

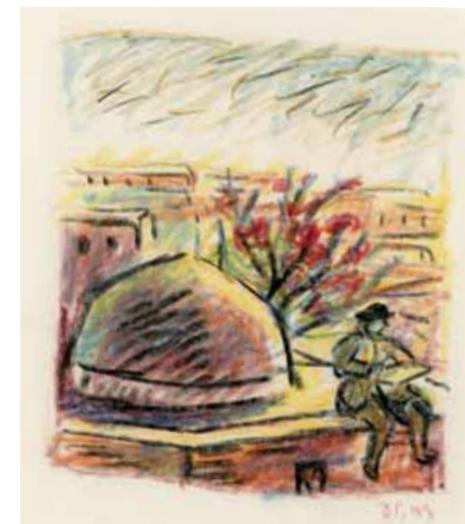
*Владимир*

Валерий Дымшиц, Ирина Мамонова

## Черный кувшин. Красные крыши. Синий дом.

*Вот стол. Он стал. До этого он был.  
На нем – бутылка, а в бутылке – слово,  
сухая роза, желтенькая пыль,  
и ничего не сказано другого;  
и ничего не сказано ни здесь,  
и ничего не сказано ни в этой,  
ни в этой строчке: где – благая весть,  
где – взвесь, блуждающая воздуха приметой.*

Игорь Булатовский



*Восточный город. 1943*

Притча о двух путях – торном пути греха и узкой стезе добродетели – известна с античных времен и от долгого употребления стала банальной. В христианскую эпоху ею пользовались особенно часто. И только на дальних кельтских окраинах Европы, с их не вполне изжитым язычеством, мелькает некоторая альтернатива бескомпромиссной бинарной оппозиции. В старинной шотландской балладе Королева фей, забирая с собой в Волшебную страну легендарного барда Тома Лирмонта, или Тома-рифмача (того самого, которого Лермонтов считал своим предком), говорит ему:

Вот этот путь, что вверх идет,  
Тернист и тесен, прям и крут.  
К добру и правде он ведет,  
По нём немногие идут.

Другая – торная – тропа  
Полна соблазнов и услад.  
По ней всегда идет толпа,  
Но этот путь – дорога в ад.

Бежит, петляя, меж болот  
Дорожка третья, как змея,  
Она в Эльфландию ведет,  
Где скоро будем ты да я.

(Перевод С. Маршака)

Искусство, имеющее своей задачей познание самого себя, и есть та Волшебная страна, куда ведет узкая, незаметная дорожка. И те, кто идет по ней, порой незаметны.

Сегодня историю советского искусства и, шире, культуры 1960–1980-х гг. иногда обобщенно-поверхностно представляют как противоборство между официозом, марширующим торной дорогой «политического и эстетического греха», и андеграундом, избравшим тернистый путь «подлинного искусства». Недаром так актуальны рассуждения о «второй культуре». Но и в ней, кроме отвлекающего от работы адреналина борьбы, были и своя слава, и своя иерархия талантов.

Общеизвестная дихотомия «официальное – неофициальное» не позволяет исследователю сфокусироваться на «третьей силе» – художниках, занятых своим творчеством настолько, что им просто было не до борьбы. Многие мастера, внутренние затворники, находили тихую гавань в какой-нибудь признаваемой государством деятельности, продолжая отдаваться художественной работе ради нее самой, не рассчитывая ни на доход, ни на лавры, ни на тернии.

Одним из самых незаметных и, одновременно, самых радикальных художников третьего пути был Давид Ноевич Гоберман (1912–2003).



Пермь. Осинская улица. 1949

*Давид Ноевич Гоберман брал с книжной полки чернолощеный карпатский горшок, подносил его к окну на вытянутой руке, с видимым удовольствием рассматривал и, точно видел в первый раз, говорил: «Красивая вещь!»<sup>1</sup>*

## I.

Давид Ноевич Гоберман известен прежде всего как ученый-искусствовед. Он посвятил многие годы изучению народного искусства и архитектуры западных окраин СССР: Карпат, Закарпатья и Молдавии. Написал несколько монографий на эту тему, подготовил ряд альбомов. Именно стараниями Гобермана широкую популярность получила прославленная косовская керамика.

Гоберман состоялся не только как исследователь, но и как великолепный фотограф, увековечивший декор старинных еврейских надгробий и молдавские поклонные кресты. Фотографии надгробий, сделанные в 1950–1960-х гг., он смог опубликовать только в конце жизни. Альбом «Поклонные кресты Молдавии», полностью подготовленный Гоберманом к печати, увидел свет после его смерти. Эти фотоальбомы принесли Гоберману заслуженную славу. Благодаря его уникальным фотографиям удалось сохранить огромный пласт исчезнувших памятников. Большинство сфотографированных Гоберманом еврейских кладбищ и практически все поклонные кресты оказались впоследствии уничтожены. Художник долгие годы

<sup>1</sup> Одному из авторов этой статьи посчастливилось в 1992–2003 гг. близко общаться с Давидом Ноевичем Гоберманом. В памяти остались высказывания художника, которыми я хочу поделиться с читателем. Быть может, они сделают его облик понятней и объемней. Валерий Дымшиц.



Старый Минск. 1943

фотографировал памятники и неспешно готовил материал к печати: кадировал, ретушировал снимки, писал вступительные статьи, делал макеты будущих альбомов – и все это без малейшей надежды на публикацию.

Спокойная, несуетная работа без оглядки на внешние обстоятельства, неторопливый поиск совершенства – характерная черта Давида Гобермана, принципиальный смысл жизненной и художественной позиции. Ни влияние политических бурь, ни собственный возраст – ничто не мешало и не могло ему помешать.

В Советской стране прилагательное «народное» служило универсальной индульгенцией. Народное искусство, при всей условности и изобразительной смелости, было вне критики и подозрений. Подобно тому как «непечатные» поэты занимались художественным переводом, художник Гоберман, не кривя душой, не идя на эстетический компромисс, посвятил многие годы изучению и публикации памятников народного искусства. Он не тяготился этой работой, напротив, ощущал личную ответственность перед безымянными народными мастерами, чье наследие делал достоянием культуры.

Статус исследователя народного искусства надежно прикрывал художника, освобождал от необходимости соблюдать профессиональный «ритуал»: участвовать в тематических выставках с обязательным набором идеологически выдержанных работ и соответствовать «правильной», «свободной» от формальных «выкрутасов» стилистике.

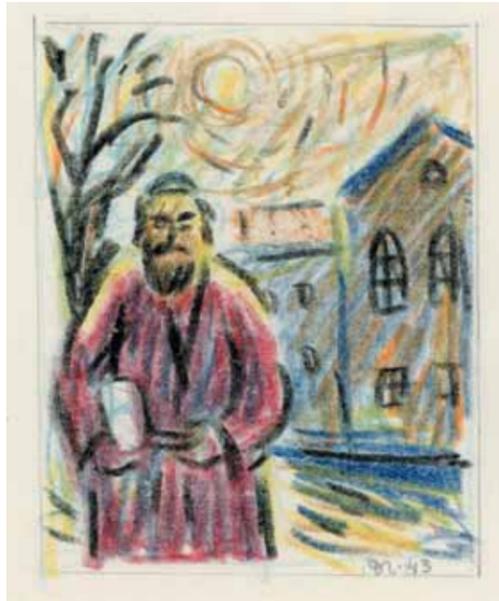
*Первый раз альбом фотографий рельефов старых еврейских надгробий был подготовлен Гоберманом к печати в середине 1960-х гг. Издание поддержали И. Г. Эренбург и академик И. А. Орбели. Но высочайше утвержденный макет был снят с производства. 1967 г. – разразилась Шестидневная война, СССР разорвал дипломатические отношения с Израилем. Не стоит искать логику в том, как события на Ближнем Востоке связаны с кладбищами XVIII–XIX вв. на Украине и в Молдавии. До выхода альбомов Гоберману пришлось подождать еще тридцать лет.*

## II.

Особое место в творчестве художника Давида Гобермана занимают графические серии, находящиеся на пересечении его художественных и научных приоритетов.

