

О страсти к собирательству, советских коллекционерах, связи медицины и искусства и поэтическом описании сифилиса

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1752>

5 августа 2014

Собеседник

Алшибая Михаил Михайлович

Ведущий

Лепешонкова Нина Викторовна

Дата записи

Беседа записана 5 августа 2014 и опубликована 7 июля 2015.

Введение

Во второй беседе известный кардиохирург и коллекционер Михаил Алшибая рассказывает о советских и современных коллекционерах и о разнице между коллекционерами-романтиками и коллекционерами-инвесторами. Любопытно рассуждение о связи искусства и коллекционирования с медициной, к которому он возвращается на протяжении всей беседы. Рассказчик делится несколькими историями картин из своей коллекции, и вспоминает атмосферу вернисажей в Измайлово и на Арбате в середине и конце 1980-х годов.

Нина Викторовна Лепешонкова: В прошлый раз мы говорили о том, что искусство превратилось в шоу-бизнес, а вы хотите сохранить романтическую традицию. Сегодня я хотела бы поговорить о типах коллекционирования и вашем отношении к этому. Есть разные коллекционеры... В российской традиции, наверное, самый известный — Третьяков. Расскажите, введите нас в курс дела, что бывает в коллекционировании.

Михаил Михайлович Алшибая: Страсть к собирательству свойственна всем людям, но некоторым свойственна особенно. Мне даже немножко грустно это констатировать, но страсть к собирательству, к собиранию, *colligo* — это значит «собирать» — она у меня существовала, конечно, с детства. У меня были разные детские коллекции. Я чуть-чуть собирал марки, но это нельзя назвать коллекционированием. Например, я коллекционировал шкатулочные ключики. Маленькие ключики от шкатулок. И у меня эта коллекция, кстати говоря, сохранилась до сих пор. Я рассказывал про линкор «Новороссийск»?

Н.Л.: Кажется да, но, думаю, если мы повторимся, будет очень даже интересно.

М.А.: В моей коллекции ключей есть один ключ, который, я считаю, можно назвать главным экземпляром всех моих коллекций — это ключ от затонувшего в Севастопольской бухте, уже после войны, линкора «Новороссийск». Были и какие-то другие аспекты собирательства. В общем, я с детства был к этому склонен.

А что касается осознанного коллекционирования — это пришло значительно позже, уже в Москве. И конечно, мной, как и любым коллекционером, руководила в этом деле страсть. А поскольку это страсть, она не имеет логических, вербализуемых мотивов. Я когда-то сказал, что моя главная коллекция — это коллекция клинических случаев. Я действительно был настолько увлечен медициной, хирургией.

” Я коллекционировал в своем мозгу, так сказать, необычные случаи клинические, необычные операции. Причем материальные носители, на которых эта коллекция базировалась, — это были рентгенограммы, зарисовки операций, может быть, выписки из истории болезни. Я иногда говорю, что это моя главная коллекция.

Если говорить о коллекционировании — это чрезвычайно интересная тема. Интересна она во многих аспектах. Но какой бы вопрос мы ни поднимали, какое бы явление ни пытались исследовать, надо начинать с этимологии или с семиотики, поскольку слова — это знаки, за которыми стоят какие-то смыслы. Если внимательно, глубоко вникнуть в значение слова *colligo* — «собирать», от которого произошли слова *collectia*, то есть «собрание», или *collector*, «человек собирающий», мы увидим, что их основа — это праиндоевропейская основа *leg-*, которая, собственно говоря, и означает «собирать». Но если мы посмотрим, в каких терминах эта праиндоевропейская основа материализовалась в конечном счете, то поймем, что и логос... Логос — я имею в виду гераклитовский Логос — это закон, смысл. Это, кроме того, собрание, потому что Логос существует только в собрании, в совокупности некоторых фактов. Так вот, *leg-* — это и Логос, это и латинское слово *lex, legis*, что означает «закон». И это, наконец, *ligatura, liga*, то есть связь явлений.

” И вот я думаю, что настоящее коллекционирование — оно всегда наполнено смыслом, и существуют некие законы, по которым оно эволюционирует или развивается. И существует тесная связь внутри этого явления.

И моя коллекция — я имею в виду сейчас коллекцию живописи, визуальных искусств, современного искусства — она — мне хочется так думать — базируется на этом Логосе, на смысле, на связи явлений,

на каких-то закономерностях. Дело в том, что мы живем в постмодернистское время — хотя оно тоже уже отходит, — когда связи могут быть произвольны, когда вместо бинарных оппозиций, как в классической диалектике, и вместо какой-то стройной логической... Кстати, «логика» тоже происходит от этой самой основы *leg-*. Значит, вместо логики появляется некая, как выразились в свое время Делёз и Гваттари, ризома, то есть нечто расплывчатое: связи неопределенны, форма постоянно меняется. И вот я призываю вернуться от этой ризомы постмодернистской к Логосу. Мне кажется, что постмодернистский релятивизм — это игра, а человек остается тем, кем он является, и имеет то, что имеет. Он имеет рождение. И он обречен на смерть. И это невозможно отменить никакими новейшими философскими системами. Я думаю, что в конечном счете мы должны вернуться к Логосу.

А что касается коллекционирования в более приземленном аспекте, то здесь есть несколько типов коллекционеров. Есть откровенно прагматические коллекционеры, инвестиционные, скажем: такой тип инвестиционного коллекционирования, когда человек понимает, что, приобретая произведения искусства, осуществляет какое-то вложение, инвестицию. Потом он может легко эту работу продать. Это совершенно не моя история, я никогда не занимался такими вещами: покупкой-продажей. Все это мне кажется очень низменным... Хотя я не осуждаю этих людей, многие люди делают из этого профессию, бизнес. Но для меня эта история абсолютно чужда. Я всегда рассматривал коллекционирование как некое исследование. Во многих, так сказать, направлениях. С одной стороны, я пытался понять, в чем заключается ценность искусства. Это было такое аксиологическое направление: что действительно представляет ценность в искусстве и почему. И для того чтобы это понять, необходимо было обратиться именно к современному искусству, к тому искусству, которое еще не музеефицировано, которое не попало в каталоги. И я всю жизнь собираю более или менее современное искусство, что называется *contemporary*, то есть то, что делается сегодня. Почему именно это? Потому что здесь неопределенность, игра. Игра не в смысле коммерческой игры, а ты как бы проверяешь собственные принципы, насколько они справедливы в отношении искусства. Но не надо забывать, что есть и обратная сторона вопроса, и это очень важный момент: сам коллекционер, если он занимает определенную позицию, влияет на ситуацию, в том числе на рынок.

Была в моей жизни замечательная история, когда я спросил у моего друга Пьера Броше... Это было, может быть, лет десять назад. «Пьер, — я сказал, — как разобраться в современном искусстве, как понять, что мы должны собирать?» И он мне ответил, и ответ этот мне показался даже в какой-то мере циничным. Он мне сказал: «Послушай, что ты так волнуешься? То, что мы с тобой выберем, — то и будет настоящим, выдающимся современным искусством!» Но на самом деле, несмотря на некий налет цинизма, это очень глубокий ответ и глубокая фраза, потому что, может быть, в центре всей истории искусств стоит именно частный коллекционер.

