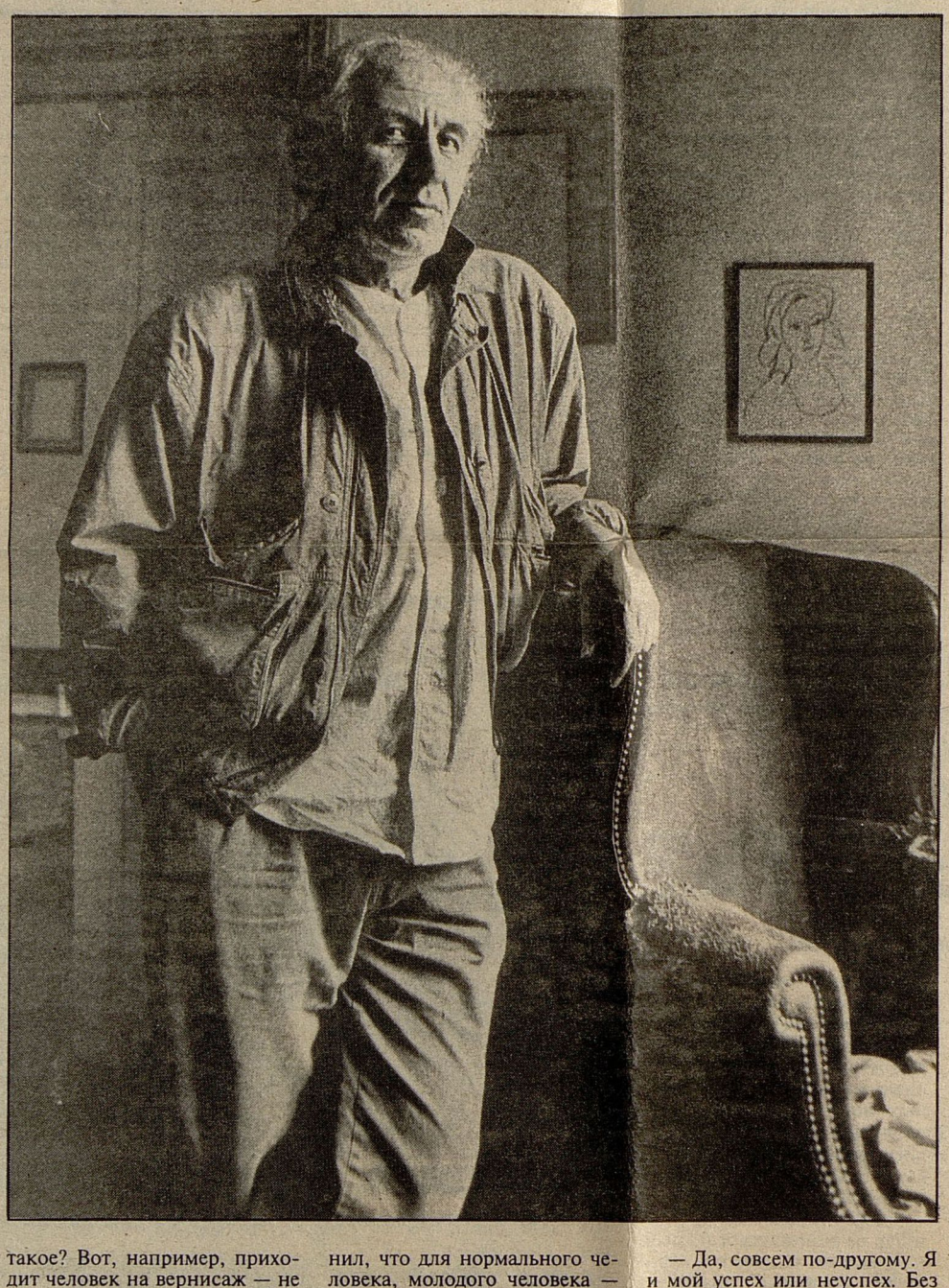
Куранты. – 1995. – 24 окт. – С. 6.