Уже в студенчестве он заинтересовался прихотливыми орнаментами еврейских надгробий: в 1937–1938 гг. для одной из курсовых работ им были сделаны рисунки Минского еврейского кладбища. Впоследствии, параллельно с фотографированием, Гоберман многократно рисовал рельефы надгробных стел, «руками» постигая искусство народных мастеров.

В 1951 г. он выполняет серию монотипий, воспроизводящих декор надгробий уничтоженного в 1959 г. еврейского кладбища в Кишиневе. Монотипии соотносятся с гобермановскими



Старый Минск. 1943

фотографиями надгробных стел и имеют прямые фотографические прототипы. Но, не копируя ни фотографию, ни каменный рельеф, Гоберман создает новую вещь. Он лишает памятники ритуального значения, оставляя поле эпитафии свободным от традиционного текста, иногда фрагментирует композицию, сосредотачивая внимание только на изображении, его самостоятельной декоративной ценности.

1957–1958 гг. — период работы над «Мотивами еврейского искусства» — обширной серией рисунков тушью, кистью, пером, основанной на исследовании, описании, систематизации мотивов надгробной пластики. Научная ценность «Мотивов...» несомненна, как и высокое качество графики, мастерство владения линией, тоном, безупречное композиционное мышление. Переведение пластики в другой материал, «переложение» рельефа на плоскость листа, диктовало свои правила и строилось по своим законам.

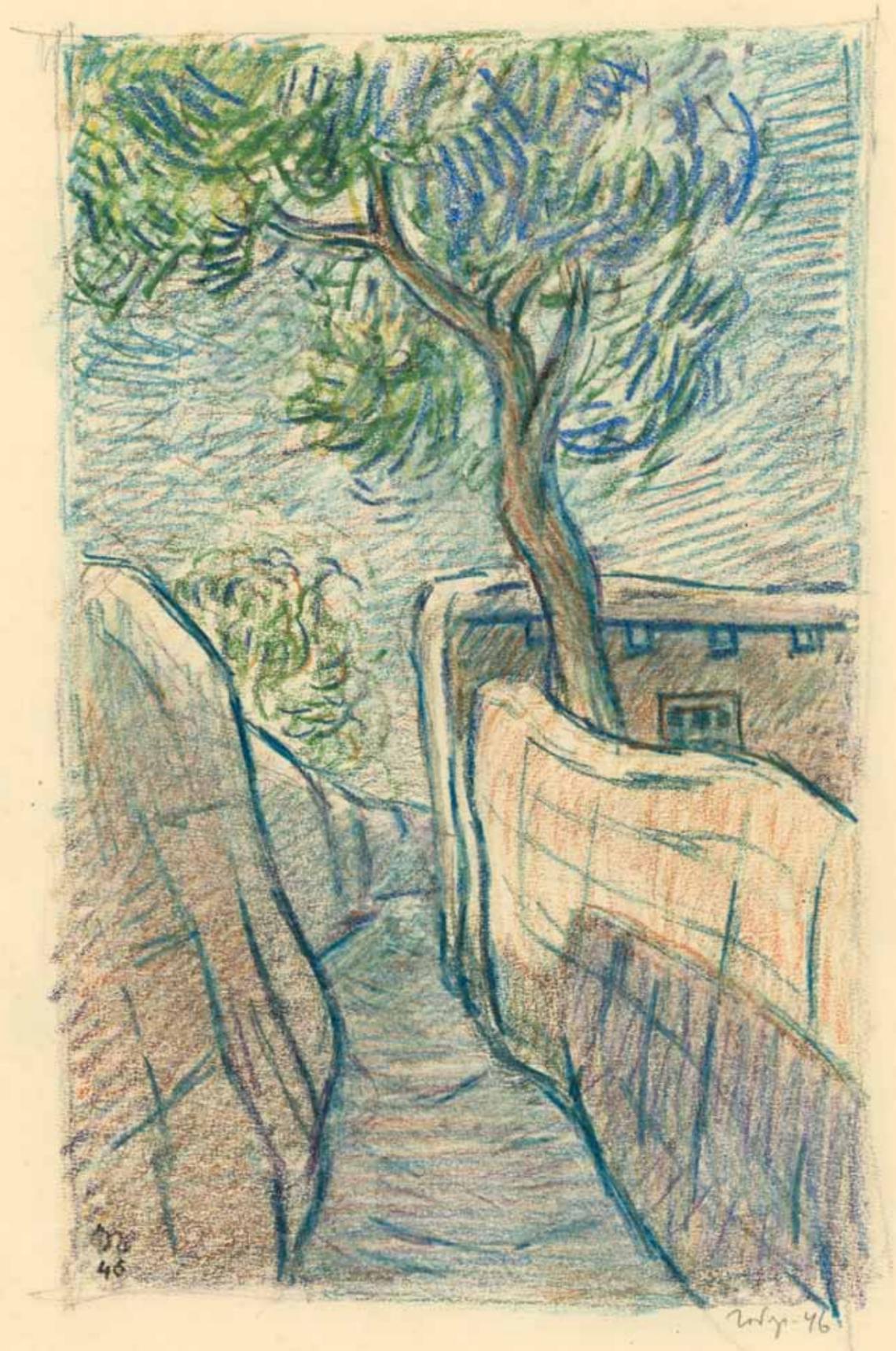
Обе серии — не беспристрастная фиксация фольклорного материала, но абсолютно самостоятельные графические произведения.

В самом конце 1990-х гг. Давид Ноевич стал постоянно жаловаться на то, что подготовка очень важных для него альбомов «Поклонные кресты Молдавии» и «Мотивы росписей гуцульской керамики» занимает у него все время, не оставляя ни часа на живопись, которой ему бы так хотелось заниматься. Я, естественно, не возражал, но про себя думал, что годы берут свое и так стареющий художник оправдывает свое творческое бесплодие. Но вот Гоберман приблизился к девяностолетию: подготовил большую ретроспективную выставку, переехал на новую квартиру, закончил вплоть до макета два последних альбома (к сожалению, эти альбомы вышли в свет уже после смерти автора) и счастливый принялся за миниатюры, составившие его последнюю большую работу — «Желтую папку»<sup>2</sup>. Там на 50 листах формата А4 размещено более 400 миниатюр. К концу 2002 г. работа была закончена. Гоберман удовлетворенно сказал, что заготовленных мотивов и композиций хватит для его живописи на ближайшие десять лет, до столетия. А дальше он не загадывает. Давид Ноевич не шутил...

### III.

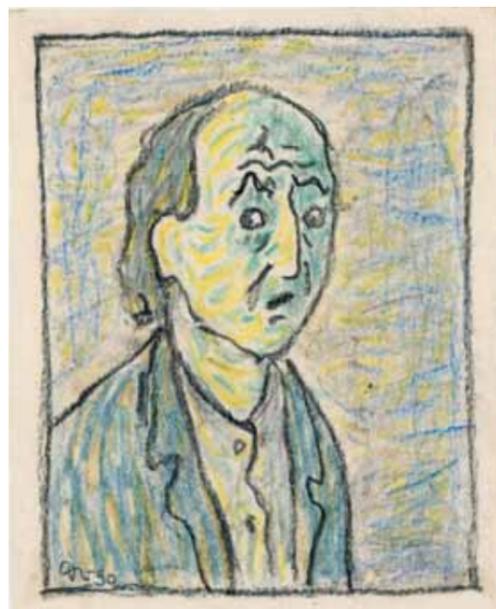
Работа над «Мотивами еврейского искусства» впоследствии «выстрелила» в миниатюрах графитным карандашом: их сближает размер, отсутствие цвета и принцип выделения рисунка нарисованной рамкой. Но, если в «Мотивах» эта рамка была обусловлена реальным расположением композиции на плоскости надгробной стелы, то в миниатюрах она не связана ни с какой утилитарной задачей.

<sup>2</sup> Мы назвали эту серию так, потому что ее листы были вложены в желтую пластиковую папку.