” Если мы возьмем историю искусств и посмотрим в отдаленной перспективе, мы поймем, что никакого искусства не существовало изначально.

Как сказал, по-моему, Жорж Батай, «дизайн предшествует искусству». Предметы, которые мы в какой-то момент стали называть искусством, изначально служили практическим целям. Скажем, наскальная живопись — это был магический обряд, направленный на то, чтобы добиться удачи на охоте и так далее. А потом мы увидели через 30 тысяч лет росписи в пещере Ласко и сказали: «Боже мой! Какая красота! Это же настоящее искусство!» Или, например, древние иконы. Иконописцы не ставили перед собой задачу создать некий эстетический объект. Это была вполне утилитарная вещь, предназначенная для поклонения. Многие иконы вообще выносили на свет Божий только во время великих праздников. Но в какой-то момент произошла секуляризация прямая или, так сказать, виртуальная, мы увидели эту живопись, и кто-то сказал: «Это искусство!»

В центре всей этой истории стоит, конечно, семейство Медичи. Мне приятно сознавать, что имя «Медичи» совершенно очевидно связано с медициной. По-видимому, их давние предки были врачами, но уже в тот

период, когда мы их узнаем, в XVI веке, это были банкиры, богатые люди.



Кстати говоря, на гербе Медичи, красуются таблетки или пилюли. И идут огромные споры о том, что же они символизируют: действительно ли это пилюли, поскольку Медичи имели отношение к медицине, или это так называемые византины, древние золотые монеты.

В общем, если отвлечься от приземленных реалий, таблетка и золотая монета — это вещи действительно близкие, потому что таблетка может дать исцеление, это дороже золота. (*Смеется.*) Не знаю, ответил я на ваш вопрос или нет.

Короче говоря, Медичи в какой-то момент объявили нечто искусством. Они делали, скажем, заказы художникам, которых считали достойными. Они определяли вкусы эпохи. Впоследствии их коллекции — их было несколько поколений — попадали в музеи. Галерея Уффици во Флоренции — это, собственно говоря, значительная часть собрания Медичи. Зал Боттичелли — это произведения, которые висели на стенах виллы Лоренцо Медичи, одного из представителей этого рода. Несмотря на то что Боттичелли был забыт на протяжении нескольких веков, трехсот лет, в конечном счете все это попало в музей. И мы теперь имеем возможность, во-первых, наслаждаться эстетически всеми этими произведениями. А поскольку я стараюсь избегать каких-то эстетических оценок, самое главное — мы видим в них красоту и в то же время трагичность человеческого существования. И это, с моей точки зрения, — главное, что мы имеем в искусстве.

О Третьякове и коллекционерах-врачах

Н.Л.: Вы интересовались историей Третьякова, его коллекционирования?

М.А.: Да, конечно. Павел Михайлович Третьяков — это был выдающийся человек. Это был самый главный русский коллекционер. Он стал собирать русское искусство сначала робко, потом более осознанно. И он собрал замечательную коллекцию. Она включала, если я не ошибаюсь, около двух тысяч произведений живописи в тот момент, когда он решил — и осуществил это решение — передать ее государству, городу Москве. Надо сказать, что русское искусство в каком-то смысле моложе западноевропейского, хотя в XV веке в России работали замечательные, замечательные художники. Их было не так много, но был Андрей Рублев, был Феофан Грек. И, конечно, то, что Павел Михайлович Третьяков стал собирать... Он собирал искусство своих современников, искусство XIX века, это был замечательный, замечательный шаг. И всегда фигура Третьякова перед нами, современными коллекционерами, как бы маячит, мы оглядываемся на нее. Это все было значительно позже, чем, скажем, расцвет коллекционирования в Западной Европе, но это был чрезвычайно важный для русской культуры шаг, и Павел Михайлович блестяще его осуществил. И мы сегодня имеем Третьяковскую галерею.

Н.Л.: Да. А меня еще интересует вопрос: среди коллекционеров часто встречаются врачи?

М.А.: Интересный вопрос. Довольно часто. По крайней мере, в нашем коллекционировании. Могу сказать, что в прошлом теперь уже веке, в XX веке, действительно много было коллекционеров-врачей. Причем выдающихся врачей. Скажем, бывший директор Бакулевского центра, он умер в 94-м году, руководил центром 25 лет, Владимир Иванович Бураковский тоже был коллекционером. У него были широкие интересы, у него были работы некоторых художников конца XIX — начала XX века. Но основной его интерес был связан с теми же художниками, с которых я начал свою коллекцию. Это были нонконформисты, он с ними дружил — и с Немухиным, и с Плавинским. Он приобретал их работы, а что-то ему, конечно, дарили. Кстати говоря, что касается врачебных коллекций, то это подарки пациентов, а художники нередко оказываются пациентами. Это важная составляющая. Он был достаточно крупным,

как я считаю, коллекционером. Были такие, как Александр Леонидович Мясников, знаменитый кардиолог. Он начал собирать еще в середине 50-х годов, причем собирал передвижников. Потом он перешел к художникам более позднего времени, что-то из классического авангарда. Кстати говоря, он приобретал работы у совсем молодых тогда художников. Мне Владимир Николаевич Немухин рассказывал, что у него приобретал какие-то вещи Александр Леонидович. Был такой еще великий, выдающийся человек, крупнейший онколог Николай Николаевич Блохин. У него тоже была прекрасная коллекция. Был такой профессор, академик Абрамян, который собрал замечательную коллекцию, она сейчас хранится в Армении в музее. Так что врачи склонны были к коллекционированию произведений искусства.

В чем причина? Я не знаю. Отчасти это переключение, отдых, рекреация. Какую-то роль, конечно, играли и подарки. Я помню, что Немухин рассказывал мне про одного педиатра — не могу сейчас вспомнить его фамилию, — у которого была большая коллекция картин. Он посетителям, которые спрашивали, как ему удалось собрать такую коллекцию, говорил: «Да это все детские поносики». (*Смеются.*) Думаю, что коллекционирование и медицинская профессия связаны хотя бы потому, что первые настоящие коллекционеры были Медичи, как я уже сказал. Тут прямая связь. А кроме того, медицина и искусство, и об этом, по-моему, я уже говорил, чрезвычайно тесно связаны в истории. И тот факт, что Микеланджело и Леонардо анатомировали человеческие тела, тот факт, что замечательные художники участвовали в издании первого в истории атласа человеческого тела Андреаса Везалия, и тот факт, который я уже упоминал, что Клавдий Гален, врач гладиаторов, одновременно занимался искусством... И в Античности, и в эпоху Возрождения искусство и медицина тесно были связаны между собой. Есть замечательный пример: был такой веронец Джироламо Фракасторо. Это человек, который впервые описал — это XVI век — клиническую картину сифилиса. Кстати, знаете, откуда происходит слово «сифилис»?

Н.Л.: Греческого, по-моему, происхождения, если не ошибаюсь.