Любопытство западной публики к изобразительному искусству нашей страны в постперестроечные годы резко пошло на убыль. Запад, совсем недавно с превеликим сочувствием принимавший выставки российских художников, ныне довольно прохладно встречает предложения об организации новых. Они вернулись домой, но и здесь их уже перестали воспринимать с восторженным интересом. Выставки уже не события — по крайней мере для широкой публики. И шумно отмечаемые презентации очередного, заявленного как грандиозный проекта все более и более превращаются в откровенные междусобойчики. На фоне этой вызывающей тоску ситуации странно и почти необъяснимо выглядела недавно прошедшая в Музее личных коллекций выставка графики Юрия Купера. В отличие от многих уехавших в семидесятые художников Юрий Леонидович, носивший в то время чуть более длинную, чем ныне, фамилию — Куперман, покинул родину без скандального шлейфа политзаявлений, громких пресс-конференций и всякой прочей шумихи. И все же он уехал. И на долгие годы работы его оставались практически неизвестными на родине. То, что он не бедствует — не скандаля, сотрудничает с известными парижскими галереями — не делая из себя жертву советского режима, как-то даже настораживало. Значит, и впрямь жил среди нас художник из тех, что мирового уровня, без оговорок на российскую непостижимость и таинственную загадочность, а мы его просто за подающего надежды имели?

Юрий КУПЕР:

"БОЮСЬ ОКАЗАТЬСЯ ОРИГИНАЛЬНЫМ"



– Вы знаете, — сказал при встрече Юрий Леонидович, — много лет назад, в Лондоне, когда я еще там жил, я прочитал интервью с Набоковым. Журналист спросил: "Владимир Владимирович, а почему бы вам, как знаменитому художнику Шагалу и знаменитому композитору Стравинскому, не вернуться хотя бы один раз в Россию?" Ответ был сногсшибательно удивительным: "Художника Шагала великим не считал и не считаю, музыку Стравинского никогда не слышал. А насчет того, чтобы вернуться в Россию..." Дальше следует пауза, во время которой Набоков как бы моделирует ситуацию своего пребывания на родине: "Еще водочки, Владимир Владимирович?" И задумчиво отвечает: "Дурной вкус. Дурной вкус." То ли про водочку, то ли по поводу возвращения. Я сначала удивился — почему такая агрессивная реакция? Вопросто вполне нормальный и естественный. Хотя, может, Набокова, который считал себя мастером универсальным, раздражало, что его сравнивают с фольклористами Шагалом и Стравинским. Но главное, Набокова задел стиль, интонация, с которой задавался этот вопрос.

Я почему об этом вспомнил сейчас — меня очень удивила нынешняя московская пресса. Она меня своим вниманием не обошла — спасибо. Но стиль, стиль! Жэковский какой-то, жесткий и развязный одновременно. Я отвык от этого совершенно. На Западе журналист даже самого среднего уровня знает, что главный принцип профессии не рассказ о том, что нравится ему самому: журналисты не могут настаивать на своем мнении, не дав читателю какой-то объективной информации о событии или о выставке. А здесь наоборот — сразу хотят сказать: мне это не нравится.

Вы знаете, какой самый главный вопрос задавали мне все, кто писал о моей выставке? Требовали уточнения, к какому искусству я принадлежу — коммерческому или музейному. Я всегда был уверен, что коммерческим называется то, что продается много и дешево. Когда картины художника стоят дорого — вне зависимости от того, много или мало за ним числится проданных работ, это уже коммерческим искусством назвать невозможно.

— Но не все же журналисты так прямолинейны, есть много серьезных изданий, которые достаточно профессионально пытаются писать историю современного изобразительного искусства.

— Конечно, можно считать, что именно мне так не повезло. Но я, прочитав прессу о моей выставке, стал интересоваться, что пишут о других. И выяснил вещь удивительную. Газеты мало интересуются искусством, их волнует другое — то, что на своих страницах они умильно называют искусством хулиганским. Что это такое? Вот, например, приходит человек на вернисаж — не свой, заметьте, чужой. Снимает при честной публике штаны и мочится принародно. Это называется концептуальным актом. Не ново, между прочим. На Западе таких тысячи бродят, дают интервью, рассказывают о концепции усталости — вероятно, после пробежки вокруг музея, — даже пишут о ней труды. Но почему-то свою усталость они изливают не сами по себе, а вокруг музеев, рядом с чужой славой и чужой работой. Их стало так много — тех, кто "рядом", — что если раньше они причислялись к некоему неофициальному искусству, то теперь впору счесть их представителями искусства официального. А те, кто картины продолжает писать, их и на порог музеев и галерей скоро пускать не будут.

— Может, все-таки вы сгущаете краски, просто таким образом, наоборот, привлекаются люди в выставочные залы? Да и эмигранты, возвращаясь, всегда или почти всегда стараются хоть маленький, но скандальчик вокруг своей выставки организовать — без этого ведь не придет никто.

