

Николай Силис

Воспоминания

*Краткие комментарии
к деятельности скульпторов-монументалистов
В. Лемпорта и Н. Силиса в городах России,
ближнего и дальнего зарубежья*

Москва 2016

Н. А. Силис.

Воспоминания. Краткие комментарии к деятельности скульпторов-монументалистов В. Лемпорта и Н. Силиса в городах России, ближнего и дальнего зарубежья. – М; НАС, 2016 – 176 с.; илл.

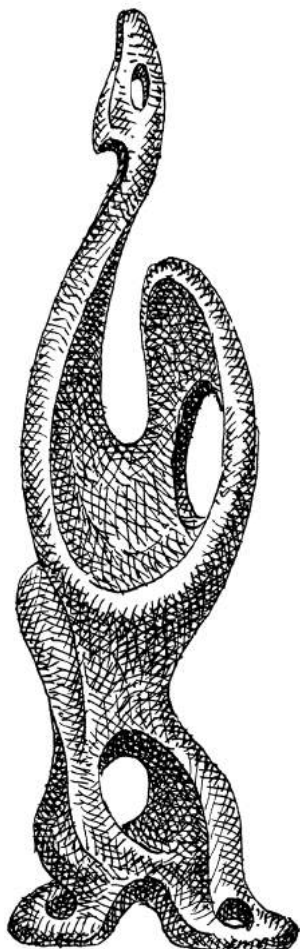
Вы держите в руках третью книгу выдающегося скульптора-монументалиста, художника, а также писателя, киноактёра и путешественника **Николая Силиса**. В ней он рассказывает о сложной судьбе работ, созданных им и его коллегой Владимиром Лемпортом, чьё творческое содружество продолжалось чуть менее полувека. Люди, с которыми сталкивала их творческая судьба, сопротивление бездушной машины «определяющих инстанций», удачи и неудачи на долгом пути двух соавторов — всё это есть в книге. И есть, разумеется, рисунки и фотографии, без которых книга художника о своей жизни не была бы полной. Несмотря на то что в заглавии книги скромно отмечено, что это лишь «краткие комментарии» к тому, что и как делали в искусстве В. Лемпорт и Н. Силис, сложные, порой драматические ситуации, возникавшие во время создания и «высочайшего утверждения» работ этих мастеров, описываются автором с таким юмором, что чтение книги становится делом увлекательным и на удивление лёгким.

© Н. Силис, 2016

© Н. Силис, рисунки, 2016

© В. Усков, фото, 2016

Предисловие



Известный скульптор-монументалист Николай Силис родился 6 июня 1928 г. В Москве. При рождении ему было дано имя Руфим, его младший брат был назван Вадимом. Родители назвали сыновей созвучными именами: Руфим – Вадим. Но в военные годы в деревне тётка звала племянника Николаем. С тех пор это имя стало родным и привычным, но лишь в 1950 г. имя, полученное при рождении, официально было заменено на Николая. Родословная Николая Силиса своими корнями уходит в тверскую деревню Глебцево, откуда родом его мать Екатерина Сергеева, и латышскую усадьбу Шкиле, родину отца – Андрея Силиса. В декабре

1941 г. отца расстреляли в ГУЛаге. Мать чудом выжила в блокадном Ленинграде, куда после ареста мужа она с сыновьями переехала, успев до начала блокады вывезти детей к родным в Калининскую область, и тем самым спасла их от гибели.

В 1945 г. Силис поступил в открывшееся после 15-летнего перерыва Строгановское училище на отделение подготовки мастеров факультета по художественной обработке камня. Спустя четыре года, получив специальность камнереза, по результатам дипломной работы он был рекомендован к поступлению на факультет скульптуры.

В Строгановке в те годы преподавали известные живописцы (В. Ф. Бордиченко, В. Е. Егоров, П. В. Кузнецов, А. В. Куприн), скульпторы (Г. И. Мотовилов и С. Л. Рабинович), архитекторы (Л. М. Поляков и А. Г. Рочегов). Историю искусств читали М. В. Алпатов и Н. Н. Соболев. В 1930-е гг. ученик А. Т. Матвеева Рабинович занимался в парижской мастерской Э. А. Бурделя, за что получил у строгановцев прозвище «Саул Парижский».