М.А.: Да, это греческий корень. «Сиф» по-гречески — свинья, а «сифилос» — свинопас. Джироламо Фракасторо описал эту болезнь в поэме, главным героем которой является некий пастух, свинопас. Отсюда и получила свое название болезнь. В поэтической форме он описал симптомы этого заболевания. Джироламо Фракасторо — классический пример ренессансной широты. Это был и астроном, и ученый, и в то же время замечательный писатель и поэт. Если вы приедете в Верону и встанете напротив памятника Данте, то на монастырской стене позади увидите наверху скульптурное изваяние Джироламо Фракасторо. Мне кажется, это очень поэтическая вещь, венерические заболевания, искусство и медицина шли всегда рука об руку.

О картинах с историей

Н.Л.: Михаил, а есть ли еще у нас собиратели, коллекционеры в России романтического, так сказать, толка? Вы находитесь во взаимодействии с другими коллекционерами?

М.А.: Немножко.

Н.Л.: Какой-то у вас есть, может быть, клуб коллекционеров?

М.А.: Да, клуб есть. Официальный клуб, я иногда участвую в чем-то, но не состою в действительных членах. Есть клуб друзей Пушкинского музея, Музея личных коллекций. Знаете что, я скажу так: я считаю, что все коллекционеры, любой коллекционер имеет романтическую составляющую всегда. Дело в пропорциях. Кто-то делит пополам, так сказать, инвестиционные мотивы... Есть мотив чисто прагматический, есть чисто романтический, а существует еще фактор престижа, социального позиционирования. Понятно, что к человеку, который собирает искусство, имеется некое уважение в обществе. Но, думаю, в чистом виде нельзя найти романтиков и... инвесторов. Я вам скажу, я отношу себя к романтическому направлению, но я продавал иногда картины, очень редко и очень дорого. Только при безвыходном положении, когда мне нужно было что-то в жизни совершить, какой-то резкий шаг. Так что я тоже не могу сказать, что я чисто романтический коллекционер. Но для меня главное было исследование. Мне было важно понять некоторые вещи, а это тоже романтический момент.

”

Я знаю коллекционеров, которые легко продавали вещи, если за них давали нормальную цену. Но я почти всегда, если достаточно близко был связан с этим человеком, понимал, что он все равно страдает от этого. С одной стороны, радуется, что совершил такую инвестицию, а с другой — страдает.

Не буду говорить о других, скажу о себе. У меня был такой случай в жизни, когда я за очень большие деньги продал одну работу, которую купил — на два порядка меньше она стоила. Но дело не в том, что я заплатил за нее на два порядка меньше, а в том, что история этой работы — я сейчас не буду конкретизировать, кто художник, что за работа и кому я ее продал, — сама находка этой работы, ее история, история того, как мне удалось ее апроприировать — она, конечно, потрясающая. Примерно за год до того, как она пришла в мою коллекцию, человек, у которого она находилась (он не был ее законным обладателем, причем интеллигентнейший человек, это не какие-то бандитские разборки), но он позвонил мне и сказал: «Если ты придешь ко мне с пистолетом, ты не получишь эту работу!» И через год я пришел с хозяином этой вещи, истинным хозяином, и он как миленький вынес и вручил мне работу, покрытую двухсантиметровым слоем пыли, который за двадцать пять лет на ней образовался. Вся эта история: история создания, история художника, история того, как мне в конце концов удалось ее получить, — все это вместе сплывилось, и, конечно, прибавочная стоимость обусловлена хотя бы этими обстоятельствами. Я ее купил очень недорого, а продал очень дорого, причем своему близкому другу. Он абсолютно прагматичный человек, хотя тоже не лишенный романтических чувств. И он заплатил за нее эту сумму, потому что понимал, что получает вещь, в которой переплелись исторические и всякие романтические, какие угодно мотивы. В общем, вещь с историей, понимаете? Главное — это история. У меня висят тут тысячи работ, и почти о каждой, а иногда о некоем блоке, я могу рассказать историю. Многим эти истории бывают интересны, потому что в них всегда есть детективный элемент.

Н.Л.: То есть такая охота идет на работы?

М.А.: Ну да. Даже не охота, нет, фотоохота — тут нет убийств, тут нет криминала... Одну работу, конкретную работу конкретного художника я искал двенадцать лет. И нашел случайно. Я ничего о ней не знал, об этой работе. Я знал, что существует работа с таким названием, и мне очень хотелось ее найти по ряду причин — я сейчас не могу детализировать. И вдруг случайно, каким-то невероятным стечением обстоятельств, я нахожу ее в семье моей давнишней знакомой. И им она не нужна, они за нее ничего не платили, какие-то мелочи. Она для них...

Н.Л.: Приблудилась, да?

М.А.: Она приблудилась. И я говорю: «Послушай, но это моя вещь!» — я говорю человеку, с которым нас связывают десятки персонажей... А он говорит: «Нет, я не хочу с ней расставаться!» Честно говоря, с какого-то момента я перестал даже расстраиваться, мне абсолютно это не важно. Мне важно было, что я нашел эту работу, и вокруг нее возник выставочный проект. Я ее использовал для одного своего выставочного проекта, где все работы принадлежали мне, кроме этой единственной вещи, которая была центральной. Она была центральной во всей этой истории. Вот такие бывают штуки.

Н.Л.: А как вы узнали об этой работе? Получается, она вас пленила, эта история, и вы стали ее разыскивать?

М.А.: Я прочел об этой работе в замечательной поэме, и факт существования этой поэмы — современного поэта — и факт существования этой работы для меня были абсолютно неожиданны. Я стал расспрашивать автора поэмы — она была еще жива. Потом нашел родственников художника. И я примерно представлял, у кого находится эта вещь. Я стал разыскивать эту даму с помощью милиции. Вот видите, детективная история. Но сам я в милицию старался никогда не обращаться... Тогда это еще называлось милицией. Одна моя хорошая знакомая, тоже из художественных кругов, когда я рассказал, что ищу работу,

написанную двадцать-тридцать лет назад...

Н.Л.: То есть вы этой историей всех пленили вокруг?

М.А.: Да. ...она мне говорит: «Слушай, я помогу, у меня есть знакомые менты». И действительно, мне достали телефон, по которому я безрезультатно звонил. Потом адрес. Это было растянуто во времени: я же каждый день оперирую, я не могу... И когда я пришел по этому адресу, я увидел свежеснесенные развалины, целый квартал, и там строилось новое здание. Дело в том, что когда я нашел этот телефон, их уже выселили. И след потерялся. Но еще через несколько лет, совершенно случайно, я увидел эту работу, которую мечтал увидеть. Я знал только ее название, я знал, что она написана в год или за год до трагической смерти этой художницы, которая во всей моей истории коллекционирования сыграла большую роль, хотя она умерла в 1973 году, сорок лет назад.

Н.Л.: Провенанс, да, называется история работы?

М.А.: Да. Вот здесь чистейший провенанс, каждый пункт можно восстановить абсолютно четко.

Н.Л.: А его записывают при продаже? Или как? Или это словесная форма?

М.А.: Все зависит от требований покупателя. Скажем, когда я продавал — это была моя единственная на самом деле продажа: предыдущая история, когда я продавал работу моему другу, — он попросил меня изложить всю эту историю: как я узнал об этой работе, как ее нашел, как пытался получить и это не удавалось и в конце концов как приобрел. Он попросил меня записать все это и заверить нотариально. (*Смеются.*) И я это сделал. Это оказалось не так просто, потому что нотариусы были поражены, как это так... Но он человек рассудочный и в то же время с элементами романтики. И он попросил подготовить такой документ... И я рад, что этот документ существует. Он, может быть, когда-то сыграет какую-то роль, потому что я там подробнейшим образом описал все перипетии этой коллекционерско-творческой истории.