— Вот-вот, и я об этом. Но все же пусть каждый занимается своим делом. Кто-то картины пишет и за них, и только за них, свои славу и позор принимает. Кто-то штаны снимает, но зачем в таком случае художниками себя называть?

— Ясно, что скандал, эпатаж — не ваша стихия. Вы же и уехали по-тихому, почти под сурдинку. Почему, кстати, приняли такое решение?

— Да я сто раз об этом говорил. Я тогда считал и сейчас своего мнения не изменил, что для нормального человека, молодого человека — абсолютно естественно уехать из своего родного города или деревни и посмотреть другой город, большой: как там люди живут, как солнце светит. Москва, конечно, большой город, но не единственный на земле. А так хотелось знать, как живут где-то еще. А тогда уехать и вернуться было невозможно — я и уехал совсем.

— И каким оказался неведомый мир?

— Сначала кошмарным. Нет корешей, которые говорят, что ты гений. Нет медалей, заслуг, все надо начинать сначала. Страх был — ты ничего не умеешь, не знаешь, всему надо учиться заново. Ведь все доморощенные представления о нашей российской необыкновенности и талантливости — приедем, мол, шапками закидаем — это блеф чистой воды. А между тем в каждой деревне свои первые парни. И ты среди них — чужой.

— Первая деревня была на Земле обетованной?

— Да, я в Израиле шесть месяцев прожил и сбежал. Эта деревня оказалась еще меньшего размера, чем та, из которой я уехал. Но там я понял, что многие люди не уезжали только потому, что страшились потерять уже завоеванные высоты и знаки признания. Для меня мои местные, московские достижения принципиального характера не носили. Да, я был членом СХ, у меня была работа, меня очень хвалили друзья — такой, знаете, междусобойчик, все друг друга хвалят, все друг друга поддерживают. А мне всегда хотелось играть в игры профессионалов.

— А там все по-другому, без междусобойчиков?

— Да, совсем по-другому. Я и мой успех или неуспех. Без дураков, без дружеских пристрастий и снисходительности.

— Но ведь без дружеской поддержки как-то неуютно. И вообще, художник без круга — это нормально?

— Да, вопрос на засыпку. Но постараюсь ответить честно. Конечно, в 20 — 25 это необходимо. И чтобы друзья хвалили, требуется, и, кроме того, ты ощущаешь, что многое можешь узнать от людей вокруг. А в 50 — 60 уже пора самому о себе знать многое. И это успеть донести. Хотя бы до полотна.

Вот мы говорили о Набокове, я не сравниваю себя с ним, просто хочу сказать следующее. Тому, кто считает себя ценителем искусства, обязательно надо сознавать: в истории искусства есть одиночки и так называемые художники определенного направления, маньеристы. Они всегда группой работают — кубисты, которые не понимают, что такое кубизм, импрессионисты, их тоже все знают и любят, а на самом деле это такой расхожий Монмартр. То есть такое "искусство для народа". Ведь никто же не называл Тёрнера импрессионистом, хотя он за много лет до них занялся проблемой той же цветопередачи, и преуспел. А импрессионисты повторили пройденное им и стали группой всем известной. Толпа необразованна, она не выбирает героев из настоящих ученых, которые занимаются решением настоящих проблем вплотную и в одиночестве. Потому широко известными становятся группы, партии, идеологии, идущие вослед за учеными.

— Вы считаете, что искусство и идеология вообще диаметрально противоположные вещи или искусство свою идеологию все-таки имеет?

— Да, имеет. Но этой идеологией овладевают популисты, а не художники. А народ знает популистов. Разве когда Сезанн работал в кубической манере, он знал, что он — кубист? Он просто клал мазки на холст такие прямоугольные — ему это было надо для решения собственных творческих задач. А потом появилась стая, которой понравилась эта кладка, более — ничего. Она делает из художественного приема целое направление — и толпа в восторге от странного кубического мазка. Последователи стали называться кубистами, хотя их мироощущение никак не связано с тем, почему к этому мазку обратился Сезанн. А ведь он пытался растянуть воздушное пространство, в его приеме была осмысленность. А когда лицо на кубы намеренно раскладывается, это чистой воды маньеризм, да и только. Или когда пейзаж пишут точками только потому, что это — точки, и обязательно — солнце и тень. Но ведь было состояние Куинджи, когда на полотне — пасмурный берег с зеленой темной травой и не надо объяснять, что рождается ощущение пасмурного вечера. Это — импрессионизм. А кто знает, что Куинджи импрессионист, — он же точками не писал! Как и Тёрнер с его необыкновенными состояниями — знаете, "между кошкой и собакой", это когда не ночь еще и уже не день, а между — чувствуете грань? Этим люди занимались давно — но не в группе.

