

«Русская мысль»

Новейшая российская история искусства числит художника Юрия Купера по цеху графики (см., напр., Н. Степанян, Искусство России XX века, М., ЭКСМО-Пресс, 1999), а между тем, не считая галерей в Америке, Англии, Германии и Швейцарии, только в Париже его живописью занимается галерея «Ламбер», скульптуру ведет галерея «Валуа», печатную продукцию — «Букенри институт». Как раз сейчас в парижской галерее «Мински» (49, rue de l'Université) проходит выставка скульптурных и живописно-объемных работ «Маленькие сценки в интерьере». А есть еще спектакли в Европе и Америке, где ему принадлежат сценография и костюмы, ювелирные коллекции, оформленные во Франции и России интерьеры, книги, инсталляции. И дом художника в Нормандии, где мы ведем беседу о его искусстве, представляет собой от рабочего стола до старого плуга во дворе собрание артефактов в постоянно действующей инсталляции на тему «Жилище художника».

В этом году Юрию Куперу исполняется 60 лет. Хороший повод узнать взгляды художника в области, где он работает более четырех десятилетий.

— Является ли художник создателем идей, в том числе художественных?

— Я не такой уж верующий человек, но считаю, что Тот, Кто сотворил этот мир, — Тот и Создатель, а художники, если они серьезные люди, могут лишь открывать или интерпретировать какие-то новые элементы, которые еще не осознаны человечеством. Изобразительное искусство — та же наука, и в нем существуют такие же законы, как в науке. Это визуальная наука. В ней, как в любой науке, необходимо выявить и решить проблему. Важно не то, пишешь ли ты точкой, разбрызгиваешь краску или работаешь каким-то необыкновенным мазком. Важно по-новому увидеть — как увидели сначала силует, потом объем, потом атмосферу. Ведь что такое живопись? Это перевод одной субстанции в другую. Ты берешь краску и переводишь ее субстанцию в нечто, что перестает быть краской, а становится кожей, деревом, цветом, чем-то другим. Если же ты этой краской рисуешь небо и она остается краской, то это к живописи отношения не имеет, это просто более или менее приблизительное изображение реальности. Перевод одной субстанции в другую мы и видим у великих живописцев.

Надо сказать, что в современном околосовременном языке постоянно звучат слова «креативность», «концептуальность», «творение» и т.п. Все творцы, все создатели. Мне это глубоко чуждо. Я вообще считаю, что всех, кто на самом деле думает, кто верит, что они создают что-то, — надо посылать в клинику. Если они врут, другое дело. В настоящем искусстве нет авангарда, а мы это понятие постоянно употребляем. «Концепт», который подается как какое-то нововведение последнего времени, существовал всегда. Курбе, Федотов, Васильев, Релин — для меня концептуальные художники, потому что за тем, что они изображали, есть еще принципы визуальной концепции.

Отцом же современного понимания концептуального искусства, мне кажется, был мужик из частушки «Мимо тещино дома / я без шуток не хожу...» со всем известным продолжением. Это, так сказать, принципиальная база современного концептуального искусства. Я ничего против того мужика не имею, он мне даже симпатичен своим образом, но переносить его в искусство, т.е. показывать гениталии, гадить в музее, лаять и т.п. — это какое-то детское понимание концептуализма.

В настоящем концептуализме есть открытие какой-то новой закономерности пространства, предмета. И это видно, ты знаешь, что этим занимается серьезно, а кто просто притянул себя за уши к этой ветви искусства. Картины все пишут. Одни лучше, другие хуже, но это не связано с визуальной наукой, — это то, что называлось у нас в России самодуем. Увидел что-то — нравится — нарисовал. Почему, зачем? Существует кодовая система, цеховое узнавание. В каждой картине заложен этот код, ты прочтываешь по нему, кто художник, что он, каков его вкус, даже в каком городе он родился, в большом или маленьком. Я могу его читать, многие из самодуевцев — нет, потому что для них то, чем они занимаются, — искусство, а для меня — профессия. По тому, как используется инструментальный специализации, узнается профессионал. Задача каждого профессионала — сделать безукоризненно тот предмет, которым он занимается, будь то булка, бочка или картина. В моем случае этот предмет должен содержать некую зону, поверхность, которую можно было бы созерцать достаточно долго, вплоть до возникновения эффекта медитации, чтобы она завораживала.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ЮРИЯ КУПЕРА