Н.Л.: В поэтической форме?

М.А.: Нет, я писал прозой, но, знаете, границы же стерты. Например, Книга Екклесиаста написана прозой, а на самом деле это поэма. И «Мертвые души» — это поэма, а, скажем, «Евгений Онегин» — роман, но в стихах. Все так перепутано. Все очень сложно в этом самом сложном из миров.

Взаимоотношения коллекционеров

Н.Л.: Меня еще интересует такой момент: взаимоотношения коллекционеров.

М.А.: Между собой?

Н.Л.: Да! Как вы общаетесь. Про клуб вы сказали. А есть ли обмен, продажа? Как происходит общение? Расскажите, пожалуйста.

М.А.: Я об этом мало что знаю. Я знаю, что классические коллекционеры, такие, как Яков Евсеевич Рубинштейн, коллекция которого когда-то меня поразила... Их тогда было всего-то десять человек на всю страну... У них все это было: взаимная ревность, со слезами, иногда даже какие-то не совсем благовидные поступки, чтобы заполучить работу. Они обменивались. Рассказывают, что было даже, когда меняли «стенку на стенку» — я не верю, что так было, но обмены были очень распространены. Я, например, знаю, мне рассказывал мой друг Игорь Санович, что выменял на работу Филонова три — сейчас не скажу точно, я могу ошибиться — три вещи, но такого же высокого класса. Ему настолько хотелось иметь Филонова, что он пошел на такой обмен. Он же мне рассказывал, его любимым художником был Нико Пиросмани, Пиросманишвили.



Сегодня уже, наверное, можно об этом говорить: он обменял две работы Пиросмани, у Костаки выменял, на тридцать вещей, небольших, но на тридцать вещей Шагала! То есть он отдал тридцать вещей Шагала за два, правда, больших холста Пиросмани.

Среди этих тридцати вещей Шагала были в основном акварели, но было два или три масла. И это ранние работы. Конечно, тогда рыночная стоимость этих Шагалов была несравненно выше рыночной стоимости Пиросмани, потому что он был неизвестен на Западе. Сейчас, как говорится, существует на него и рынок определенный, и все... То есть это был как бы убыточный обмен, но Игорь Санович — блистательный коллекционер, он ориентировался на свои собственные вкусы, предпочтения, понимание искусства. Он очень неплохо считал, но он был из разряда романтических коллекционеров. Мне рассказывала Наталия Алексеевна Егоршина, замечательный художник, которая была женой Николая Ивановича Андропова — они были страстные собиратели. И они между собой эти обмены называли «лакировать кровь», потому что есть какая-то острота в этом обмене. Бывали случаи, когда они менялись (*сквозь смех*), а потом кто-то говорил: «Нет, давай обратно, мы должны повернуть эту сделку!» И обычно приходилось соглашаться. Короче говоря, это была интересная история.

Бывали случаи, когда, скажем, серебряную шкатулку Сазикова... Сазиков — замечательный ювелир, поставщик Двора Его Императорского Величества. Я знаю случай, как один коллекционер обменял серебряную шкатулку Сазикова с массой декораций весом один килограмм или больше на роскошную вещь Володи Яковлева. Я до сих пор не знаю, соразмерны они или нет. Хотя, наверное, если брать по различным критериям, он выиграл, потому что Яковлев живописный стоит, наверное, дороже, но кто знает? Мне сложно расставаться с работами, я не практиковал эти обмены никогда.

Н.Л.: А вот еще всплыл вопрос: вы с Костаки каким-то образом взаимодействовали?

М.А.: Нет, я — никогда. Он эмигрировал, боюсь сейчас ошибиться, в 70-е годы. Я тогда еще этим не занимался. Никакой связи у меня с ним не было личной. Я о нем, конечно, знал еще до того, как начал собирать коллекцию. Во-первых, мне Рубинштейн и его семья рассказывали, они с ним имели тесные контакты. По крайней мере с начала 80-х годов я о нем знаю. Потом я о нем слышал множество свидетельств людей, которые были достаточно близко с ним знакомы. О нем говорят разное. Но совершенно очевидно, что этот человек обладал удивительным художественным чутьем, удивительным вкусом, невероятной любовью к искусству. И он ведь начинал сложно. Он не сразу начал с авангарда, кто-то говорит, что с бриллиантов. Известно, что у него были замечательные иконы. Потом он собирал «мирискусников», «Бубновый валет». И в конце концов понял... Может быть, ему кто-то помог понять, — но это путь, понимаете? Он понял, что главная ставка должна быть сделана на авангард, который в то время был малоизвестен. Он начал собирать в конце 50-х. Правда, уже в 62-м вышла знаменитая книга, роскошный том — он у меня есть — Камиллы Грей, который назывался так: «The Great Experiment», «Великий эксперимент»: Русское искусство с 1867-го по 1923 [1922 — *ред.*] год». В этой книге впервые были достаточно подробно описаны работы авангарда начала века. И, говорят, она была серьезным ударом по самолюбию Георгия Дионисовича, потому что Камилла Грей жила в Англии, но имела возможность приезжать в Советский Союз и даже работать в архивах. Она неплохо владела русским языком. Ее наставником был Альфред Барр, директор нью-йоркского Музея современного искусства, так называемого МоМА, Museum of Modern Art. Он сыграл очень большую роль в том, что книга вышла в 62-м году. Хотя в ней были недоработки, это была первая книга о русском авангарде. Георгий Дионисович Костаки издал замечательную книгу, но уже значительно позже, в конце 70-х годов. В издательстве «Abrams» вышла его книга... Это мои, как говорится, настольные книги. Вот такая история. Но лично я с ним никогда не был знаком.

О российском арт-рынке

Н.Л.: Еще вопрос: бытует мнение, что в России нет арт-рынка, что здесь все стихийно происходит. Какое ваше мнение?

М.А.: Об этом, наверное, лучше спросить, например, Михаила Каменского, который представляет «Сотбис» на территории всего постсоветского пространства. Мы с ним приятельствуем и, конечно, иногда беседуем на эти темы. Должен сказать, он относится к моему романтическому собирательству с уважением. Иногда он меня приглашает на телевизионные передачи или какие-то эвенты. Судя по всему, наш рынок не развит. Хотя бы факт того, что я, скажем, продолжаю большинство вещей приобретать напрямую у художников. Это означает, что нет рынка, нет посредников. Но мне кажется, это естественно, потому что у нас все перекошено. Скажем, я врач, хирург, я каждый день делаю большие операции. Понятно, что на Западе, если бы я существовал в этой форме, у меня были бы совершенно другие доходы, другие возможности. А мне приходится оперировать за зарплату несчастных людей, которые находятся на грани жизни и смерти, которые приезжают подчас из глубокой провинции. Не хочется муссировать эту тему, всем прекрасно известно, что ничего существенно в медицине у нас не поменялось с советских времен. Я имею в виду и саму медицину и социальное положение врачей. Ясно, что я не могу приобретать работы в галереях, где большие накрутки. Честно говоря, здесь есть еще и другой момент: мне интересно всегда общаться с художником. То есть рынок у нас, конечно, не цивилизованный, стихийный. Есть богатые люди, которым какие-то дилеры или галеристы что-то предлагают. Кстати говоря, и мне предлагают, но всегда посмеиваются, потому что понимают, что я... Я дружу со многими, это замечательные, в основном, люди.

