

Ядерная метафизика

Владимир Вейсберг

в Музее личных коллекций - с. 22

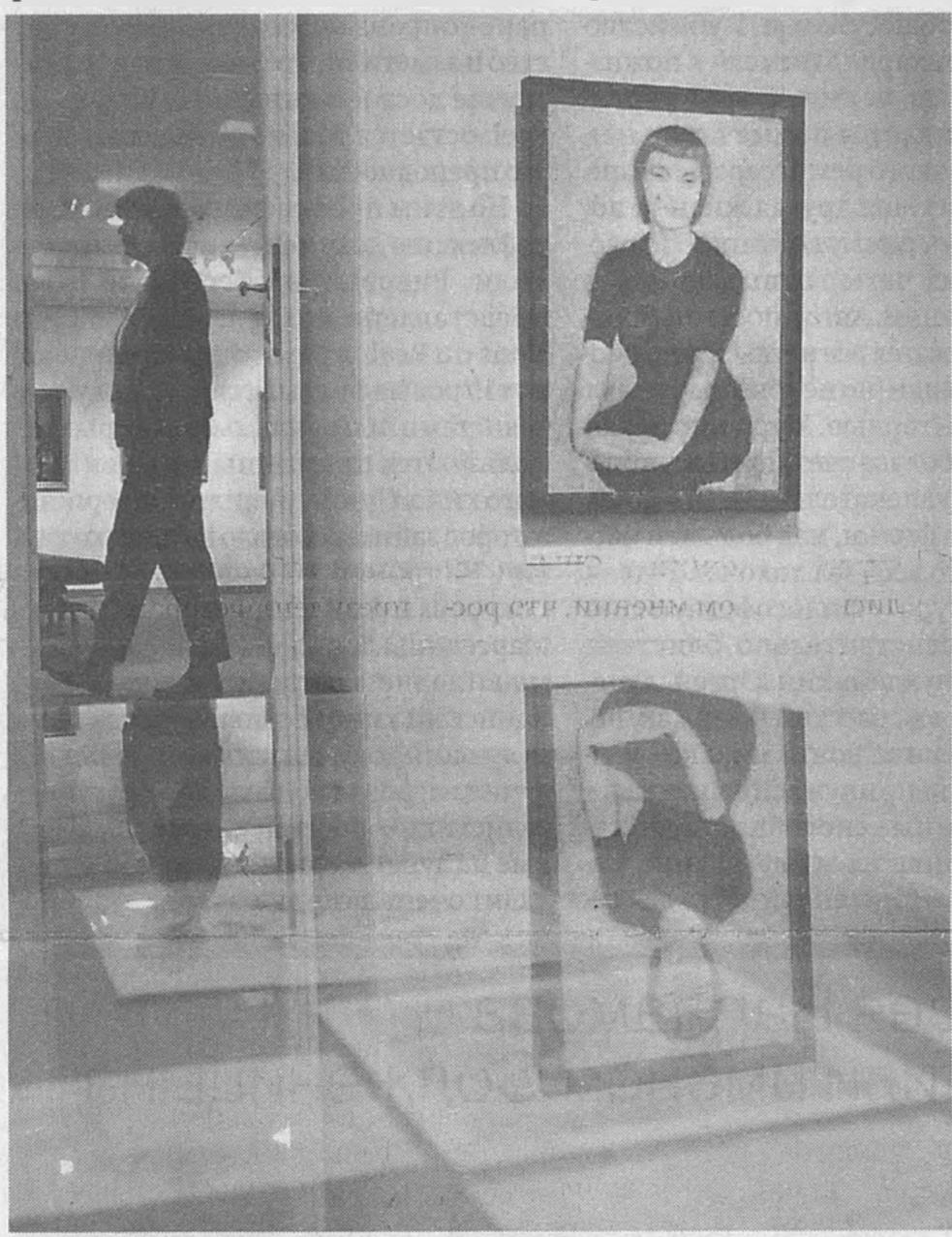
Коммерсантъ - 2006 - 28 апр

В Музее личных коллекций открылась выставка Владимира Вейсберга. К «белым картинам» из фонда музея, куда после смерти художника попала большая часть его наследия, добавились вещи из провинциальных музеев и частных собраний. Едва ли они добавят что-то новое к каноническому образу Вейсберга-метафизика, считает АННА ТОЛСТОВА.

Фотография 1970-х годов: Владимир Вейсберг в мастерской на фоне стеллажей, заставленных гипсами. Шары, кубы, конусы, цилиндры, слепки со знаменитых антиков — словно художник заточил себя в гипсовом классе, как схимник в пещере. Из этого добровольного заточения и выходили те знаменитые — «белое на белом» — натюрморты с едва различимыми геометрическими фигурами, та «невидимая живопись», за которую Вейсберга вместе с Михаилом Шварцманом, Дмитрием Краснопевцевым и Владимиром Янкилевским зачислят потом в отряд «московских метафизиков».