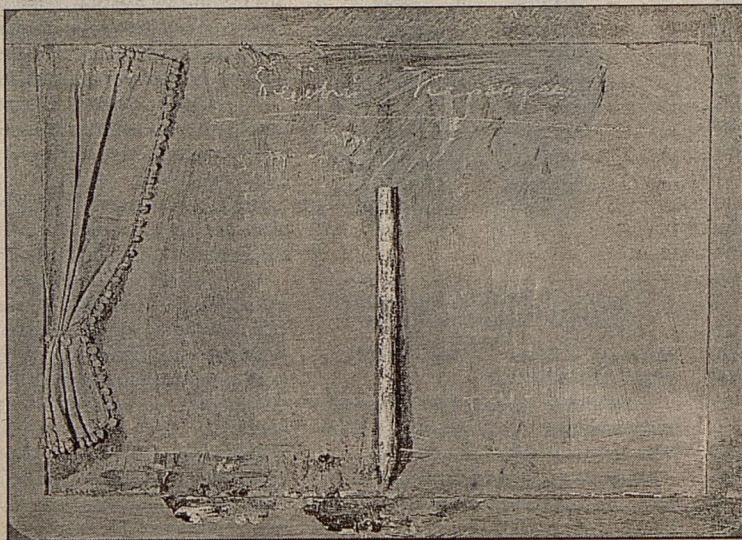
Беседа с художником

— Когда вы ощутили себя художником?

— Интересно, что ощутил я себя художником, еще не умея рисовать и вообще еще не занимаясь этим. Мне было лет пятнадцать, я пришел на подготовительные курсы к Вере Яковлевне Тарасовой, была такая довольно известная в Москве преподавательница. Пришел я с улицы с деньгами в конверте, которые дала мне мать. Я увидел у нее человек пятнадцать учеников, прилично одетых, не так, как я. Играла французская музыка — Шарль Трене, все рисовали гипсовые маски. Помню, в

гичным ярко-красным или синим мазком и какой-то таинственной, мерцающей атмосферой, как бы утратившей время. Какова природа этого состояния?

— Родилось это бес- сознательно, но потом я вспомнил, что вырос в коммунальной квартире, где все было освещено



Белый карандаш. 2000. Смешанная техника.

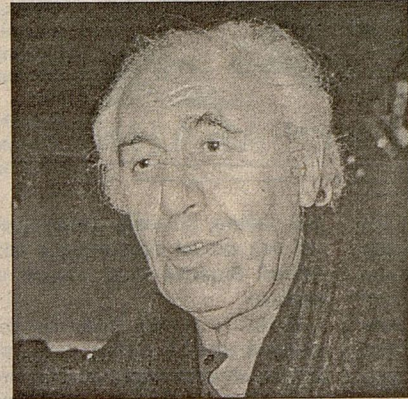
первый приход я обратил внимание: что они слепые, что ли? Такой белый гипс и такие серебристо-прозрачные тени, а они все тушуют черным карандашом. Я подумал, что на следующее занятие принесу твердые карандаши, чтобы передать серебристые тени. Принес, нарисовал, стал тушевать тени. Подошла Тарасова, взяла мой рисунок и сказала: «Ребятка, вот пример того, как не надо рисовать. Он еще не построил линии, а уже начал тушевать!» — и стала своим черным карандашом черкать мой рисунок. Я сильно расстроился, потому что уже дорожил им — точнее, не им, а этим открывшимся мне взглядом на мир. То есть с первого момента у меня возникло визуальное отношение к реальности, и оно совершенно не совпадало с той реальностью, которую они рисовали. Потом в силу необходимости я научился имитировать рисунок, который производил впечатление настоящего. Я понимаю разницу.