”

У нас немного галерей, но их возглавляют прекрасные люди, которые все понимают. Они мне говорят: «Приходи на аукцион». Я говорю: «Но я не могу, у меня нет денег». — «Приходи, посмотришь, тебе будет интересно». Это действительно так и есть.

Я считаю, что рынок у нас в зачаточном состоянии. И все же есть несколько подвижников, с моей точки зрения, такие, как Лена Селина. Они даже приостановили свой бизнес, но сохранили галереи. Марат Гельман, Володя Овчаренко пытаются рынок сформировать. Кстати говоря, что касается Владимира Овчаренко, должен сказать, что он очень продвинулся по этой линии, провел три аукциона, «Владей» они называются — замечательное название и великолепные были продажи. Подбор вещей просто на высочайшем уровне, причем он берет современное искусство, тот период, который я собирал, от шестидесятников до наших дней. И всегда у него прекрасные вещи. Я считаю, что он очень много делает для того, чтобы у нас сформировался цивилизованный рынок, но главную роль в этом играют общие факторы.

О современных и советских коллекционерах

Н.Л.: Еще было бы интересно узнать круг коллекционеров современных. Могли бы как-то его очертить?

М.А.: Я далеко не всех знаю. Сегодня я общался с Люсей Петросян — вот она замечательный коллекционер, и у нее есть средства. Она одержима страстью, она увлекается художником и покупает. Я знал других, совершенно «инвестиционных». Был у меня приятель, которому я, кстати говоря, помогал... Но он действительно влюбился в это дело, там тоже был романтический момент. Это очень богатый человек, он собрал огромную коллекцию, но потом куда-то ушел. И вообще, где эти вещи? Они где-то хранятся, иногда возникают на выставках. Есть мой друг Марк Курцер, с которым мы учились на одном курсе в мединституте, и потом, через много лет, нас судьба столкнула по разным медицинским делам. Он увидел мою коллекцию, загорелся желанием собирать и собрал великолепную коллекцию, очень быстро. Есть еще замечательные люди. Сережа Александров, очень тонкий ценитель, понимающий. По моему, у него прекрасная коллекция. В общем, есть, есть персонажи. Есть Саша Кроник, тоже мой близкий

друг. Мне не хочется называть персонально, потому что я могу кого-то забыть. Саша Кроник тоже тонкий ценитель. Он начинал с очень узкого круга, но потом расширил свои интересы. Человек глубоко понимающий. Есть разные, так сказать. Есть те, кто больше направлен в сторону живописи. Есть замечательный молодой парень Иван Исаев. Был совсем молодой, когда начинал, сейчас уже немножко стал постарше. Он собирает актуальных художников. Он открыл некоторых, я бы так сказал. И вот важный момент — это было, по-моему, в 2007-м году: Государственный центр современного искусства впервые провел, как они назвали, Фестиваль коллекций современного искусства. Это был пробный шар. Но начиная с 2007-го каждый последующий год они продолжали проводить это мероприятие. В этом году будет уже 7-й или 8-й Фестиваль коллекций современного искусства. Я в нем участвовал несколько раз, в том числе в первом, потом еще раз и вот сейчас. Уже сам факт, что Фестиваль коллекций продолжается, свидетельствует, что какое-то движение идет. Да, Пьер Броше, мой близкий друг, собрал замечательную коллекцию, тоже современного искусства. Он собирает тот период, который живет в России. Приехал из Франции, женился на русской девушке, замечательном художнике Аннушке Броше. И собирает период, начиная с того момента, как оказался в России. У него была великолепная выставка в Музее современного искусства. В общем, какая-то жизнь, безусловно, существует.

Н.Л.: А в советское время? Не могли бы немного познакомить с кругом коллекционеров, на ваш взгляд, романтического толка?

М.А.: Я стал собирать в 86-м году. Тогда все были романтического толка. Это было немножко всегда криминально в том смысле, что ты сразу, если собирал, попадал под бдительное око органов, которые теперь тоже, наверное, будут более пристально следить за нами. Было очень немногих людей. Был Шустер в Питере, были Чудновские в Питере... Кстати говоря, есть замечательная поэма Зака, где он описывает всех этих коллекционеров, причем с юмором. В общем, это был очень узкий круг. Здесь были Рубинштейн, Костаки, Кочурин. Я не вспомню сейчас все имена. Что касается того периода, который я собирал, то было фактически три коллекционера крупных. Все они были в Москве. Это был Евгений Натович, это был Леонид Талочкин и Алик Русанов. Три крупных фигуры, которые действительно собрали интересные коллекции. Женя Натович жив, что будет с его коллекцией дальше, я не знаю. Я его спрашивал недавно об этом, ставил вопрос. Леонид Талочкин умер в 2002-м году. Его коллекция находилась на временном хранении и экспозиции в Российском государственном гуманитарном университете. Сейчас она передана в Третьяковку, и мне выпала высокая честь разместить свою коллекцию в этих стенах. Алик Русанов умер очень давно, жива его вдова Вера Русанова. Она вынуждена была продавать какие-то работы, хотя костяк коллекции сохранился. Но она уже больше ничего продавать не будет, потому что это ее жизнь. Она недавно издала замечательную книжку, где описывает все эти истории... Не только коллекционерские — истории своей жизни... Огромный кусок там уделен коллекционированию. Так что это был очень узкий круг.

Могу сказать, что, когда, как говорится, я только начинал собирать, я пришел в знаменитый магазин на Смоленской набережной — сегодня он не существует. Там в среду и субботу были новые поступления.



Собиралась толпа у входа. Когда открывали двери в 10 часов утра, она врывалась и начинала хватать эти новые картины. Это были знатоки.

Я сказал «толпа», а собиралось, может быть, двадцать человек — это уже много. Обычно десять—пятнадцать завсегдатаев. Многих из них я знал. Был там один знаменитый хирург, выдающийся коллекционер, я его там встречал, в этом магазине. Были какие-то странные персонажи. В Советском Союзе коллекционирование считалось неким маргинальным делом. Понимаете, все обобществленное, «Вперед к коммунизму», — а тут человек собирает свою собственную коллекцию. Вот так я могу ответить.

Н.Л.: Мы остановились с вами на смоленском магазине. Как он назывался?

М.А.: У него было сложное название, но это был Художественный фонд... «Магазин — салон», вот как он назывался, «Магазин — салон художественных изделий» на Смоленской набережной. Он делился

на две части: в левой части продавались работы современных художников, членов МОСХа, а в правой был антикварный магазин. Между прочим, еще одна связь медицины и искусства: директором магазина была в то время Марина Бакулева, Марина Александровна, дочь Александра Николаевича Бакулева, знаменитого хирурга, имя которого носит институт, где я работаю. (*Смеется.*) Понимаете? Здесь тоже некоторые возникают ассоциации. И вот слева был художественный салон, где не было ни единого человека, а картины там стоили дороже, чем в правой, антикварной части. Там стояли две чудесные работы Ани Бирштейн, и одна стоила 500 рублей, а другая, поменьше размером — 400 рублей, с рюмками. А за 500 рублей в антикварном магазине можно было купить работу прекрасного русского художника Крыжицкого, например. Или за 600. Такая была история.

