славу Божию. Молящийся, труждающийся в исполнении заповедей Господних, старающийся не судить, ходящий в простоте в храм к исповеди и причастию, непрестанно творчески работающий художник будет все глубже и глубже погружаться в хранилище вселенской памяти, чтобы как подлинный любитель древностей заводить свою «лавочку» антикварных изделий из «идей-символов». Когда-нибудь начнут покупать эти самые антикварные изделия, хотя они будут выполнены современником. Картина художника представляет (вся совокупность его картин: тех, которые уже написаны, тех, которые пишутся, и тех, которые будут написаны, вплоть до созерцания «первоявленных икон», чтобы стать уже иконописцем, а не живописцем!) выговаривание узнанного на архаичном, идеографическом, «до-потопном», а то и «до-допотопном языке». Картина есть целое,

где частные элементы подчинены целому, вступают в своеобразные взаимоотношения, неуловимо сопрягая друг друга в связи, ритмы, рифмы, смыслы. Ибо ясно, скажем, что единичный куб или единичный круг при сопряженности образуют связь куб – круг, где единичное каждого элемента сохраняется, но порождает и новое звучание, зависящее от соседствующего элемента. Можно говорить об определенной иллюзии изменения, перетекания, подобной «перетеканию» гласных в фонемах. Пирамида, которая, скажем, представлена на холсте, остается быть пирамидой, но вместе с тем происходит и своеобразное иллюзорное преломление, ибо в соседстве с белой сферой она уже не просто единичная пирамида, какой бы была она вне континуумного сопряжения со сферой. Пирамида вступает в языковую связь целого, если, к примеру, данное на холсте целое представлено композицией звучания из двух элементов. Можно понять по тяге, пространственно выражаемой в фиксированной деформации того или иного элемента целого, при сохранении неподвижности и неизменности другого элемента, их синтаксические связи... Скажем, если на холсте ПИРАМИДА имеет тенденцию вскрыться, раскрыть себя, показывая свою сопряженность с белой сферой, а сфера пребывает центрующей и прячущейся за белый цвет, то можно говорить об определенной онтологической первичности сферы, символически показанной в припоминательной модели-картине вот таким образом. Таковое осмысление диктуется не только, повто-

ряю, центрующим положением сферы (нуля, абсолюта, самого совершенного, прячущегося в свете, излучающего крест, белый цвет и свет), но именно внутренней потребностью Пирамиды грациозно изменить себя, так или иначе связав с подлежащим картины. Чем выше будем восходить мы в осмыслении символического языка, тем бездоннее будут ассоциации, ибо СИМВОЛ как таковой может быть загружен самым разнообразным конкретным содержанием... Сфера и пирамида... Пирамида тяготеет к раскрытию себя на составляющие, пребывая неизменной, и сфера, словно укрывшаяся образом сферы, как белым очерченным кругом... ЧТО там, за белым образом сферы? Сфера ли?

Это неизвестно, это не явлено, явлена лишь сфера сферы, образ образа, скорее в свете скрывающая собою что-то, нежели открывающая... Ясно, что, чтобы проникнуть туда, за белый абрис, надо войти в белый абрис сферы, пребывать в нем... Как? Вот пирамида, она словно указывает путь, ибо устремлена, раскрыта и туда, к сфере белизны, и сюда, к земле, очерченной нижней горизонталью, ибо пирамида стоит на земле, которая подчиненно деформировалась к пирамиде, почти «осела» под пирамидным нисшествием и стоянием. Пирамида – огонь... Сфера – беспредпосылочный нуль... Белый абрис явленной сферы – Свет. Я говорю: так могла открываться Святая Троица на определенных уровнях; так, в символах, могла Она показать Себя... Дух Святой, Отец, Сын – Отец, и Сын, и Дух Святой – так открыл