— Судя по всему, и вы причисляете себя к этому почетному клану одиночек?

— Конечно. Потому что остальные — это как бы мои идеологические противники. Потому что масса, повторяющая — осознанно! — чужой художественный прием, — это жулье. Если неосознанно — тоже не творчество. Им просто нравится то, что делают другие, вот на свой лад и чешут. Но большими художниками-учеными они не станут никогда. Хотя нужны тоже — без них народ никогда не увидел бы, что существуют состояния дня — одно, другое, двадцатое, что их можно передать.

— Но вас-то признание не обошло?

— В общем, да, конечно. Как-то так сложилось. Сначала один галерейщик сделал выставку, пробную. На нее приходили, смотрели. Потом другой. И постепенно получается, что тебя видели многие, появляется мнение. А среди галерейщиков есть пара-тройка таких, с мнением которых считаются: если они говорят "да", значит, все верят — это здорово.

— Но ведь это тоже ущербно?

— Конечно. Но так приходит известность. Хотя, конечно, трудно представить, что кто-то может подняться в оценках на уровень создателя. Вот смешной и показательный случай. Как-то мы с приятелем, фотографом, шли по Лувру, а там в испанском зале рядом висят две картины Мурильо — совершенно одинаковые. Их там повесили, потому что искусствоведы до сих пор спорят, какая подлинник, а какая копия. А что спорить — это с первого взгляда ясно, и тот, кто из породы создателей, не ошибется ни за что.

— А вы ходите на чужие вернисажи?

— Да, на художников, которые меня интересуют. Просто так не хожу.

— Вы живете во Франции, подданство — британское, уезжали в Израиль, сейчас, я слышала, подумываете об Америке. Для художника важно — где жить, где выставляться, или осталось общепринятое: признан в Париже — значит, стал знаменитым?

— Нет, совсем нет. Наоборот, сейчас во Франции нет художников, на которых хотелось бы равняться. И вообще, чтобы художника знали везде, он должен показывать свои работы повсюду — и в Германии, и во Франции, и в России тоже. Конечно, хочется, чтобы тебя знали, это, между прочим, и в коммерческом смысле очень важно. Не надо думать, что если цены на мои работы высоки в Париже, то столько же за них готовы платить в Германии, где даже не подозревают, кто я такой. И в России тоже — глупо было бы рассчитывать, чтобы меня как художника знали, покупали и любили, веря на слово, что я хороший, необыкновенный. Надо выставляться, хотя это сейчас не менее трудно, чем было прежде.

— И все-таки выставка в Москве состоялась. Сам этот факт важен для вас?

— Без сомнения. Я считаю, что художник может считать себя состоявшимся только тогда, когда он признан на родине. Даже если на родине нет традиций живописи. У нас их нет. Пушкин, потому что не был сведущим в этом деле, был уверен, что "был "Последний день Помпеи" для русской кисти первым днем". Но Брюллов продолжил итальянцев. А среди наших, родных, кто был? Куинджи, Венецианов. Даже не знаю, кого еще назвать. Вот в Италии, в Испании — там все живописцы, потому что искусство это традиционное. А в России мало кто пишет, я думаю, что соц-арт и стал здесь так популярен, потому что он не требует живописи. Ею грешили, скорее, соцреалисты — Бродский, Серов, Иагонсон. Конечно, это не Веласкес, но тоже видно желание заниматься живописью, а не чем другим. Я люблю заниматься именно живописью. И жлобство в искусстве мне претит. Это такой вселенский обман — когда художник изображает нечто и пишет: "Метафизическая нога". А я смотрю — внимательно смотрю! — и вижу: банальность в чистом виде. И не надо называть ее метафизикой, не здорово это. Я когда слышу такое, всегда вспоминаю свою маму. Она очень любила красиво одеваться, даже в послевоенное время, когда мы жили очень трудно, ходила к портнихе. Ей обязательно надо было показать кому-то обновку. Ее единственным зрителем была наша соседка по квартире. Мама надевала платье — всегда масса рюшек, бантов, оборок — и выходила к тете Марусе. Та глубокомысленно молчала, а потом всегда произносила одну и ту же фразу: "Юдифь, оригинально". Я на всю жизнь это запомнил, так и осталось: "оригинально" — это критерий вот этого ненавистного жлобства. И в том, что я в жизни сделал по-настоящему, вот этого "оригинального" нет.

Беседу вела
Ирина ЛОБАЧЕВА.