О вернисаже в Измайлово и на Арбате

Н.Л.: А художественная жизнь вернисажей? Вы в прошлый раз их немного упоминали: Битцевский лесопарк, Измайловский вернисаж... Расскажите об этой части художественной жизни.

М.А.: В Битцу я так и не доехал. Я все время порывался, но... А в Измайлово бывал в тот период, когда они еще находились не там, где сейчас, а в стороне, у пруда, у старой церкви. Это был праздник искусств. Туда выходили художники, которые, в общем-то, не были художниками. И в то же время там были замечательные художники. Там я приобрел первую работу в свою коллекцию — работу Беллы Левиковой, которая тогда уже была достаточно известным художником. Но они ничего не получали, и сложности были с продажей. Уже вскоре, после того как я начал этим заниматься, эта вернисажная — условно мы сейчас используем это слово — история выплеснулась на Арбат. А я живу на Поварской, в двух шагах от Арбата. Тогда уже была закончена реконструкция Старого Арбата, ликвидирован 39-й троллейбус, который ходил по улице Арбат. Выложили камнем мостовую, поставили эти игрушечные фонарики, немножко подреставрировали фасады домов. И эта история развивалась на моих глазах. Я, может, рассказывал уже о Сереже Арто, который выходил на Старый Арбат и писал за три рубля сангиной портреты всех желающих.



На этюднике у него было написано: «Я нарисую все человечество!» Его забирали в милицию, потом отпускали. И где-то это было, наверное, весной 87-го года...

Уже поток художников вышел на Арбат. Сначала они только рисовали портреты на заказ, но очень скоро вышли с картинами. И это был главный очаг художественной жизни в центре Москвы. Там стояли Валера Кошляков, Авдей Тер-Оганян — художники, которые впоследствии стали знаменитыми. Стояли и те, кто впоследствии как бы исчез или ушел в другие сферы. Например, я очень хорошо помню Славу Демина. Туда приходил художник Чубаров, прекрасный, знаменитый художник, который не так давно умер. И этот элемент художественной жизни имел большое значение. Это в том, что касается вернисажей в смысле выхода художников на улицу, в естественное пространство.

Но есть другой аспект. Сегодня слово вернисаж имеет совершенно другую коннотацию. Речь идет об открытии выставки, которых в сезон в Москве каждый день открывается десяток, иногда больше. Связь, конечно, есть, но и есть такое понятие... Я не люблю это слово, потому что оно мне кажется до сих пор жаргонным — «тусовщики», люди, которые постоянно присутствуют на всех вернисажах. Я знаю таких персонажей. Они все довольно странные, в общем-то, ребята. Но я и сам нередко появляюсь, если позволяет работа, на этих мероприятиях. Вернисаж — это открытие, это показ, представление, невозможно посмотреть ничего, потому что к тебе подходит тысяча людей, большинство со своими медицинскими проблемами, некоторые просто поговорить по искусству... Когда-то я предпочитал смотреть выставки не в рамках вернисажа, а прийти после открытия, через несколько дней. Но Игорь Санович, которого я упоминал, мне сказал как-то: «Я всегда хожу на открытие, на вернисажи, потому

что потом забывается, можно вообще пропустить выставку». Вот такая вернисажно-тусовочная история. Это довольно интересно.

Н.Л.: А в Измайловском парке вы бывали?

М.А.: Да.

Н.Л.: Кого вы там встречали? Круг художников.

М.А.: В ранние времена, в середине 80-х, там бывали прекрасные художники. Игорь Рожанец, работу которого только что мы с вами детально изучали.

Н.Л.: Вот эту?

М.А.: Да, именно эту. Это одно из моих первых сильных впечатлений. Этот художник не так давно умер, буквально около года назад. Как я уже сказал, все эти художники располагались на территории парка вблизи пруда. Там стояла старинная полуразрушенная церковь. И Игорь Рожанец обычно располагался на паперти церкви.

” Ставил мольберт, холст на него, и это был перформанс: он подходил к холсту, ставил на нем точку — это такая высшая градация пуантилизма — ставил точку, потом поворачивался, отходил метров на пятнадцать, поворачивался, смотрел внимательно на холст, потом опять приближался, ставил вторую точку и опять отходил. И все это превращалось в бесконечный перформанс.

Это мне запомнилось, это было сильное впечатление.

О собственной коллекции

Н.Л.: Давайте поговорим о вашей коллекции. Вы же собирали не только нонконформистов? Вы, я так понимаю, современное искусство тоже собираете. То есть оно у вас все современнее и современнее.

М.А.: Ну да.

Н.Л.: В каком она у вас состоянии? Что вы с ней делаете? Как с ней живете?

М.А.: Жить с коллекцией — это непростое дело. Леонид Талочкин, о котором мы уже говорили не раз, мне как-то сказал... Я его спросил: «Как вы отдаете коллекцию в РГГУ, вы всю жизнь с ней прожили?!» Он мне говорит: «Ты не представляешь, как это тяжело, жить с картинами все время!» Честно говоря, у меня таких эмоций не было. Когда моя комната — еще тогда в коммунальной квартире — стала постепенно заполняться картинами, я прекрасно себя чувствовал. Ко мне приходили друзья, ругали, говорили, что я ничего не понимаю, собираю нечто совершенно ненужное. Но так складывалось, что я собирал шестидесятников, а общался-то с молодыми художниками, в том числе на том же самом Арбате, который играл роль большого вернисажа. И ко мне стали приходить работы моих сверстников, современных молодых художников. Мне тогда было, когда все началось, всего-навсего 28—29 лет. И, конечно, я дружил, действительно дружил с молодыми художниками. Там все тоже только-только начиналось, но были разные какие-то слои. В 86-м, если не ошибаюсь, или в 87-м состоялась огромная выставка, она называлась «Лабиринт». Это было очень точное название: она проходила в московском Дворце молодежи, у метро «Фрунзенская», в тех местах, где я когда-то учился во 2-м Медицинском институте. Это была первая огромная выставка без худсовета, куда любой мог принести свою работу. И все там были повешены. Повешены, да. *(Усмехается.)* В те времена я завязал знакомство с молодыми художниками, и их работы ко мне приходили. Другое дело, что когда я занялся выставочной

деятельностью, я начал с шестидесятников, но потом стал показывать и работы более молодых художников.

Н.Л.: А сколько у вас в коллекции работ?

М.А.: Ой, это чрезвычайно сложный вопрос, потому что на самом деле коллекция находится в ужасном состоянии в том смысле, что когда-то, когда я начинал все это дело, я завел реестр, дневник, где записывал все поступления. Более того, я зарисовывал легоньким штрихом работу. И я писал автора, все соответствующие данные и провенанс: откуда, за сколько приобрел и так далее. Но, наверное, лет десять назад я прекратил вести этот дневник, потому что это стало невозможным, поскольку бывали такие дни, когда я получал 25—30 работ. И все это записать, при том, что я каждый день оперировал, — это становилось очень тяжелым трудом. Но, думаю, примерно шесть тысяч вещей, с графикой, конечно, у меня сегодня есть.