Себя Таинственный чрез Сына в Духе Святом, так записал Троицу, Трех Запредельных пред Евхаристической Чашей, преп. Андрей Рублев; но возможна и в иных символах языковая модель о Боге Живом, о Его и нашем сопряжении в Крещении и Евхаристии, нисшествии в разделяющихся языках, огненных на персть человека, вознося сожженную землю в свет, чтобы в свете быть вознесенным к ТОМУ, Кто за светом, Кто столь слепителен, что Его сияние поражает слепотой любое зрение... Я говорю: символотворчество, вывариваемое в припоминании представлений-идеограмм картин Штейнберга, есть речение о церкви как о Телe Сына и полноте Духа, как о Свете и о пути в Свет с земли через огненное крещение...

Но... говорим осторожно, почти шепотом, говорим – повторим темные слова Гераклита Темного – не потому говорим тихо и темно, что боимся, но потому, что самая ясная ясность будет все же темнотою для всякого, кто еще не был пронизан и уязвлен красотой Невечернего света, тихо-тихо говорим: «путь вверх таков же, что и путь вниз».

...На универсальном языке идеограмм... Я говорю: Православное учение о Троице можно реконструировать через наиболее ясные и успокоенные символические композиции художника Штейнберга, через анализ сопряжений единой фразы и ее составляющих: ибо и белая сфера, и пирамида порождены сокрытым под-лежащим, беспредпосылочным для них началом. Путь вниз есть тот же самый, что и

путь вверх... Снятие противопоставительных «оппозиций», вплоть до снятия оппозиции «нирвана-сансара» (по словам Нагарджуны, «предел» нирваны есть и «предел» сансары) – снятие оппозиций, говоря, характеризует ступени (бхуми) медитативного восхождения бодхисаттвы... Символ – это модель. Как целое он может быть нераздельно разложен на единичные классификаторы, могущие быть по-разному выраженными в синонимичности, могущие быть и вариационно рассматриваемыми в простоте значений: Огонь, Земля, Нуль, Вода... Можно вспомнить Платона, глядя на холст, с его вероятностным учением о «белом» как расширяющем поле луча при порождении цветов огня, и «черном» как сужающем поле луча зрения при порождении иных цветов огня, ибо почти «диафрагмически» даны на холсте две «линзы», отверзающие для усмотрения недр пирамиды; можно даже удивиться почти иллюстративным совпадениям текста «Тимея» на этот счет и текста картины на этот счет, можно погружаться и далее, и далее... Вверх, вытягиваясь вершиной прямоугольника до бесконечной прямой, перекрещивающейся с горизонталью вод, чтобы вновь вернуться к центру сферы, пройдя путь склонения пирамиды к сфере, чтобы увидеть и неотделимую отделенность световой вспышки образа от праобраза... Символы вечного бытия дают возможность пребывать в припоминании как таковом, в припоминании в поле символа, а не в конкретных полях конкретных языковых представлений.

Картина, если молча сидеть и молча и долго смотреть, никуда не торопясь, остановившись перед символом, начнет говорить, да, да, можно услышать ее безмолвие... Символо-творчество успокаивает мятущийся в специализации современный мир, возводит его к глубинам пракультур, снимает напряженность конкретной практики, возвышает до архаики, ставит все на свои места: тварное ищет красоты и покоя в Красоте и Свете Того, Кто призвал мир к существованию Крестом Своим... Выговаривание припоминания на универсальном языке проводит работу в фиксации символов глубже «психоанализа»... Смотреть на символю-творчество психотерапевтически полезно для излечения, смотрение может стать пусть пока недостаточно волевой, но явно медитативной практикой – своеобразным «букварем», где зарисованы универсальные буквы и универсальные фразы хорошей «начальной школы»...

На этом я решаю остановиться. Я хотел показать, что подобный подход, которым, быть может, вдохновится и более внимательный исследователь творчества художника Э. Штейнберга, продуктивен.

Помоги, Боже, Родной и Далеким, рабу Твоему, припоминающему свидетельство о Тебе и Твоей церкви!