Учась в «Строгановке», Силис познакомился с фронтовиками: В. Лемпортом, учившимся тремя курсами старше и своим однокурсником В. Сидуром. Тогда же возникла идея создания творческого трио по подобию уже существовавшего объединения Кукрыниксы. После окончания училища все трое стали работать вместе в составе творческой группы. Один или два года в нее входил четвертый участник, Б. Барков, но, предпочтя работу

в одиночку, последний рано покинул коллектив. После его ухода и появилось название группы – ЛеСС – аббревиатура фамилий Лемпорт-Сидур-Силис, которым они подписывали все работы вне зависимости от того, кто являлся автором конкретной скульптуры. Совместная деятельность продолжалась почти десять лет, а затем произошел распад объединения. Он был неминуем: все трое переживали индивидуальный рост и развитие в своем творчестве; за годы работы бок о бок у каждого окончательно выработалась собственная творческая индивидуальность. Объединение стало тесным для трех личностей, до окончательного распада их связывала лишь общая мастерская возле станции метро «Парк культуры», в которой они вместе проработали с 1954 г. до 1968 г. В 1950–1960-е гг. на всем пространстве Советского Союза существовало только одно объединение скульпторов, работающих как единое целое, – «ЛеСС». Лишь в последние годы советской власти возникнет арт-группа, включающая в себя молодых архитекторов и книжного графика, дизайнера. Хотя после смерти И. В. Сталина в художественной жизни страны началась «оттепель», изменений в стилевых приемах при создании скульптуры не произошло. Первые работы ЛеССа были выполнены в реалистичном ключе, ведь буквально несколько лет назад, в конце 1940-х гг., в советском искусстве прокатилась очередная волна борьбы с формализмом.

Но постепенно у каждого скульптора на поверхность стали выходить свой почерк, своя узнаваемая манера, стиль. Так, если присмотреться внимательнее, в работах ЛеССа почти сразу можно вычленить вклад каждого. И хотя Лемпорт, Сидур и Силис выступали коллективом, каждый создавал свои скульптуры.

Первой работой для ЛеССа стало оформление фасада возводившихся тогда зданий физического и химического факультетов МГУ на Ленинских горах в 1949 г. в виде двух барельефов – «Труд» и «Наука».

В 1954 г. Сидура и Силиса приняли в МОСХ (Баркова и Лемпорта приняли раньше). Казалось бы, ничто не должно было омрачить небосклон молодых скульпторов – впереди уже маячили заказы, успех и благополучие. Но не это оказалось главным в жизни ЛеССа.

С самого начала статьями в газетах «Советское искусство» и «Литературная газета» молодые скульпторы зарекомендовали себя в глазах общественности как бунтари, посмеившие выступить с критикой негласно существовавшей монополии в советской скульптуре. В статье «Против монополии в скульптуре» авторы писали о создавшейся системе в руках узкой группы лиц, о невозможности крупным скульпторам физически выполнить все набранные заказы и отсюда, как следствие, появление частных скульптурных «комбинатов» со штатом скульпторов-помощников. Труд по-

следних, выполняющих не только техническую, но и художественную работу, обезличивался, их никто не знал. Помимо Баркова. Лемпорта, Сидура и Силиса среди авторов статьи были однокурсники Силиса – Бодров и Брацун.

Как работали «подмастерья» в мастерских у именитых советских скульпторов, авторы письма знали не понаслышке. В студенческие годы Силис подрабатывал мастером у скульптора А. Е. Елецкого, работая над очередным надгробным памятником генералу, изготовлением которых в Москве Елецкий славился. Этот эпизод в своей жизни Силис описал в очерке «Старая Сретенка». Затем он работал подмастерьем, рубил камень у Н. В. Томского и Е. В. Вучетича.