Возможно, в работе над пластикой надгробий Гоберман сформулировал ключевое для себя понятие «мотива». Как народные художники в рельефах надгробий бесчисленное количество раз сочетали и варьировали обширный, но конечный набор мотивов, так и Гоберман в миниатюрах превращает свой собственный спектр мотивов во все новые композиции.

Вероятно, не без влияния надгробных рельефов в миниатюрах и больших рисунках Гобермана конца 1970-х гг. возникла идея вступающих между собой в диалог или эмоционально реагирующих на внешнюю жизнь одухотворенных антропоморфных сосудов. Удивленная «Ваза», «Смеющийся кувшин», «Улыбающийся кувшин» (1977–1979 гг.), утратив явную цитатность, иконографически восходят к «носатым» левитским кувшинчикам из серии «Мотивы еврейского искусства». Оттуда же родом постоянно используемый в миниатюрах тип композиции «руки, манипулирующие сосудами»: кувшинами, вазами, даже собственной головой. При этом некий умозрительный персонаж остается за пределами рамки, «за кадром».



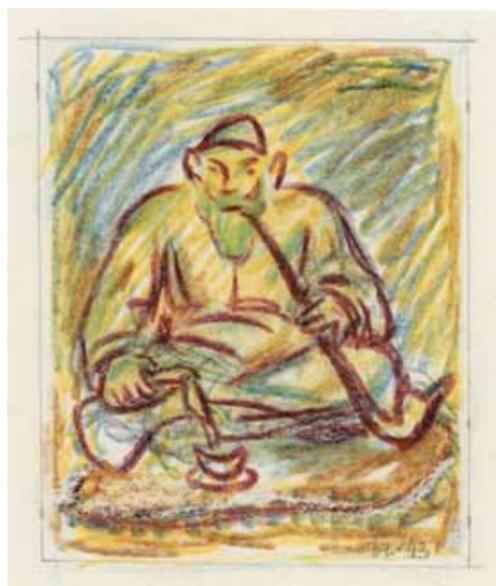
Мужской портрет. 1990

Именно в миниатюрах Гоберман находит и оттачивает свою «фирменную», позднее воплощенную им в гуашах тему: гипсовые головы, «беседующие» друг с другом или с другими предметами.

В 1980–1990-х гг. миниатюры занимают все больше места в творчестве художника параллельно занятиям живописью. Он работает над ними до самой смерти.

«Желтая папка» 2001–2002 гг. — последние миниатюры Гобермана, но и новый этап в работе художника. На каждом из листов от шести до семнадцати рисунков, образующих тематические серии или вариации на тему определенного мотива: это и обращение к многократно опробованным композициям, и появление совершенно свежих идей (серия «Идолы»). Их, как и более ранние миниатюрные опыты, невозможно воспринимать однозначно как эскизы или наброски: они завершены и вполне самостоятельны.

Миниатюры 1980–1990-х гг. Гоберман охотно публиковал, в 1998 году для итогового живо-



Узбек с трубкой. 1943

писного альбома «Художник о себе» специально выполнил ряд новых карандашных рисунков. Последние рисунки из «Желтой папки» он также предоставил для иллюстраций антологии еврейской поэзии «Бумажные мосты». (К сожалению, эту книгу удалось издать только через восемь лет после смерти художника.)

Последние миниатюры — полигон для отработки композиций будущих гуашей. Гоберман с удовольствием экспериментировал, заказывая многократно увеличенные ксерокопии миниатюр из «Желтой папки», проверяя, как новые композиции выдерживают большой масштаб. Трудно назвать смерть накануне 92-летия безвременной, но объем подготовительной работы, проделанной в рисунках из «Желтой папки», убеждает нас в том, что Давид Гоберман умер накануне нового творческого взлета.

*Однажды Давид Ноевич показал мне свои эскизы «народных» ковриков, выполненные им в 1960-х гг. для ковровых фабрик Молдавии. Я ахнул: некоторые из них представляли собой чистейшую геометрическую абстракцию в духе Мондриана. Когда я сказал об этом художнику, он довольно хмыкнул: «Конечно, Мондриан. Но я ведь был единственным специалистом по традиционным молдавским коврам...»*

#### IV.

В 1960-е гг. Гоберман работает на ковровых фабриках Молдавии, занимаясь тем, что позже стали называть «промышленным дизайном»: разрабатывает эскизы сувенирной продукции — ковриков и дорожек. Пришлось освоить ткацкий станок.

«Сувенирам» Гобермана присущ органичный синтез народного искусства, результатов научных исследований, знание ремесла и опыт художника-модерниста.

Производственный процесс жестко ограничивал художника, но и вызывал азарт решения увлекательных формальных задач: создание линейных и цветовых модулей, комбинирование предметов и фигур, построенных из набора геометрических элементов.

Композиции ковриков напоминают конструктивистскую книжную графику 1920-х гг., а иногда яркие образцы геометрической абстракции. Их автор одним из первых реализует характерную тенденцию 1960-х: утилитарное использование авангардных идей. Неслучайно «прогрессивный» журнал «Декоративное искусство» опубликовал тогда несколько статей о ковриках Гобермана.

«Народные» авторские коврики были запущены в массовое производство. Судя по пометкам художника, из почти 90 сохранившихся эскизов не были воплощены единицы.



Бумажная ваза. 1990

Так авангард, включивший народное искусство в свою генеалогию, возвращался к корням, становился буквально «предметом народного потребления».

Работа над сувенирными ковриками напрямую никак не отразилась в более поздних станковых произведениях Д. Гобермана, но присущее ему «свойство взора» видеть предмет через «перевернутый бинокль», обнаруживая в народном примитиве потенциал художественной трансформации, проявилось в фотографиях. Именно таким образом отобраны им для фотографирования еврейские надгробия и молдавские поклонные кресты: главными и любимыми объектами станут вещи, как бы пропущенные через призму восприятия художника-авангардиста.

В начале двухтысячных, накануне девяностолетия, Давид Ноевич заметил у себя первые признаки болезни Паркинсона: у него стали чуть-чуть дрожать руки. Он отреагировал на болезнь так: «Это даже неплохо. Линия мягче получается».

## V.

В конце 1970-х гг. Гоберман работает над графическими сериями большеформатных рисунков.

Некоторые из серий имеют авторские названия – «Из “Карпатской сюиты”», «Из цикла “Гуцульщина”», «Из цикла “Карпаты”», «Из цикла “Срубы”».

Важнейшая тема многих из них – человек и природа.

Подобные застывшим волнам, горы, иногда уподобленные колоссальным аллегорическим женским фигурам, в интерпретации Гоберма-



Женский портрет. 2002

на напоминают антропоморфные образы Земли, свойственные европейской натурфилософии XV–XVI вв. В этих рисунках появляется особый «лирический герой» – своеобразное alter ego автора, внешне – его полная противоположность: молодой, долговязый, длинноволосый. В пиджаке, иногда – в гуцульском костюме, в расклешенных брюках и нелепых ботинках с высокими каблуками. Горожанин, человек «культуры», а не «природы», он перепрыгивает ущелья, дирижирует музыкой гор, вторит ей на скрипке, пробуждает горы звуками трембиты («Песнь трембиты», «Танец быков», оба 1979 г.). На одном листе, подобно пуссеновскому Полифему, юноша со свирелью венчает вершину горы – пантеистическое ощущение, вероятно, пережитое художником в его странствиях по Карпатам («Песнь Карпат. Из цикла “Карпаты”», 1979 г.).

Энергией этого сквозного персонажа Гоберман вскрывает взаимоотношения художника и народной культуры, провоцирующей его на самостоятельные открытия. Возникает образ маленького человечка, несущего на плечах деревянные города или огромные расписные из-

разцы, в которых читаются мотивы косовской керамики («Мои заботы. Нелегкая ноша», «Бесценный груз старины», оба 1979 г.).