Москва, 1973

Московский дневник⁴

Индрижик Халуцкий

Эдуард Штейнберг живет в небольшой симпатичной квартире и там же работает. Он родился в 1937 году, то есть младше тех, у кого я побывал до сих пор. К тому же, в отличие от них, он не получил художественного образования. Он прирожденный художник, живопись для него – самый естественный способ жизни и самовыражения.

Близится вечер, и Штейнберг быстро достает одну картину за другой. В основном это прекрасная живопись классического французского типа; пожалуй, самое чистое художественное проявление из всего увиденного мною в Москве. Все картины Штейнберга написаны белым; когда я видел их впервые, художник создавал их короткими импрессионистскими мазками, теперь он часто пользуется шпателем, поэтому поверхности кажутся выполненными из лаков, и в то же время он упрочнил конструкцию картин. В их абстрактной концепции повторяются несколько личных символов – мертвая птица, бычий череп. Они входят в картину совершенно логично: эта чистая живопись – не только чистая живопись. Картина здесь – инструмент познания, и в то же время все

⁴ Отрывок из статьи «Московский дневник» (1973), вошедшей в книгу: *Халуцкий И.* «Авангард: место в жизни». М., 2000.

краски в ней сводятся к белой гамме, абстракция картины становится символом метафизического плана, открываемого за формами чувственно воспринимаемого мира, и белое сияние, излучаемое картиной, – итоговое открытие художника.

Штейнберг показывает мне картину за картиной в уютной комнате своей квартирке; но мне хотелось бы видеть их развешенными рядом в пустом помещении, в которое они могли бы свободно лить свой белый свет – они сделали бы абстрактным все пространство. Тут бы даже не выставка потребовалась, а скорее какая-то сакральная архитектура.

Я напоминаю Штейнбергу об экуменической часовне Ротко, и Штейнберг живо соглашается: из всех слайдов, которые я показывал, она заинтересовала его больше всего.

Москва, 1972

Бытие числа и света (о творчестве Эдуарда Штейнберга) ⁵

Виталий Пацюков

Творчество Эдуарда Штейнберга, как и любого московского художника его круга – И. Кабакова, Э. Булатова, В. Ян-килевского, М. Шварцмана, В. Пивоварова, – основано на принципе нерасчлененности искусства и жизни, мировоззрения и повседневного бытия, на единстве человеческого духа, которое раскрывается ежеминутно и повсюду, снимая оппозиции «Я» и «МИР».

Мировоззрение Э. Штейнберга пронизано острым чувством христианской истории. Нравственное начало – самое отличительное свойство его искусства – не выявляется в его композициях внешне: через сюжет, тему или предмет изображения; оно заключено и в каждой отдельной конфигурации, и во всей архитектонике произведения, выбирая простейшие элементы для своих композиций, такие как крест, треугольник, квадрат, круг, вошедшие в сознание человечества еще на заре цивилизации и возрожденные христианским символизмом, и в то же время универсальную систему идеографических знаков, направленную к высшим ступеням

⁵ Статья не была опубликована и распространялась в самиздате.

познания и бытия.

Художник родился 3 марта 1937 года в Москве, в семье известного поэта и переводчика Аркадия Штейнберга. Творческая зрелость, осознание себя как личности пришли к художнику не через традиционную систему академического художественного воспитания. Созданию его эстетического мировоззрения предшествовал длительный духовный процесс, сосредоточенный, упорный труд, направленный на религиозно-философское и художественное самообразование и обретение совершенства в живописном мастерстве. Традиции русского супрематизма, конструктивизма и неопластицизма (К. Малевич, Л. Попова, И. Клюн и особенно поздний В. Кандинский) достаточно сильно звучат в его искусстве, но не остаются формальной разработкой испытанной системы, а органически сливаются с новой экзистенцией духа, свойственной всей сегодняшней школе московского авангарда, наполняя полотна Штейнберга подлинной поэзией. При всем родстве с пластикой супрематизма и позднего В. Кандинского художественный язык Э. Штейнберга можно сопоставить с этими мастерами лишь условно. Например, при внешнем совпадении формализованных структур К. Малевича и Э. Штейнберга (квадрат, треугольник, крест) они онтологически не тождественны и служат противоположным целям и идеям. В центре мировоззрения Э. Штейнберга стоит не отчужденная проблема духа – «ничто покоя» (К. Малевич), а проблема бытия, переживания