И в дальнейшей своей жизни, уже разойдясь по разным мастерским, работая по отдельности, Лемпорт, Сидур и Силис будут следовать заложенному в 1950-е гг. внутреннему курсу – не производить «халтурных» работ ради денег и не участвовать в нонконформистском движении. И то и другое было для них неприемлемым. Творить бесчисленные «памятники вождям революции» было также противным внутреннему настрою, как и создавать себе имя путем шумных акций и кампаний, которые избрали некоторые советские художники. Они предпочитали работать для себя, на своих творческих орбитах, не пересекаясь с шумными, кричащими и запомнившимися в силу этого акциями нонконформистов. Необходимость

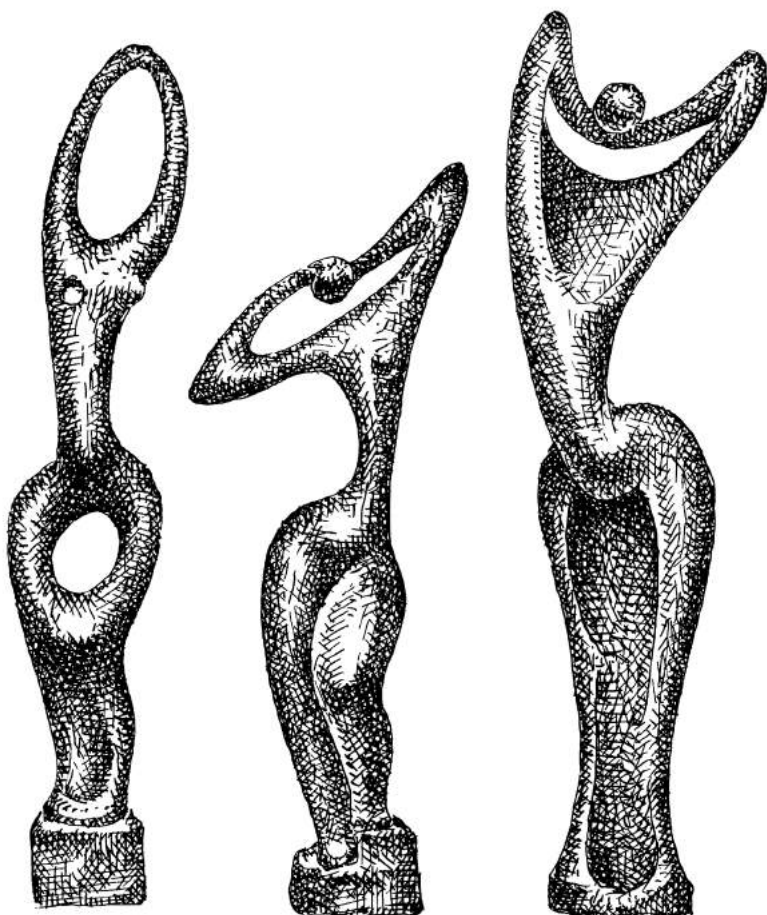
выполнения заказов Художественного комбината нельзя рассматривать как измену своим творческим убеждениям. Напротив, в каждую заказную работу все трое стремились привнести свое.

Это клеймо «не такие, как все» надолго определит судьбу каждого из троих, даже когда пути участников ЛеСС разойдутся. После столь смелой критики их работы практически не брали на выставки. Пожалуй, первой и единственной крупной выставкой, где были наиболее полно и объемно представлены работы всех троих, была групповая выставка в Академии художеств в Москве в 1956 г.

В конце 1950-х – начале 1960-х гг. у Силиса выработался свой творческий почерк в скульптуре. Как вспоминал Лемпорт, лет семь Силис помогал ему и Сидуру, никак не открывая своих художественных замыслов, пока однажды, вернувшись после месячного отсутствия, они с Сидуром не увидели новую статую из дерева в натуральную величину. И тогда партнерам по творческому коллективу стало ясно, что младший из троицы обрел свое творческое лицо.

После того как трио ЛеСС в 1968 г. распалось, Силис и Лемпорт работали вдвоем до кончины Лемпорта. Силис отмечает, что и Лемпорт, и Сидур стали импульсом для его формирования как скульптора. Они были не наставниками, не учителями, а оппонентами, побудившими к «вопрекизму».