Особое место в графических сериях 1970-х гг. занимают «Головы» – странные гигантские «грибы», поросшие деревьями и застроенные зданиями («Думы о городе», «Грустный город», «Не печалься, Осень», все 1979 г., и др.). Характерный мотив этих композиций – человек, беседующий с такой чудо-головой или отдыхающий у ее подножия. Здесь неожиданно реализуется архитектурное образование автора: головы воспринимаются как своеобразный аналог бумажной архитектуры, как проекты зданий или объектов городской среды. А человек исполняет роль стаффажа, подчеркивая масштаб будущего строения. Одновременно в «Головах» очевидна сквозная тема гипсовых

слепков, проходящая от ранних ученических рисунков Гобермана к его поздним композициям с «живыми» гипсовыми головами. Однако фантастические головы 1970-х гг. не похожи на классические гипсы, а манера изображения поражает намеренным дилетантизмом. Художник словно разучивается рисовать, моделировать форму, часто использует не штрих, а «школярски» растушевывает карандаш. Добиваясь чисто живописных фактурных эффектов, он использует мелованную бумагу в сочетании с жировым карандашом и песчаной подкладкой.

Рисунки сюжетны и очень нарративны. Гоберман словно решил «выговориться» раз и навсегда: здесь сконцентрировался весь груз «литературности-иллюстративности», абсолютно изгнанной автором из поздних живописных работ.

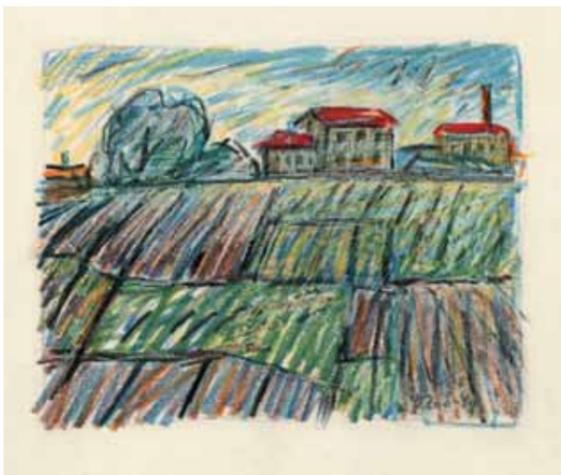


Девушка с распущенными волосами. 1979

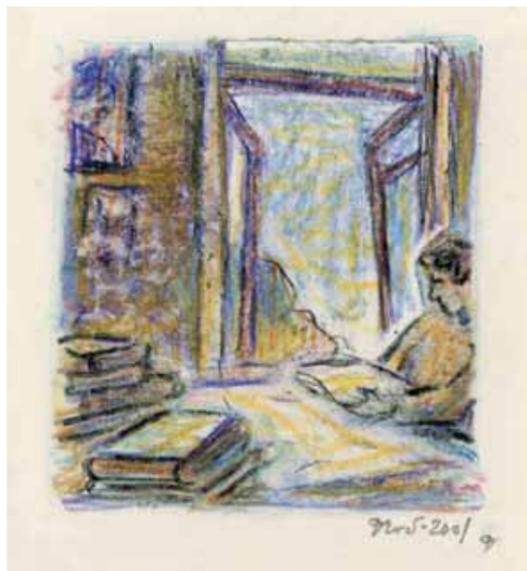
Давид Ноевич Гоberman приехал в Ленинград в 1929 г. и поселился в небольшой коммунальной квартире на Каменноостровском проспекте. Соседи в квартире постепенно менялись, давних, приятных сменили неприятные. В 2001 г. накануне девяностолетия художник переехал в отдельную двухкомнатную квартиру, тоже на Петроградской стороне. Он сам ее выбрал, сам обустроил по своему вкусу. Друзья очень волновались за Давида Ноевича: переезд, в таком возрасте... Я тоже волновался и как-то спросил, не страшно ли ему переезжать. Давид Ноевич ответил: «Я тут прожил 73 года. Надоело!»

## VI.

Главным делом своей жизни, «подосновой всех своих дел и мыслей» (Гоberman Д. Н. Художник о себе), Давид Ноевич Гоberman считал живопись. И в этом «главном» его жизнь была посвящена, в сущности, одному — поискам своего собственного художественного языка. Он был высокообразованным художником, равно хорошо знавшим и глубоко чувствовавшим разнообразные художественные традиции. Он был



Пермь. Огороды. 1944



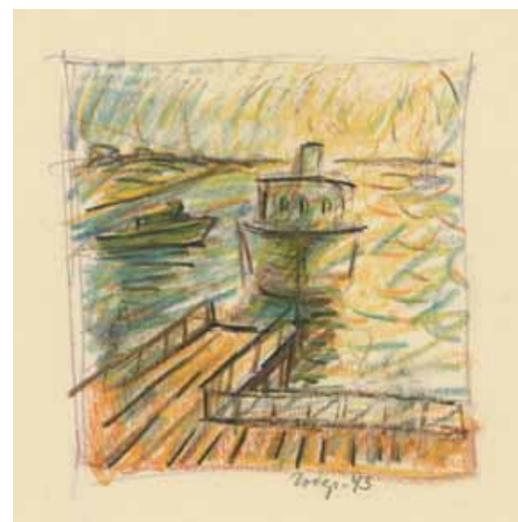
В комнате. 1953–2001

ученым-исследователем, профессиональным искусствоведом, глубоким знатоком фольклорного искусства. Знание, широкое приятие разных художественных техник и выразительных средств делало стоявшую перед ним задачу еще сложнее. Ему приходилось очищать свой собственный художественный метод и в целом свое творчество как от влияния современных и старых художественных школ, так и от своего эмпирического «Я». Гоbermanу, получившему традиционное еврейское образование, совсем не были чужды национальные чувства, и он, как никто другой, много сделал для сохранения и популяризации народного еврейского искусства. Наконец, Гоberman был веселый и в то же время подверженный приступам страха и тоски, темпераментный, страстный человек. Ему хотелось выразить в творчестве свои личные и профессиональные проблемы и переживания. Все этому — профессиональному, национальному, личному — находилось место прежде всего в рисунке. Но все это — профессиональное, национальное, личное — отступало в момент решения важнейших, чисто художественных задач, которые он ставил в живописи.

Живописное наследие Гоbermanа чрезвычайно обширно, оно имеет свою внутреннюю историю и собственный вектор развития.

Гоberman принадлежал к поколению мастеров, родившихся в начале прошлого века, учившихся в 1920–1930-х гг., не понаслышке знакомых с новой европейской живописью и поисками русского авангарда. Традиции, которые впоследствии заново открывали для себя более молодые художники, были у него в крови, для него «цепь времен» не прерывалась — он работал, подчиняясь лишь внутренней логике своего творчества.

Давид Гоberman получил хорошее профессиональное образование и разнообразный художественный опыт: в юности в Минске он занимается в мастерской представителя классической академической школы Я. М. Кругера, посещает студию «умеренного авангардиста» А. М. Бразера. Кругер выставил две работы талантливого тринадцатилетнего подростка на Первой Всебеларусской художественной выставке, проходившей в Минске в 1925 г. Они отмечены в каталоге выставки вместе с работами многих маститых художников. Последняя прижизненная выставка Гоbermanа была от-