и воплощение внутреннего опыта. Символика Э. Штейнберга, рожденная постоянной интеграцией христианских архетипов, непрерывно создается, и в этом суть ее.

Еще более отчетливая граница разделяет позиции Штейнберга и конструктивистов. Последняя ориентирована на «производственную идеологию», на искусство непосредственно утилитарное, обращенное к построению образцовых моделей, стандартизации и рационализации жизни во всех ее проявлениях. В свою очередь, опоры в осуществлении идеи «жизнестроительства», столь популярной у русского авангарда 1910–1920-х годов, художник ищет не в трактатах теоретиков ЛЕФа, а в работах их современников-антагонистов: теоретика журнала «Маковец» о. Павла Флоренского и теоретика символизма Вяч. Иванова, мечтавших о создании непрерывной жизненной среды, пронизанной эстетическими, нравственными и религиозными устремлениями. Эта убежденность в жизненном значении искусства, эта органическая нерасторжимость мироощущения, переживания и взаимоотношения с материалом сопровождают любой художественный акт Э. Штейнберга.

«Я хочу быть делателем новых знаков» – вот кредо, сформулированное Казимиром Малевичем.

«Знак – это или припоминание, или тоска по истине. Он свободен от времени»⁶ – такова позиция Эдуарда Штейнбер-

⁶ Беседа Э. Штейнберга с С. Аккерманом и Ж. Бастианелли // Эдуард Штейнберг. Материалы биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2015: «Может

га.

Каждый холст художника – это страница его дневника, свидетельство состояния его души, его тоски по совершенству, воплощенному в органической красоте природы (спираль раковины, крыло птицы, созвездие цветка) и обретающему свой конечный смысл в совершенстве мирового целого.

Если иерархически сложный, символический язык художника перевести на условные термины искусствоведения, то его можно определить как оптический неопластицизм. Он как бы интегрирует аксиологические схемы катакомбных первохристианских изображений, открытия русского авангарда первых двух десятилетий нашего века, разработки в области оп-арта, эксперименты с энергией света европейского и американского неоавангарда (взаимоотношения с оп-артом и неоавангардом следует рассматривать скорее как антитезис). Оптический неопластицизм Э. Штейнберга, осуществляющий связь явлений видимого мира и соответствующих им идей невидимого, сокровенного, можно поименовать спиритуальным или метафизическим реализмом.

Символическая структура полотен Э. Штейнберга обуславливается сложной системой функциональных знаков, подчиненных композиционно ритму и пространственной ориентации. Каждая конфигурация фиксирует определен-

быть, в этом знаке без времени есть формула религиозной, духовной и материальной культуры. Тут уже свобода выбора». – *Прим. ред.*

ную зону в пространстве, каждый элемент поставлен в четкую эмоциональную и конструктивную связь с соседним, каждый отдельный пластический знак составляет органическую часть всей архитектоники холста. Особенно характерны в этом отношении «композиции» со строгим взаимодействием земной и небесной кулис, где внутреннее пространство между ними уподобляется гигантскому окну в космос. Они напоминают пейзажные свитки дзен, построенные на идеографическом триединстве Неба, Земли и Человеческого Мира.