Н.Л.: Вы их храните тоже систематизированно или это носит скорее стихийный характер?

М.А.: Понимаете в чем дело, я не могу арендовать специальное помещение, но у меня довольно большая квартира, и она вся заставлена этими работами. Конечно, это не идеальные условия хранения для самих работ, но я стараюсь соблюдать какие-то принципы. И могу сказать, что больших катастроф и порчи вещей у меня не было никогда в жизни. Бывали некоторые повреждения, но чаще всего это было, когда работы транспортировали на выставку. Такое бывало, но повреждения были незначительные, легко реставрировались. Конечно, хранение в домашних условиях, без определенной влажности, температуры — это не идеально, но что поделаешь.

Н.Л.: А ваши работы, я так понимаю, они у вас участвуют в выставках?

М.А.: Да.

Н.Л.: И практически все они каталогизированы, участвовали в каких-то изданиях, каталогах.

М.А.: Да, очень большое количество работ, по крайней мере живописных, опубликовано. У меня какой-то момент был примерно десять лет назад или чуть больше — вдруг возникло странное желание... До этого момента я вообще не задумывался над этим вопросом, мне казалось, что это никому не нужно, моя приватная коллекция, что я могу ее показывать только своим друзьям. Но лет десять назад вдруг всплыл один повод, потом другой. И вдруг я почувствовал, что это, наверное, то, что я должен делать. Я стал ее широко показывать, причем не просто показывать работы, потому что мне это кажется не очень интересным. Это всегда важно для художника, но, как мне кажется, должна быть некая концепция выставки, я что-то должен сказать людям, которые придут. И у меня вдруг стали рождаться, помимо моей воли, изнутри меня, некоторые выставочные проекты.

О кураторстве

Н.Л.: То есть вы выступали как куратор и одновременно...

М.А.: И в какой-то момент, да, я не очень люблю это слово, но в какой-то момент я осознал, что выступаю в качестве куратора. Произошло на самом деле так: я уже сделал несколько проектов, которые вполне можно назвать кураторскими, хотя кураторами в основном выступали сотрудники музеев. Хочу сказать одну вещь: я никогда не просил территорию специально для моей выставки. Инициаторами всех выставок — а за эти десять лет более-менее крупных прошло около 30 — выступали музеи или галереи, даю слово, я никогда не платил за территорию. Нравилась им идея, и я ее реализовал. В каком-то смысле это были кураторские проекты. В 2012 году ко мне подошла одна дама, очень известный искусствовед. Я могу ее назвать?

Н.Л.: Почему нет.

М.А.: Действительно. Ирина Великодная. Она, кстати говоря, связана с вашим университетом. Она сказала:

«Миша, я хочу вас пригласить в Высшую школу экономики (там она тоже ведет курс). Я там веду цикл „Кураторство как искусство“, хочу пригласить вас прочесть лекцию в рамках этого курса». Тогда я впервые понял, что, наверное, то, что я делаю, можно назвать кураторским проектом.

Н.Л.: А роль куратора в современном искусстве, какой она вам видится? Насколько нужен куратор? Я так понимаю, сейчас это размытое понятие, все время мигрирующее: художники-кураторы, кураторы, которые становятся художниками, и так далее. Как вам эта ситуация видится?

М.А.: Это сложные и важные вопросы, действительно очень серьезные, потому что просто организатор выставки и все такое — такие вещи существовали всегда, но понятие куратора... Кстати говоря, Альфред Барр, пожалуй, был первым таким куратором в современном понимании этого слова в нью-йоркском Музее современного искусства. Я читал об этом лекцию в Школе экономики. Дело в том, что латинское существительное *cura* и глагол *curo* имеют полтора десятка значений, среди которых «любить», «опекать», если говорить о глаголе *curo* — даже «продавать», например. Но главный смысл — «заботиться». Кстати говоря, *curo* это еще и «лечить». Между прочим, это слово — «курация», я знал еще с первого курса института, у нас был такой термин: «курация больных», то есть ведение больных, осмотр ежедневный, запись их состояния. Все это входит в понятие курации. Но сегодня куратор иногда становится главнее, чем художник. Может быть, и в этом есть некоторый смысл. И некоторые художники выступают иногда как кураторы. Поскольку я не имел дело с художниками, а имел дело с работами собственной коллекции, которые были тем или иным образом приобретены, не важно, купил я их или мне их подарили, — дарят ведь не за просто так, дарят всегда за что-то, это все равно скрытая форма приобретения. Могут подарить даже за то, что я осуществляю эти проекты или за какую-то медицинскую услугу, но все равно это приобретения.

” И я в этом смысле чистый куратор, потому что не требую от художника, чтобы он создал что-то специально для моей идеи, для проекта, а использую для своей идеи то, что имею, тот материал, который у меня есть.

Я сделал несколько таких кураторских проектов. Я использовал работы художников, как бы подстраивал их, подгонял под свою концепцию, но поскольку эти работы были мои... Иногда я привлекал работы друзей. Я считал себя вправе создавать из этих работ то, что я хочу. И у меня были проекты со странными названиями. «Серое», например. У меня был такой проект, замешанный на личных эмоциях, но я взял работы за 50, даже за 60 лет — с 58-го по 2012-й год. И сделал из них собственный проект под названием «Серое». Или у меня был проект «Эксгумация», в котором одна центральная работа была. Она мне не принадлежала, но была центральная. Или я делал проект «Степь» по поэме Игоря Сергеевича Холина с таким же названием, посвященной Василию Яковлевичу Ситникову. Мое собрание работ Ситникова и его учеников легло в основу этой коллекции.

Об отношении с искусством

Н.Л.: Хорошо. Меня интересует такой аспект. Вы в детстве сами когда-нибудь обращались к искусству? Литература — об этом вы уже говорили. А вот живопись, скульптура, лепка? Как вы выражали себя в детстве?

М.А.: К изобразительному искусству я почти не обращался. Хотя я помню, что иногда что-то рисовал, и даже это нравилось. У нас же было рисование в школе. Лепкой я точно не занимался. Литература меня всегда привлекала, я сам писал сочинения, какой-то был стихотворный опыт. Но когда я начал собирать искусство здесь, в Москве, когда приобрел первую картину, я купил масляные краски... Тогда все очень сложно доставалось, это было как-то специально — для членов Союза художников. Я не представлял себе и даже не хотел этому учиться: как пользоваться разбавителем, кистью. Мاستихин было невозможно

купить, и я сам делал некоторые опыты. Я использовал скальпель. И здесь опять возникает линия родства хирургии и искусства.

” Скальпель — он похож на мастихин, это такой мастерок, лопаточка, которая имеет изгиб, и ею очень удобно работать. Многие художники пишут с использованием вот этого мастихина. А я первую картинку написал скальпелем.