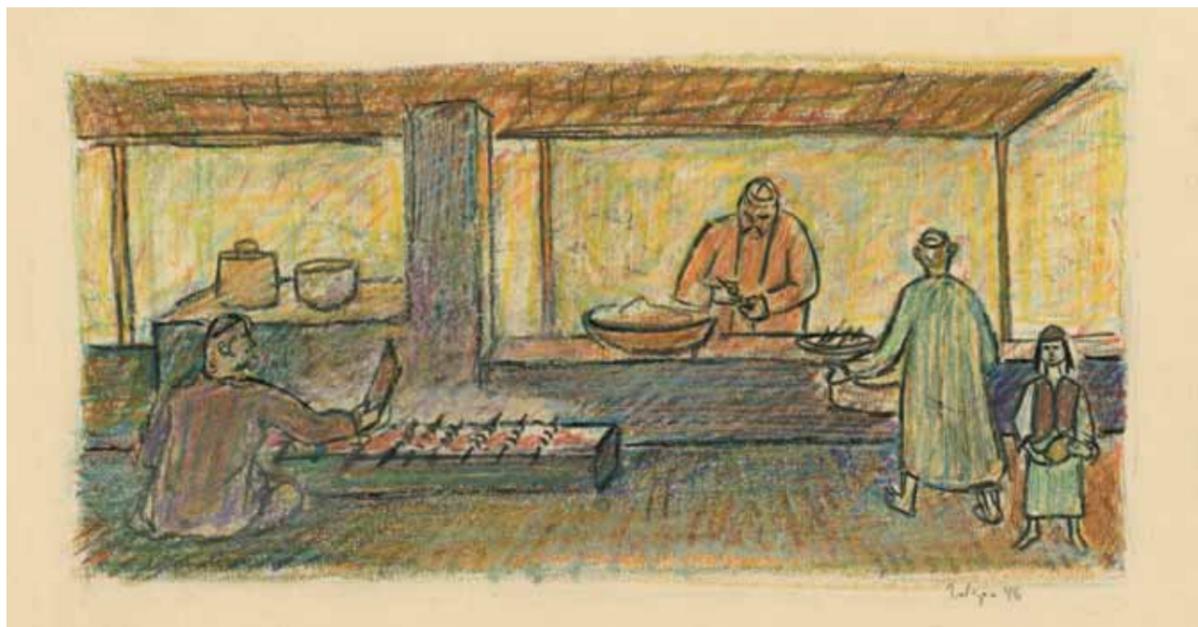
Буксиры на Каме. 1943

крыта к его 90-летию в 2002 г. Можно сказать, что его профессиональная жизнь продолжалась почти 80 лет.

Переехав в Ленинград, Гоberman готовится к поступлению в Академию, берет уроки в частной студии С. Зайденберга. Став студентом ЛИСИ, а затем и архитектурного факультета Академии художеств, учится рисунку и живописи у Н. Тырсы, Н. Лапшина, К. Рудакова. Одновременно посещает занятия в мастерских живописного факультета у художников разных направлений — А. Савинова, А. Карева, А. Осмеркина. Однако больше всего ценит эстетические взгляды своих учителей с архитектурного факультета. Его вкус, художественные пристрастия и мировоззрение во многом определили тогда и лекции Н. Н. Пунина, и посещения Эрмитажа совместно с Н. Тырсой.

Таким образом, генеалогия творчества Д. Гоbermanа вполне ясна: он воспитан мастерами живописи, входившими в «Круг художников», хорошо знаком с новым французским искусством. Студенческие этюды Гоbermanа 1930-х гг. показывают, что эта школа была основательно усвоена молодым художником. Французы, прежде всего Матисс, Ван Гог и Марке — отправная точка его художественной биографии. Зато все дальнейшее творчество Гоbermanа — это постепенное преодоление этой традиции, превращение из «культурного» художника в мастера с «лица необщим выраженьем».

Самостоятельный путь в изобразительном искусстве был для Гоbermanа неотделим от поиска своей художественной техники. Сам он не относил себя ни к чистым живописцам, ни к графикам как таковым. Кроме того, выбор техники всегда маркировал тот или иной период творчества и был связан с решением определенных задач. В разные годы своей долгой жизни художник отдавал предпочтение разным материалам и техникам, и каждая из них для Гоbermanа всегда была «семантически» нагружена.



Готовят шашлыки. Андижан. 1946

Давид Ноевич рассказывал: «Когда в Ленинград приехал Марке, его принимал Тырса. Они с Марке пошли по набережной выбирать места, откуда Марке в свой следующий приезд будет писать Неву. А мы, студенты Тырсы, шли стайкой сзади и слушали, о чем между собой говорят художники». Но больше Марке в Ленинград не приезжал...

## VII.

Начиная со студенческих лет и вплоть до второй половины 1950-х гг. Давид Гоберман пишет многочисленные этюды маслом: Крым, Кавказ, городские пейзажи Самарканда, окрестности Перми и виды Камы, уголки Ленинграда. Многие из этих ранних работ удачны по композиции, точности изображения архитектурных объектов, живописным качествам. Очевидно сложное, отнюдь не линейное, парадоксально «попятное» движение художника от живописи в духе Марке и Матисса к романтической живописи Делакруа (в среднеазиатских видах), а

от нее — к реалистической передвижнической традиции (виды окрестностей Перми); от крепко усвоенных и ставших уже расхожими приемов «импрессионизма» к пустынности классицистских натюрмортов Шардена. В этом движении видна аналитическая работа: тот же принцип «ревизии» зрительного опыта, о котором Гоберман сам напишет впоследствии в связи со своими ранними рисунками цветным карандашом.

Ощущая вторичность этого пути, исчерпав для себя его возможности, Гоберман уже ко второй половине 1950-х гг. отказывается от масляной живописи.<sup>3</sup> Он больше не показывает ее на выставках, даже на большой экспозиции 2002 г.,

<sup>3</sup> Аналогичный путь отказа от масляной живописи в те же годы (чуть раньше или чуть позже) прошли еще несколько художников одного круга и поколения с Давидом Гоберманом, например Анатолий Каплан и Соломон Гершов. С ними обоими Гоберман был дружен. Фотографии еврейских орнаментов, выполненные Гоберманом, послужили источником для орнаментальных композиций в знаменитых литографиях Каплана.

приуроченной к 90-летию, где ретроспективный взгляд на ранние живописные опыты был бы уместен. Художник хранил свои живописные работы, но считал их неактуальными, даже ученическими. Тем не менее среди работ 1945–1946 гг. встречаются странные, умозрительные, визионерские пейзажи, которые, кажется, уже обещают его «главные» гуаши 1980–1990-х гг. Эти работы выполнены как маслом (два «Пейзажа с белым домом»), так и гуашью («Радуга», «Пейзаж с синим домом»).

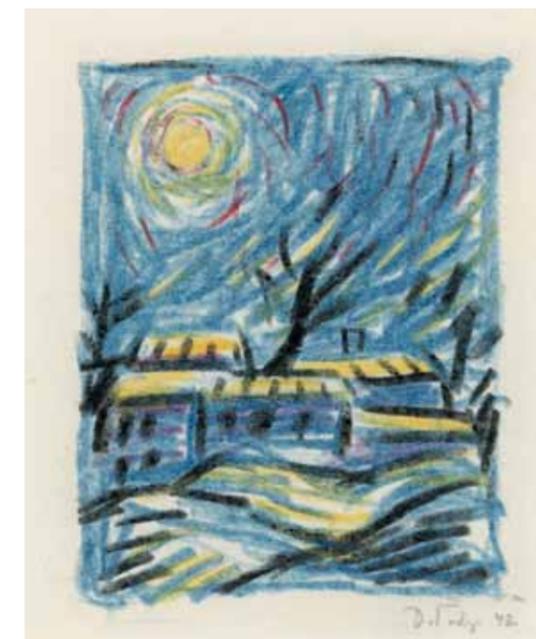
К сожалению, я бывал у Давида Ноевича не так часто, как нам бы обоим хотелось. Он просил меня: «Приходите почаще. Я очень одинок. Все мои сверстники умерли, а все, кто моложе меня на десять лет, — выжили из ума».

## VIII.

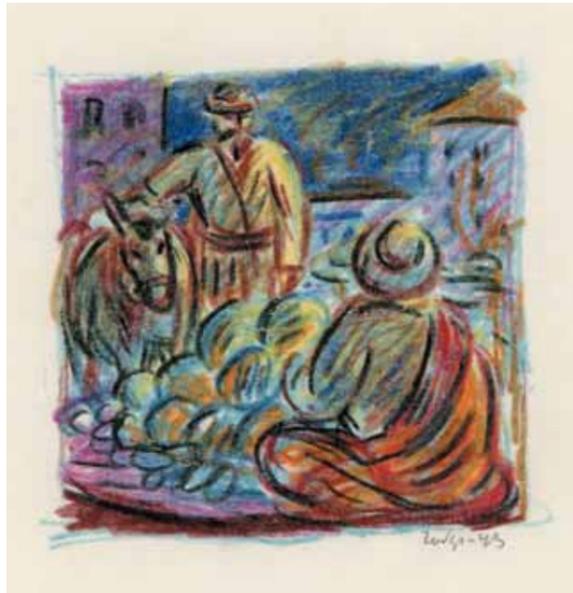
С начала 1940-х гг. альтернативой масляной живописи для Гобермана выступают цветной карандаш, акварель, гуашь. Рисунки цветным карандашом станут впоследствии отдельной областью творчества Давида Гобермана, а работа с ними — одним из самых любимых и дорогих для художника занятий. Уже самые ранние из этих рисунков мыслились автором как своеобразный аналог «картины», законченного художественного высказывания.