Композиции 1975–1979 годов характеризует не только напряженная структуральность, но и символическая цветовая иерархия пространства, излучающего фактически не цвет, а световую энергию. Превращаясь в носителя света, цвет становится основным пространственным фактором. Свет как суггестивная сила приобретает функции доминирующего атрибута поэтики художника. Спонтанно рожденная световая идеография языка Штейнберга коренится в традициях московской школы иконописи, в учении святых отцов православной церкви о несотворенной предвечной природе света. Поэтому и искания Э. Штейнберга, будучи параллельными экспериментам современных светокинетистов (Николас Шёффер, Хулио Ле Парк) и неоавангардистов типа Дэна Флавина, противоположны последним не только по своему методу, но и целевой установкой. Э. Штейнберг несет этический посыл, сознательно отвергая новые технологические

средства, ограниченные внешней информацией и рассчитанные на визуальную рефлексию. Он, избегая рельефной поверхности, с помощью кисти и шпателя тщательно втирает краску в холст, строит форму, а не растворяет ее в мозаике мазков. Прозрачными лессировками обрабатывая верхний красочный слой, достигая этим эффекта светоизлучения поверхности, он лишает цветовые структуры признаков чувственного и возвращает им традиции византийского колорита и трансцендентную направленность. Мягкое свечение полотен Штейнберга снимает действие естественных источников света и создает особую медитативную среду, поглощающую реальное пространство.

Цвето-световая символика художника многозначна и не всегда поддается точной расшифровке. Например, его белый цвет – это еще и четкая форма, символ, цвет «предвечного безмолвия», тот самый феномен (включающий в себя потенциально любые реальности), который предлагался уже не раз в искусстве XX века («Белое на белом» К. Малевича, чистый холст В. Татлина, Р. Раушенберга). Оппозиция «черное – белое» довольно редка в идеографии Штейнберга, значительно чаще семантика черного заменяется темно-голубым или темно-синим (период, связанный со смертью матери).

Конструируя свои пластические пространства, Э. Штейнберг создает собственную модель космоса, где в колебании красок, в спокойном ритмическом перемещении линий и плоскостей, в светоизлучении слышатся отзвуки всеобщей

гармонии. В понимании художника космос – упорядоченное целое, обладающее бесконечным многообразием возможных проявлений, определяемых числом 3. Такое обращение художника к философии чисел, к их магии, к идее иерархической обусловленности пространства и времени сближает его искусство с поэтикой Велимира Хлебникова («Доски судьбы») и философско-религиозной концепцией о. Павла Флоренского. Свои числовые соотношения и линейные построения, нередко обретающие чисто музыкальные формы, Э. Штейнберг приравнивает к идеальным математическим конструкциям, выражая их иногда знаком ∞ (бесконечность) или числами 1, 3, 7, 8. Число у него превращается в некий универсальный ключ – окно в сотворенный художником космос. Здесь, в нераздельном слиянии числа и света, художественные структуры обретают символ миропорядка с подвижным равновесием и многообразным единством.

В отличие от новоевропейского типа художественного мышления, определяемого личной точкой зрения на мир и волевым усилием художника, творческий метод Штейнберга обусловлен объективизацией и аскетическим самоотречением. Энергетические конструкции Штейнберга, указывающие на недоступность мира идеальных сущностей и в то же время их вездесущность, подчинены динамическому движению от произведения к зрителю, что соответствует «магической» концепции византийского искусства, – эти многогранные идеографические архетипы обладают активным си-

ловым полем и рассчитаны на диалогическое общение, в котором творческий замысел художника достигает подлинного концептуального существования.

Москва, 1978

От конструкции к созерцательности – Эдуард Штейнберг и русский авангард⁷

Ханс Гюнтер

Близость Штейнберга к классическому искусству русско-го авангарда, к Малевичу и Кандинскому не раз отмечалась художественной критикой. Она самоочевидна при взгляде на его картины и находит подтверждение в высказываниях самого художника. Причастность Штейнберга к авангардистскому творчеству, прерванному на целые десятилетия, в то же время не должна быть понимаема как простая преемственность, как будто бы в промежутке между 1920-ми и 1960-ми ничего существенного в истории и в искусстве России не произошло. Наоборот, надо иметь в виду, что исторический, художественный и жизненный опыт десятилетий, отделяющих Штейнберга от авангарда, нашел свое выражение в его творчестве. Этот момент должен стать исходным для следующих рассуждений.