Вообще, мне кажется, существуют генетические особенности восприятия. У кого-то развито графическое мышление, то, что по-английски называют hard edge: когда человек лучше чувствует силуэт, линию. А кто-то лучше чувствует, замечает и получает кайф не от силуэта, не от линии, а от поверхности формы. Поэтому в зависимости от того, что в тебе заложено от природы, ты можешь быть скульптором-графиком, то есть скульптором строгого очертания, или скульптором-живописцем. В графике то же самое. Ты можешь быть графиком-графиком или графиком-живописцем, то есть со склонностью к передаче поверхности. Тому, о чем я говорю, научить нельзя, с этим рождаются, а учат профессии: график, скульптор, живописец и т.д.

— А когда для вас закончился период ученичества?

— Он до сих пор продолжается. Иногда бывают периоды неуверенности и скукоты от того, что ты делаешь, и тогда пытаешься снова войти в свою систему, но по-иному, поглубже и что-то еще там откопать. Кроме того, когда работаешь в разных техниках, то постоянно идет процесс освоения новых возможностей. В Москве я занимался литографией и офортом, но не такими сложными, поэтому здесь пришлось снова постигать секреты этих техник. Скульптурой я вообще не занимался до приезда сюда. Так что ученичество, по-моему, процесс нескончаемый.

— Ваши работы безошибочно узнаются по поверхности с доминирующим серым в палитре, часто в серебристых или золотистых тонах, иногда с неожиданным, энер-



Юрий Купер.

лампочкой вполнакала и создавалось ощущение фантастического театра вещей. Потом я видел такой свет у очень хороших режиссеров, например у Брука, у Стрелера, где с трудом разглядываются предметы, да и актеры тоже. Для меня вообще это состояние — перед тем как становится совсем темно, но еще брезжит свет, «между собакой и волком», — очень интересно.

Я редко пишу пейзажи, но сейчас

хочу попробовать и уже знаю, что если буду писать вот этот нормандский пейзаж, то буду писать его в этом состоянии, то есть тогда, когда цвет предмета никакого значения не имеет, а имеет свет, свечение. Поэтому, когда люди говорят: красивые цвета, — я вообще не понимаю, о чем идет речь.

— Тем не менее в ваших работах часто как прием используется чистый локальный красный, порой белый или синий, который «заряжает» поверхность.

— Так как я пишу грязную поверхность, как бы запачканную краской, а краски из тюбиков, которыми я в основном пользуюсь, чистые, яркие, то, естественно, иногда проскальзывают такие штуки, и они нужны. Но пишу я обычные, банальные предметы, без всякой художественной фактуры; картина же предназначена для созерцания, то есть долгого рассматривания, а раз долгого — значит, надо дать какую-то пищу для созерцания, какое-то количество информации.

— Большинство ваших живописных работ — это монохромные натюрморты с небольшим набором предметов, малой глубиной пространства и неким условным, ненатуральным освещением. Этими признаками они кардинально отличаются от классического натюрморта XIX, XVIII вв. и более раннего времени. Но в XX в. сходными проблемами в живописи занимались несколько художников, например итальянец Д. Моранди и испанец А. Тапиес. Кстати, вас часто сопоставляют с ними. В чем различие между творчеством этих художников и вашим?

— Тапиес прежде всего увлечен поверхностью, без так называемого атмосферного состояния, да и Моранди, пожалуй, тоже. Моранди больше интересуется архитектурой натюрморта, предметы у него как бы условны, они покрашены в какие-то цвета — в общем, это довольно условная живопись. Меня же интересуют натуральные предметы, у меня нет этой условности. Реальность мне более интересна, чем любые фантазии и фантазмагории художника. Когда-то, живя в Москве, я увлекался сюрреализмом, и меня это волновало. Теперь же, кроме реальности, меня ничего не интересует. Реальности обыденной, хотя и странной, которую мало кто замечает.

— Вы назвали своего первого учителя рисования, а были ли в вашей жизни еще учителя в широком смысле, т.е. люди, оказавшие влияние на вашу художественную судьбу?