В 1943 и 1944 гг. военное командование награждает Гобермана за успешную работу архитектором на строительстве Дома Красной Армии в Перми творческими поездками в Среднюю Азию. Художник много пишет маслом на пленэре. Но некоторые из его больших масляных этюдов становятся своего рода «эскизами» для миниатюрных «картин» цветным карандашом. Серьезность отношения художника к этим «несерьезным», «детским» опытам под-

тверждается и тем, что, начиная с первых выставок 1940-х гг. в Перми, Гоберман неизменно экспонирует рисунки цветным карандашом как отдельный раздел, количественно превышающий иногда число живописных работ. Для выставок середины 1940-х гг. этот факт еще можно было бы оправдать условиями военного времени. Но та же тенденция сохраняется и в конце 1940-х, и в 1950-е гг., когда Гоберман возвращается в Ленинград и получает возможность выбора техники. Списки произведений в каталогах показывают, что некоторые рисунки цветным карандашом он выставляет по нескольку раз, очевидно, придавая им особое художественное значение. Миниатюра «Пермь. Огороды» 1944 г. являлась, например, постоянным экспонатом выставок Гобермана с 1945 по 1987 г.! К цветному карандашу он обращается на протяжении всей жизни вплоть до 2002 г. Художнику была близка условность этой техники, провоцировавшая возможности воображения. Именно это увлечение приведет его в дальнейшем к умозрительным акварельным и гуашевым композициям.



Пермь. Зимняя ночь. 1942



Продавец арбузов. 1943

В миниатюрах цветным карандашом 1940-х гг. Гоberman выплескивает свою «французскую» закваску, преодолевает зависимость от рефлексии над живописью известных мастеров. Рисунки, выполненные по материалам среднеазиатских поездок, — это мир Востока, увиденный глазами Матисса или Ван Гога. Сквозь развалины Биби-Ханым в Самарканде явно просвечивают «Виды Руанского собора» Моне. Параллельно в масляных этюдах этого времени можно увидеть зимний Самарканд, написанный в «круговских» традициях ленинградского пейзажа, самаркандскую улицу в духе романтической живописи. Крохотный рисунок 1943 г. «Восточный город» изображает условного художника в старинном европейском костюме, примостившегося рядом с куполом мечети и увлеченно рисующего панораму города (или, может быть, всего восточного мира). Здесь и многовековая история западного ориентализма, включая новую французскую живопись, и ключ к восприятию всей среднеазиатской серии. А сегодня в ретроспективе творчества Гоberman, принципиально отказавше-

гося впоследствии от работы с натуры, мотив «художник на пленэре» обретает и оттенков самоиронии.

В рисунках, а параллельно в акварелях и первых гуашах середины 1940-х гг. берут начало некоторые сквозные мотивы и композиционные приемы, постоянно разрабатывавшиеся художником в дальнейшем: пейзаж с солнцем, пейзаж с облаком, «мистический» синий дом, красные крыши и красные дома.

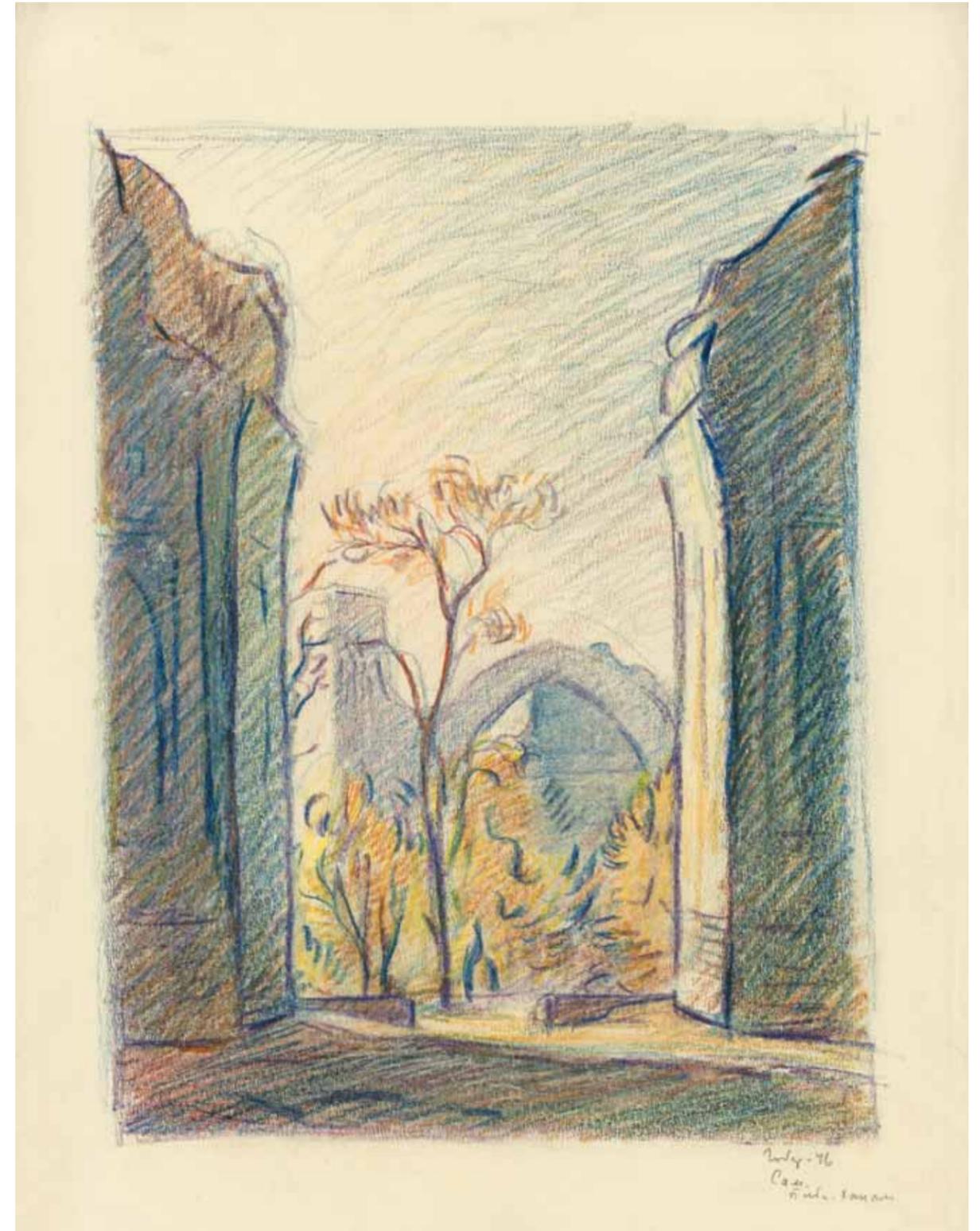
---

*Я первый раз пришел в гости к Давиду Ноевичу. Он решил показать мне несколько своих гуашей (он всегда показывал их с удовольствием). Среди прочих был и великолепный «Натюрморт с бутылкой» (1982 г.). Я так растерялся от увиденного, что задал совершенно нелепый вопрос: «А как вы это нарисовали? Ставили натюрморт?» Давид Ноевич мягко возразил: «Конечно, нет. Ну что же вы думаете, я в своей жизни никогда бутылки не видел?»*

---

## IX.

Обращаясь в 1940-е гг. к технике акварели, Гоberman работает первое время вполне традиционно, понимая акварель как раскрашенный рисунок. Чуть позже, в 1950-е гг., он увлекается эффектами письма по мокрой бумаге. Но к 1970–1980 гг. его акварели уже мало напоминают классические образцы этой техники: столь ценная акварелистами белизна бумаги полностью игнорируется, лист порой «замучен» и затерт, к акварели может быть добавлена гуашь, поверхность иногда проработана пастелью. Сложностью фактуры и цвета эти акварели смыкаются с гуашами, которые можно считать итогом художественных поисков Давида Гоberman и вершиной его живописного творчества.