Прежде всего, несомненно, что при всей связи Штейн-

⁷ Статья опубликована на немецком языке в каталоге: E. Stejnberg. Katalog zur Ausstellung im Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld. 1982.

берга с авангардистскими традициями он категорически отрицает их конструктивистские, утилитарные тенденции продуктивного искусства. В дизайне Лисицкого, Родченко или учеников Малевича – Чашника и Суетина – Штейнберг видит трагическое «извращение авангарда» («Записки с выставки»), который изначально исходил из преодоления материальной реальности через духовное, из супрематике духа. За критикой в «социологизме» и утилитаризме стоит не только отрицание любой государственной завербованности искусства, которая в первые годы после революции программно приветствовалась многими авангардными художниками в их слепом рвении к прогрессу, но и отказ от футуро-утопической ориентации большей части русского – и не только русского – авангарда.

Лисицкий, например, окрыленный утопическими революционными надеждами, видел в изображенных им объектах – проунах – перевод от двухмерной плоскости к трехмерным пространственно-архитектоничным моделям, перевал на пути осуществления конструкции всемирного коммунистического города землян. Проун, по Лисицкому, ведет «созидателя от созерцания к действительности» (Эль Лисицкий. Проун и Небесный Утюг. Дрезден, 1967. С. 32). Для Штейнберга, придерживающегося созерцательной позиции по отношению к действительности, «проуны» Лисицкого являются «пришельцами из давно забытого времени»⁸ («Записки с

⁸ Штейнберг Э. Записки с выставки // Эдуард Штейнберг. Материалы биогра-

выставки»).

И у Малевича (с которым Штейнберг чувствует себя особенно связанным) с начала 1920-х начинают проглядывать черты утопического мышления. Они выразились, с одной стороны, в стремлении художника к освобождению вещей от «эклектицизма» привычных форм, с другой – в его надежде на реализацию утопических проектов. «Новаторы во всех областях искусства выравнивают улицы городов. Они уничтожат эклектичные узлы и освободят дома от смешения стилей и новые системы от старых вещей, ставших несовременными. Они придадут городам кубистические фасады...» (Малевич К. Супрематизм – беспредметный мир. Кёльн, 1962. С. 272⁹). Подобное уже давно стало для нас реальностью, но Малевич идет еще дальше: «Парящие планеты [«план» – от «аэроплана»] будут определять новые планы городов и формы домов „землянитов“ [новое словообразование от «землян»]. В них будут звучать мелодии будущей музыки, новые голоса в грядущем хоре планит» (Там же. С. 274). Супрематическое представление Малевича о бес-

фии. М.: Новое литературное обозрение, 2015: «Судьба Эль Лисицкого трагична. Его „проуны“, – пришельцы из давно прошедшего времени. Его дизайн – оборотень Авангарда. Аналогична судьба и учеников К. Малевича – И. Чашника и Н. Суетина, да и А. Родченко с В. Степановой».

⁹ Помимо сохранения архива, оставленного художником на попечение семейства фон Ризен, Ганс фон Ризен (1890–1969) предпринял беспрецедентный труд по переводу и изданию сочинения К. Малевича «Супрематизм. Мир как беспредметность». Впервые оно было выпущено в 1962 году и переиздано в Германии в 1989-м. – *Прим. ред.*

предметной культуре этим не исчерпывается. Культура, по мысли Малевича, оставляет коммунистическое развитие как переходное позади себя, стремясь к идее совершенства и обожествления человека, его состоянию абсолютной пассивности и возвращения ему утраченного блаженства.