— В институте у меня был преподаватель

Нафтали Давидович Герман. Он был талантливым педагогом и, конечно, повлиял на мое художественное восприятие. Помню, одним студенческим летом мы поехали на Белое море, там надо было сделать курсовую работу. Все рисовали северные избы, дома. Чтобы не повторять этого, я стал делать «Танцы в деревенском клубе». Клуб был бывшей церковью, по стенам висели портреты членов политбюро, горела (эта самая, но тогда я этого не осознавал) лампочка вполнакала, среди танцующих — всего две бабы-пекари, остальные пары — солдат с солдатом. Я все это нарисовал, даже как у одной изпод платья видна комбинация. Когда Нафтали Давидович увидел картину, он, сильно грустя, сказал: «Юрий, это ваша первая работа художника!» Я тогда не придал этому значения, а пять лет назад в Москве снова увидел эту работу. Представьте себе наив, не стилизацию, а натуральный. Многофигурная компо-

зиция, все как будто заморожено, угадываемые сквозь полумрак персонажи. Написано, разумеется, неумело, но по сравнению с тем, что я делаю сейчас, гораздо искренней, гораздо свежей.

Эта картина висела у меня в московской мастерской. Туда часто приходил драматург Валентин Ежов и всегда, даже если мы иногда выпивали, садился перед ней и внимательно смотрел минут пять-десять. Перед отъездом я ее ему подарил, но в суматохе не спросил, почему же он всякий раз на нее смотрел. Лет двенадцать спустя он приехал в Париж, мы пошли с ним в «Куполь», и я его спросил: «Валя, помнишь эту работу, что я тебе подарил? Почему ты тогда все время на нее смотрел?» Он мне говорит: «Ты в армии был когда-нибудь?» — «Нет». — «А я всю жизнь был в армии, много фильмов смотрел про это, литературы много прочел и сам написал, но нигде так точно не передано чувство армейского ужаса, какого-то надрыва, скуки, тоски».

Если продолжить про учителей, то надо сказать о Мите Лионе, с которым я дружил, хотя он был много старше меня. У него я многому научился, даже не в смысле техники, а мышлению. Был он удивительным умницей, человеком разносторонних интересов, блестящим рассказчиком. Однажды мы поехали с ним на ноябрьские праздники к его сестре в Ленинград, а мне надо было по приезду сдать в журнал «Химия и жизнь» иллюстрацию к рассказу Моруа. Мы смотрели с ним по телевизору футбол, а я продолжал рисовать, потому что на следующий день мы должны были уезжать. Когда матч кончился, он посмотрел на мой рисунок и сказал: «Как-то туповато ты рисуешь, хочешь, прибавлю немножко интеллектуальки?» — «Ну давай». Он начал так черкать, а с интересом наблюдал. «Ты, — говорит, — все время туда втыкаешься, рисуешь, рисуешь, засаживаешь — надо разрушать». И действительно, что-то произошло, рисунок что-то приобрел. Это был единственный урок, который он мне преподавал, показавший его явное превосходство в умении не просто делать рисунок, а физически внедряться в бумагу. Я на него всегда смотрел прямо как на гуря. Помню, как-то я хотел его познакомить с художниками из окружения И. Кабакова, он после этого три дня со мной не разговаривал, а потом сказал: «Скажи им, чтоб они скинулись по трешки, я их буду учить рисовать. И тебя в том числе!»

Здесь, когда я приехал, был у меня приятель-фотограф Джон Стюарт, тоже много старше меня. Он объяснил мне очень многое из того, что тут происходит, и я бросил свои сюрреалистические упражнения и начал заниматься тем, чем занимаюсь.

— Можно ли сказать, что приблизительно к концу 70-х сложился стиль Купера?

— В это время я поменял только «литературу». Что касается живописи, то она осталась такой же. Если посмотреть вещи, которые я делал в Москве, то это хорошо видно.

— То, чем вы занимаетесь, — это для вас тяжелая необходимость или удовольствие?

— И то и другое. Иногда наступает аллергия к работе, не хочется ничего делать, — тогда это тяжелая необходимость. Я вообще считаю, что если ты любитель, то для тебя это всегда удовольствие, а если профессионал, то оно приходит во время работы. Поэтому я не пишу по вдохновению, а просто работаю.

Беседовал
ВЛАДИСЛАВ КРАСНОВСКИЙ

Нормандия — Париж

Купер
Юрий

23.11.2000

197