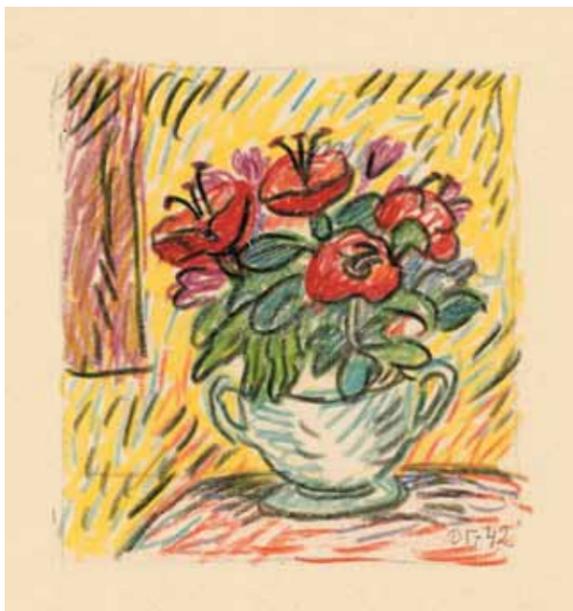


Самарканд. Ансамбль Биби-Ханым против солнца. 1946

Технику гуаши он открывает для себя еще в середине 1940-х гг. Именно в гуашах (точнее, в смешанной технике, сочетающей гуашь, акварель, темпера, графитный карандаш, а позже и фломастер) автор будет решать в дальнейшем основные живописные проблемы.

В гуашах Гоберман останавливается в первую очередь на пейзаже и натюрморте. Натюрморт этот, впрочем, очень условный, так как никакой «мертвой натуры» здесь нет. Скорее уж это «Stilleben» – тихая жизнь вещей и предметов, к которой человек не имеет никакого отношения. Никаких следов присутствия или значащего отсутствия человека здесь нет. Нет и никакого стремления к иллюзорной передаче видимой материальной природы предметов: мир этих натюрмортов существует исключительно как живописная реальность. Нет ничего, кроме взаимоотношений формы и цвета, которыми создаются предметы и окружающее их пространство. Их взаимодействие рождает скрытую энергию и внутреннюю «одухотворенность» предметного мира. Этот мир ограничен достаточно скудным набором вещей: черная бутылка, белая кружка (или белая чаша с характерными волнистыми краями), черно-лощеный кувшин, самовар, кофейник, сосуды сложносочиненных авторских форм, керамические горшки.

В этих натюрмортах живопись Гобермана некоторыми качествами неожиданно оказалась ближе всего Сезанну. Не сезаннизму «Бубнового валета» – броскому, декларативному и декоративному, часто поверхностному, а самому мастеру из Экса. Это кажется парадоксальным, ведь в отличие от Сезанна, до боли в глазах вглядывавшегося в природу, Гоберман сочиняет натюрморты, пишет их исключительно по воображению. Но главное – в поздних натюрмортах («Натюрморт с бутылкой», 1982 г.; «Черный кофейник», 1982 г.; «Керамические сосуды», 1983 г.; «Медь на белой скатерти», 1984 г.; «Натюрморт с бутылкой и чашей», 1992 г. и др.)



Красные маки. 1942

Гоберман обретает высшую беспристрастность в изображении вещей, свободу от всяких индизнаказательных значений, о которой так тонко и глубоко писал Р.-М. Рильке в «Письмах о Сезанне»:

«Естественно, что художник любит каждую из тех вещей, которые он создает; но если это подчеркивать, то вещь становится хуже: мы начинаем судить о ней вместо того, чтобы просто о ней сказать. Художник теряет свою беспристрастность, и лучшее из всего, любовь, остается за гранью работы, не находит в ней места, бездейственно дремлет где-то рядом: так возникает живопись настроения (которая ничем не лучше сюжетной). Художник пишет: я люблю эту вещь, вместо того чтобы написать: вот она»<sup>4</sup>. Это ведь и о простом и совершенном гобермановском «Натюрморте с коричневым сосудом» (1975 г.).

<sup>4</sup> Рильке Р.-М. Проза поэта / Письма о Сезанне. М.: Вагриус, 2001, с. 228.

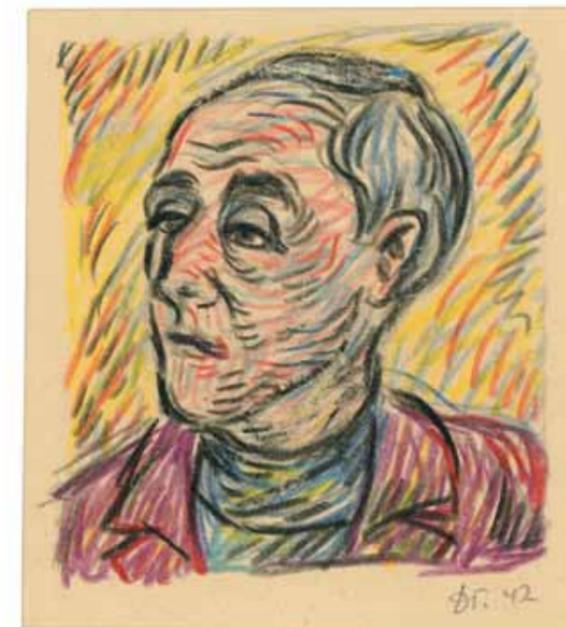
Художник так внимательно и длительно работает над превращением краски в цвет, что некоторые из натюрмортов приобретают качество «нерукотворности» («Натюрморт с персиками», 1978 г.; «Натюрморт с кофейником», 1985 г.), сопоставимое разве что с поздними работами Р. Фалька. В «Натюрморте с бутылкой и чашей» (1992 г.) предметы «поставлены» на «черный квадрат» стола, нарисованного в обратной перспективе. Они отбрасывают тени при явном отсутствии реального источника света и «светящемся» фоне, напоминающем не фон, а золотое пространство божественного света византийских икон.

«Дело живописи совершается среди красок, [...] надо их оставлять совсем наедине, чтобы они могли выяснить свои отношения. Их общение друг с другом – в этом вся живопись»<sup>5</sup>. Именно так воспринимает живопись Гоберман.

В пейзажах Гобермана происходит тот же процесс постепенного отхода от природы, что и в натюрморте. Художник последовательно сокращает и упрощает количество мотивов, фактически отменяет сюжет. Ранние гуаши (как инерция масляной живописи) воплощали пейзаж той или иной конкретной местности. Это были фрагменты видимой реальности – «уголки природы». Всё меняется уже в 1970-е, а особенно в 1980-е и 1990-е гг. Гоберман обращается не к случайностям, а к закономерностям, и строит живописную реальность картины как мир, завершенный в своей целостности. Пейзажных мотивов остается совсем немного, но они оттачиваются и превращаются в подобие изобразительных формул. Художник разрабатывает прежде всего два основных типа композиции: фронтальный пейзаж с низким горизонтом и высоким небом и пейзаж с диагонально уходящей в перспективу дорогой и кулисами деревьев. Остальные пейзажные композиции

<sup>5</sup> Там же, с. 233.