Помню, это был такой какой-то романтический, на маленькой картонке [этюд]... Мне очень нравился запах масляных красок. Я хотел ощутить атмосферу мастерской художника. Написал небольшой этюд. Белла Левикова, первая в моей коллекции, как-то пришла ко мне, увидела эту картинку и сказала: «Это что такое?» Я сказал: «Это я сделал». И она мне говорит (*смеясь*): «Миша, вы настоящий художник, вставьте эту вещь в рамочку и повесьте на стену, но никому не говорите, что это вы». В общем, такие опыты у меня были, но уже в более позднее время, не в детстве, а когда я начал собирать искусство, живопись. Меня потянуло к тому, чтобы самому попробовать, что это такое.

Н.Л.: Вы еще упоминали про ваше желание в детстве снимать кино.

М.А.: Да. Но кино — это особая история в моей жизни. У меня был безумный, безумный роман с кинематографом. Роман этот начался еще в Батуми. Я посмотрел три или четыре великих фильма, например, «Рокко и его братья» Висконти или «Набережная туманов» Марселя Карне. Огромное впечатление на меня произвел — это я учился в восьмом классе — фильм Андрея Тарковского, который назывался «Андрей Рублев». В то время я уже слушал всякие «вражеские голоса», я знал, что фильм долгое время держали на полке, и он был уже овеян каким-то романтическим флером. И вдруг фильм идет в каком-то жалком кинотеатре в моем родном городе! Честно говоря, меня поразил этот фильм настолько, что в восьмом классе я написал на полувыпускном экзамене сочинение об этом фильме, «Андрее Рублеве». И тогда у меня возникла абсолютно безумная мысль. Я жил в глубокой провинции, не имел никакого отношения к кинематографу... Понимаете, кинематограф, театр — это семейные профессии. Мне захотелось снимать кино. Потом я приехал в Москву, стал смотреть. Был период в моей жизни, когда я провел несколько лет, как говорится, в «Иллюзионе»: тысячи часов, месяцы, если суммировать.

” Я посмотрел основные великие фильмы, всю историю кинематографа. Я в то время уже твердо пошел по медицинской линии. Но кино, конечно, наложило отпечаток на всю историю моего развития.

Н.Л.: А удалось снять какую-нибудь короткометражку?

М.А.: Сейчас все очень просто, на фотоаппарат можно снять, но, наверное, я этого уже не буду делать, потому что время ушло. Тарковский где-то очень хорошо говорит, в одном из интервью, что кино — это искусство, которое требует огромных затрат, огромного коллектива. И, конечно, крайне сложно делать это искусство. Я восхищаюсь Бергманом, там, Даниэлем, Феллини, Пазолини. Как им удавалось это все делать и создавать! С другой стороны, это невероятно романтическая, прекрасная жизнь. Кино — это не просто работа, как и любое искусство. В живописи это тоже есть. Это еще и романтические истории, приключения, невероятные романы. Мы иногда слишком серьезно говорим об искусстве — а я к искусству отношусь очень серьезно. Но в то же время мы должны понимать, что в искусстве всегда есть игра, всегда есть жизнь, всегда есть интрига.



Я думаю, что кино — и тут я солидаризируюсь с великим британским кинорежиссером Питером Гринуэем — умерло на сегодняшний день.

Кстати, Гринуэй говорит: «Кино умерло, а живопись — она бессмертна». Я, пожалуй, согласен с этим положением.

Н.Л.: В завершение нашей беседы хотела бы узнать, есть ли в вашей коллекции русских художников вкрапление иностранное? Я видела у вас работу Андре Дерена. Расскажите, пожалуйста.

М.А.: Это забавная история. Мне мой друг, у которого замечательная коллекция, Юрий Михайлович Носов, вдруг говорит: «Я хочу тебе подарить рисунок Дерена. Тебе он нужен?» Я говорю: «Да, очень нужен!» У меня есть работа Тер-Оганяна — свободная копия с одного из натюрмортов Дерена. И вообще Дерен — мой любимый художник. В Пушкинском музее есть его невероятная, божественная картина, где три женщины у стола, устланного бархатистой скатертью зеленой. И там ренессансное окно. Это невероятный художник. И мой друг предлагает мне подарить его рисунок! Конечно, я принял этот подарок, и он займет место в моей коллекции. Хотя я не собираю западноевропейское искусство и не собираю искусство первой половины XX века, некоторые вещи присутствуют, и они имеют свой смысл, они как-то корреспондируют с тем временем, направлением в искусстве, которое я собирал. У меня кое-что есть еще из западного. Например, работа художника по имени Спенсер Тьюник. Современный художник актуальный, который фотографирует обнаженную натуру, в большом количестве, в пейзаже. Он раскладывает голые тела и делает невероятные снимки. У меня есть одна его работа, совершенно случайно мне доставшаяся. Но что значит «случайно» — я хотел ее приобрести целенаправленно. Там был некий сюжет, сейчас не буду его рассказывать. В общем, фактически это был аукцион. И его купила некая дама, которая потом, узнав, что он мне очень нужен, сказала: «Я вам его отдам». *(Смеется.)* Откровенно говоря, это только дополнительные, я бы сказал, обертона в моей истории. Я собирал и собираю русское искусство второй половины XX и то, что мы имеем от XXI века, то есть до сегодняшнего дня. И это главная тема коллекции.

Н.Л.: Михаил, скажите, что будет с вашей коллекцией? Вы об этом думали?

М.А.: Это страшный вопрос, который задает себе каждый коллекционер. Конечно, я хотел бы отдать коллекцию, но не знаю, государству или городу. Меня мучают сомнения. И первое: нужно ли это искусство тем, кто живет в этом городе, в этой стране? Не окажется ли все это где-то глубоко запрятанным или вовсе уничтоженным? Понимаете, мне не нужна слава, чтобы был музей, названный, упаси боже, моим именем.



Я не собираюсь себя насильственно фиксировать в истории. Но, конечно, хотелось бы, чтобы эти бледные артефакты, бледные следы человеческой деятельности сохранились, остались в каких-то музейных пространствах.

Н.Л.: А были ли мысли о вывозе за границу...

М.А.: Конечно были.

Н.Л.: ...коллекции?

М.А.: Да. Честно говоря, есть хорошая мысль — отправить ее в путешествие по всему миру. Но как это организовать? Это же транспорт, страховки, упаковка... Но вывести как свою собственность? Понимаете, я уже перешел эту границу. Я не могу сказать, что она настолько значима, но в ней есть некий срез определенной эпохи, который имеет большое значение, как мне кажется, для изучения в последующем этой эпохи. И я не считаю, хоть я ее собрал, прилагал к этому усилия, это все было

со страстью и с любовью, но я не считаю, что коллекция может принадлежать какому-то индивиду. Я готов ее отдать, но в какие руки? Вот в чем вопрос.

Н.Л.: В заботливые руки.

М.А.: В заботливые, очень серьезные, которые могли бы... Понимаете, здесь материал для огромного количества исследований самого разного рода: и философских, и чисто художественных, и, может быть, даже социальных. Не хотелось бы, чтобы это все пропало.

Н.Л.: Благодарю вас, Михаил, за беседу, и желаю, чтобы судьба коллекции решилась в правильную сторону. Спасибо.

М.А.: Будем надеяться. Спасибо вам.