ния будущих картин, тоже есть на выставке — их извлекли из фондов РГАЛИ.

Классификация видов восприятия парадоксальным образом очень точно описывает эволюцию самого Вейсберга-живописца, шедшую как бы в обратном направлении: от полной ровной живописи к ее уничтожению во имя высшей гармонии. Вот Вейсберг конца 1950-х — прилежный ученик Машкова и Осмеркина: развесистые «Пионы», сочная «Айва», бойкие «Танечки» и «Маши» — искристый, импрессионистически беглый мазок, позаимствованный у давно изживших юношеское бубновое вальцество сталинских мэтров. Вот Вейсберг начала 1960-х, выбравший других учителей: аналитического Сезанна и сезаннистого Фалька. Мазок иссушился, цвет заглох, фигуры в портретах и фрукты в натюрмортах превратились в окрашенные поверхности и объемы. Цветную натуру сменили белые геометризированные формы мензурок, яиц, смятых газет и белья. Еще немного, и художник вернется в гипсовый класс,



В ранней живописи Владимира Вейсберга еще можно было найти какое-то отражение реальности, в поздней — только выражение высших истин. ФОТО ВАЛЕРИЯ МЕЛЬНИКОВА

В 1962 году в Институте славяноведения АН СССР на симпозиуме по структурному изучению знаковых систем Владимир Вейсберг сделал доклад «Классификация основных видов колористического восприятия». Все это было очень в духе времени: семиотика и искусствоведение, физики и лирики — даешь алгеброй по гармонии. Вейсберг в те годы выставлялся вместе с художниками «сурового стиля», которые боролись с излишествами позднесталинского стиля, живописуя, что называется, неприкрашенные будни строек коммунизма. Правда, из компании этих сердитых молодых людей он уже тогда — со своими белыми натюрмортами из гипсовых кубов и призм — выпадал. А уж в предложенной им в докладе классификации и вовсе было что-то, мягко говоря, немарксистское.

Колористическое восприятие Вейсберг делил на чувственное, мгновенное, как у Матисса; аналитическое, длительное, как у Сезанна; и подсознательное, когда при созерцании картины в ней до бесконечности открываются новые живописные смыслы, как у поздних, почти монохромных Рембрандта или Тициана. И то, что этот последний вид восприятия, нацеленный на постижение бесконечности, докладчик ставил выше всего, выдавало в нем будущего отщепенца-анакрета. В самом слове «подсознательное» было многое от отца — Григория Вейсберга, члена-основателя Русского психоаналитического общества и переводчика Фрейда. Еще больше от отца было в постоянном самоанализе, в дневниках, ведущихся непосредственно во время работы, — эти покрытые убористым почерком листочки ежедневных записей и эскизы, испещренные мелкой цифирью, которая скрупулезно шифрует пространственные и цветовые отноше-

с которого начинается обучение рисованию — это ясно видно в «Посвящении Сезанну», где сезанновские апельсины и кувшины стали шарами и конусами — в полном соответствии с максимой великого француза: «Трактуйте природу посредством куба, конуса, шара».

А после начался период борьбы — с цветом, натурой, с живописью как таковой. Когда вполне в платоновском духе видимый мир исчезал, растворяясь в жемчужных даже не мазках — легких касаниях кисти о холст, чтобы явить главную идею — идею света и гармонии. Выбрать в учителя живописи Платона, иллюзорно-обманную живопись презиравшего, — это было монашеское самоотречение. Но Вейсберг не пришел к чистой абстракции, остановился на самом ее пороге, так что в белых «архитектурных фугах», «балансах» и «хаосах» все же угадываются те самые гипсы, собранные в мастерской. Как угадываются блудные сыновья и святые Себастьяны в темном красочном месиве поздних, полуслепших Тициана и Рембрандта. Бесконечная вейсберговская комбинаторика — пирамиды, шары и призмы; конусы, кубы и раковина; цилиндр, шар и Венера Милосская — кажется попыткой понять, откуда взялась в мире гармония: вышла из пены морской, как Афродита, сложилась из сочетания геометрических объемов или как-то сама собой соткалась из света. Возможно, если бы железный занавес пропускал немного света с Запада, Владимир Вейсберг искал бы ответ не в живописи, а в других формах — в концептуальных лингвистических парадоксах или перформансах во славу абсолютного Ничто. Он остался живописцем — в метаниях между натурой и сверхнатурой. Эти метания хорошо смотрятся в Музее личных коллекций — между залами рационалиста Родченко и мистика Тышлера.