представляют собой их разновидности, варьируя ряд мотивов, в свою очередь, прошедших строгий авторский отбор и испытание временем: пейзаж с красными домами (или красными крышами), пейзаж с рекой и солнцем, пейзаж с солнцем и парусом, пейзаж с тремя деревьями и т. д. Деревья, дома, шпиль Петропавловки, мачта яхты, человеческие фигурки – суть вертикали, взаимодействующие с горизонталью земли. Как архитектор Гоберман передает в пейзаже его «устройство», архитектуру, строит конструкцию природного ландшафта. И хотя сам художник пишет, что фигурки и строения в пейзаже необходимы ему для передачи «свидетельств человеческого присутствия» (Гоберман Д. Н., Художник о себе), это лишь возможная интерпретация, которую искусствовед Гоберман дает произведению художника Гобермана. Живопись же позволяет в этом усомниться: стаффажные фигурки психологически абсолютно нейтральны, не вносят в пейзаж никакого эмоционального сюжетного повествовательного начала. Солнечный диск,



Портрет брата. 1942



Собор и солнце. 1950–2002

настойчиво помещаемый Гоберманом в центре небесного пространства, фактически не меняющийся от пейзажа к пейзажу, ничего на самом деле не освещающий, почти обязательно присутствует во всех этих композициях. Но и он, похоже, важен художнику прежде всего как элемент формальной и цветовой конструкции произведения.

Его пейзажи, как и натюрморты, «поразительно заняты сами собой»<sup>6</sup>.

---

Давид Ноевич Гоберман (на выставке современных художников): «Они же молодые – что же такие робкие?»

---

## Х.

В 1990-х гг. художник открывает в гуашах новую тему, начатую еще в конце 1970-х гг. в сериях большеформатных рисунков и продолженную в 1980-х гг. в миниатюрных рисунках графитным карандашом, – головы и сосуды, точнее, диалог гипсовых голов и лепных, «рукодельных» сосудов. Условные гипсовые головы становятся своего рода «визитной карточкой» последнего, наиболее значимого творческого периода Гобермана.

Художник словно возвращается к азам школьного рисования – гипсовым головам, и более того, к гипсовым геометрическим предметам, поскольку его головы упрощены, геометризованы и весьма отдаленно напоминают античные слепки. Итогом поисков – «формулой человеческой головы» (Гоберман) – можно считать композицию «Раздумья» (1984 г.). Голова,



Натюрморт со ступкой. 1990

поддерживаемая рукой, – просто шар, положенный на основание, взвешенный, покоящийся в пространстве. Здесь очевидна та же схема, та же простейшая, общая конструкция, что и, например, в вазе с фруктами («Натюрморт с красными плодами в белой вазе», 1985 г.).

Намеренным выглядит почти полный отказ Гобермана от портрета. Созерцая лицо реального человека, мы начинаем невольно проникаться к нему если не симпатией, то интересом, пытаемся угадать его судьбу, расшифровать его внутренний мир. Все это, по мнению художника, отвлекает от живописи как таковой. Поиски «формулы» приводят к тому, что многие так называемые «портреты» или человеческие типы гуашевых композиций Гобермана («Читающий старик», 1982 г.; «Одиночество», 1994 г. и др.) также обретают черты гипсовых слепков. Они вылеплены из той же красочной субстанции, что и горшки, бутылки, вымышленные сосуды гобермановских натюрмортов. Отсюда один шаг до композиции «Дружелюбие» или «Натюрмортов со скульптурой» (все 1993 г.).

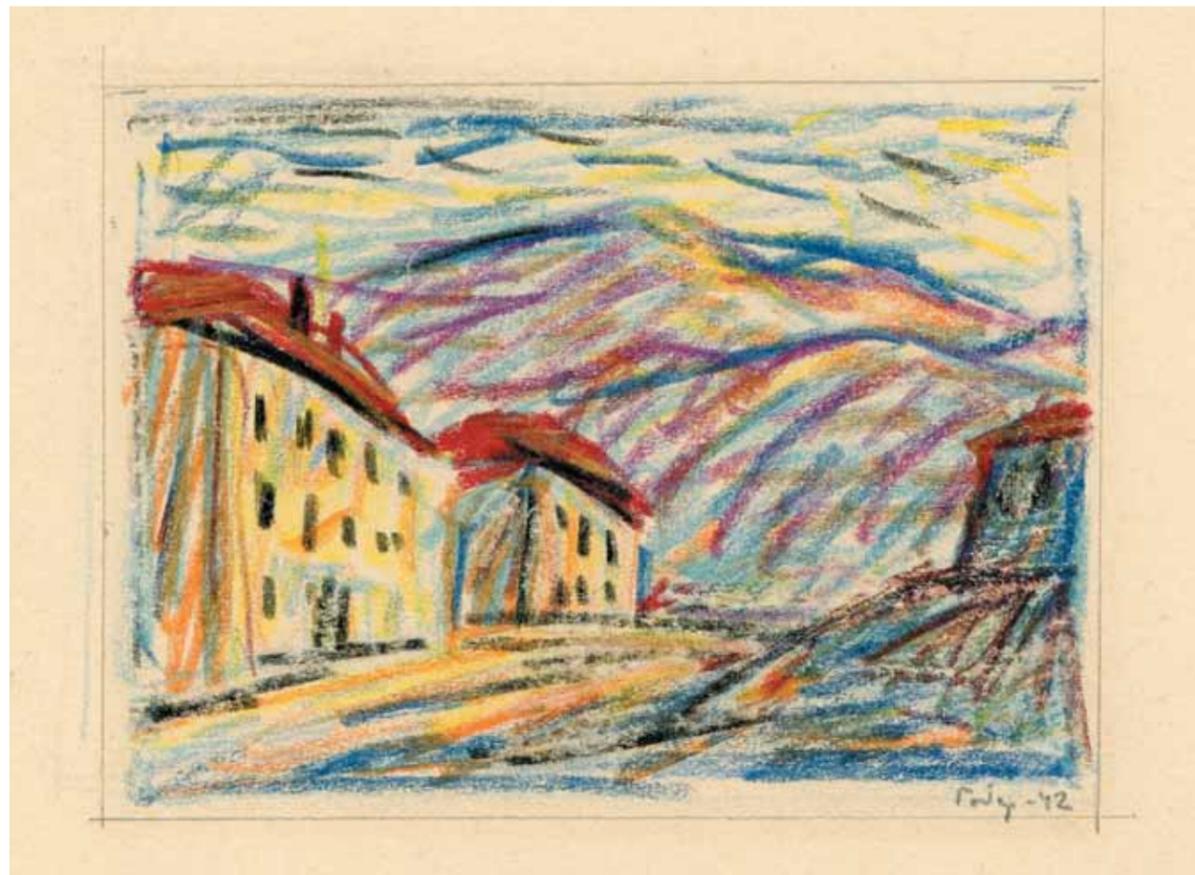
<sup>6</sup> Рильке Р.-М. Проза поэта / Письма о Сезанне. М.: Вагриус, 2001, с. 240.

Каждый из этих натюрмортов скульптурен и по своей сути композиционно является монолитной геометрической формой, удерживаемой в равновесии внутренним напряжением.

Человек, как сказано в Писании, был вылеплен из глины, человек – сосуд скудельный, то есть гончарный. Да и само слово «череп» означало когда-то не только костноеместилище мозга, но и глиняный горшок. (На память в современном языке осталось слово «черепок».) И Гоберман, оттолкнувшись от этой не столько метафоры, сколько метонимии, снова и снова пишет сосуды и головы. Они выступают здесь первичными сущностями и, тесно сдвинутые, слепленные друг с другом волей художника, ведут безмолвный, таинственный, бесконечный разговор.

Зрелые гуаши Гобермана всегда равны самим себе. Они не поддаются интерпретации и не требуют ее. Черный кувшин – это черный кувшин, и красный дом – это красный дом. Не больше, но и не меньше. В них нет программы. Простые, часто пустынные пейзажи и элементарные натюрморты отсылают нас к началам художественного ремесла. Гоберман со смиренной гордыней возвращается к самым основам профессии, как бы вновь начиная с нуля. Тихая гордость творца воодушевляет его, заново творящего свой мир, еще пустой, ненаселенный, состоящий из простых вещей. И мы можем вместе с художником Гоберманом заново увидеть этот заново создаваемый живописный мир.

Черный кувшин. Красные крыши. Синий дом.



Поселок у отрогов гор. 1942

гуашь