Эти идеи совершенно чужды Штейнбергу. Он противопоставляет утопическому конструктивизму и супрематизму свое созерцательное понимание природы искусства. Экзистенциальная позиция Штейнберга, стоящая за этим толкованием, находит весьма ясное выражение в его письме «Мое дорогое дитя»: «Давай сядем над пропастью и, вместо смеха, просто тихо помолчим. Вспомним, немного вспомним – детство, юность, друзей, умерших и уехавших, наших родных, пространство, в которое мы были заброшены, наконец, время – и хоть немного отключимся от самости, от „Я“, и тогда даже не будет слез». В отказе от завербованности собственным Я Штейнберг видит основную задачу искусства, в чем он до какой-то степени роднится со своими авангардными предшественниками. Но если авангард растворял свое Я в коллективе, то Штейнберг, как явствует из приведенной цитаты, имеет в виду нечто иное. Его восприятие времени также в корне отличается от восприятия авангарда. Если взоры авангардистов были обращены к будущему как реализации утопических представлений, то у Штейнберга речь идет о лично опосредованном времени памяти.

Картины Штейнберга ничего не навязывают зрителю, ни-

чего от него не требуют – между ними созерцательные отношения. Важным условием для восприятия этих полотен становится способность зрителя к созерцательности, независимой от эстетической позиции. Для зрителя, который смотрит на них «мельком», «жирновато» и «лениво» (Шифферс Е. Идеографический язык Эдуарда Штейнберга), они закрыты. Если же зритель готов принять определенную установку, тогда его субъективное беспокойство поглотится светящимся, тихим космосом. Несмотря на геометризм, картины Штейнберга не имеют ничего конструктивистского, как и при всей абстрактной редукции – ничего аналитического. Вместо любимых авангардом основных черного и белого цветов у Штейнберга доминируют неброские, пастельные, нежные тона.

Несомненно, Штейнберг обращается к элементам мистической традиции, диаметрально противоположной утопической интенции. Речь идет не о стремлении к конструкции нового мира, а о погружении в нечто познанное как главное, редукции от внешней множественности к первопричине всего. Лежавшее в основе слова «мистика» слово «мио» (закрывать глаза) надо понимать у Штейнберга буквально как отказ от окружающего художника «газетного мира» (В. Ракитин), от окружения, заполненного угрожающими идеологическими лозунгами и монструозными изображениями. Закрывание глаз – это необходимый акт освобождения и дистанции от сверхмощной, кошмарной действительности, с

которой художник чувствует себя в конфронтации. Это не единственная возможность отношения художника к реальности, но во всяком случае вполне законная. Совсем по другому пути идет, например, Эрик Булатов, который осуществляет акт дистанцирования, совмещая идеологические эмблемы и символику будней в некоем «социалистическом сюрреализме».

Завоевание аутентичной позиции по отношению к маразму господствующей культуры является центральной этической проблемой всех современных независимых художников в Советском Союзе. Утопическая установка, которой придерживались русские авангардисты, не может сегодня удовлетворить такой дистанционный подход, ибо она вылилась в трагическое крушение иллюзии. Штейнберг выражает свою позицию в формах далеких от будничной псевдореальности, для некоторых даже слишком далеких... Так же как Малевич, он мыслит на грани визуальной медиумичности в пределах живописи, добиваясь при этом трансформации внешнего в минимально возможное время.

В связи с вопросом об отношении художника к окружающей реальности необходимы некоторые разъяснения к заметкам Евгения Шифферса. Постигание этих текстов, кажущихся западному читателю весьма чуждыми, осложняется тем, что они в стремлении к трудно улавливаемому единству объединяют в себе как поэтические, так и метапоэтические высказывания, равно как и связывают религиозные (особен-

но буддистские и греко-православные), искусствоведческие, эстетические и культурно-философские интеллектуальные ходы. Особенно большую роль в мышлении Шиффера играет восходящий к К. Леонтьеву «азиатский» тип восприятия, медитативные и магические качества которого противопоставляются рационализму «среднего европейца». Здесь много точек соприкосновения со славянофильской ориентацией Штейнберга.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.