Многое создано Силисом в совместных с Лемпортом монументальных работах. К сожалению, не все совместные проекты реализованы, а некоторые просто демонтированы. Так произошло и с декоративным панно на фасаде концертного зала на территории Музея П. И. Чайковского в Клину, с керамическим панно «Древнерусские



воины» в интерьере ресторана «Арбат» (1966). Не были осуществлены проекты оформления офиса Олимпийских игр на ул. Горького и фасада административного комплекса АМО ЗИЛ (все – 1966), рельефы для кинотеатра «Октябрь» (1967), оформление Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы (1967). Была демонтирована уже установленная скульптура из металла на фасаде Дома связи на проспекте Калинина (ныне – Новый Арбат, 2) (1967).

Но сказать, что в жизни Силиса и Лемпорта не было осуществленных проектов, было бы неправдой. Это и оформление советского посольства в Нигерии, и работа над рельефом в Приемном зале посольства в Афинах. Оформление библиотек в Ашхабаде и Ростове-на-Дону, театра в Уфе, пансионата «Юность» в Подмосковье, санатория «Кавказ» в Кисловодске и др.

Не все гладко складывалось в отношениях Лемпорта и Силиса. Силис уважал Лемпорта за его мастерство портретиста. Свои скульптуры Силис создавал без одобрения Лемпорта. Временами стена непонимания выражалась не только в игнорировании друг друга, но и в буквальной перегородке, разделявшей по диагонали мастерскую на улице Олеко Дундича.

Ключевая фигура в работах Силиса – женщина. Именно женские образы – абстрактные, формалистичные, выполненные в керамике, дереве, шамоте, бронзе, графике стали воплощением его творчества.

В 1970–1980-е гг. скульптор много работал с деревом. И это были не только объемные фигуры, но и рельефы. В этом ряду выделяется трехфигурная скульптура «Утро. День. Вечер». В ней в полной мере проявилось трепетное отношение мастера к материалу и теме. Женские фигуры предстают перед зрителями одновременно земными и потусторонними созданиями. Условные овалы лиц, вытянутые ростками шеи, хрупкие руки, белизна тела выступают контрастом на фоне темной шершавой древесной коры. Что хотел сказать этим скульптор? Возможно, подчеркнуть тайну, имеющуюся в каждой женской душе, ее изначальные природную грацию и чистоту.

В 1990-е гг. и в новом тысячелетии скульптор не раз обращался в своем творчестве к графике, продолжал работать с деревом и бронзой. Это были не только повторы уже ранее созданных работ в бронзе, но и новые – в это время появляются его «Наяды», «Фантазии», «Циркачки в кольце» и многие другие. Им присущи как уже выработанные Силисом приемы – плавные, текучие линии, так и новое – игра с драпировкой, обволакивающей женские фигуры или фрагментарно присутствующей в композиционном решении. Это можно проследить в работах из бронзы: «Идущая» (1991 г.), «Странная» (1992), «Сидящая в драпировке» (2001), в деревянной скульптуре «Беременные» (1997).

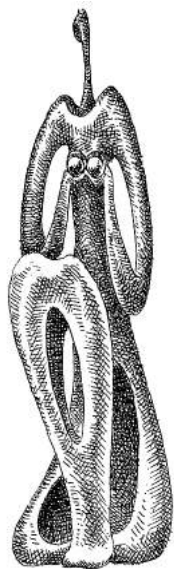
Самый младший из трех скульпторов, не успевший понюхать пороха войны, Николай Силис

очень долго оставался в тени старших собратьев В. Лемпорта и В. Сидура. В этой троице, по словам хорошо знавшего всех троих писателя и художника Юрия Коваля, ему была уготована роль третьего. Работы Силиса казались его друзьям слишком абстрактными, несерьезными. Долгое время окружающим представлялось, что у него нет собственного стиля и почерка. Но прошло время, и теперь при взгляде на работы, созданные скульптором на протяжении более полувека, отчетливо видны и стиль, и мастерство. Они могут нравиться или нет, но равнодушными никого не оставляют.

Ольга Герасимова

Москва

*Конкурс на создание памятника в честь 300-летия
воссоединения Украины с Россией,
Примерно 1995 г.*



Всё началось с того, что три взрослых человека оказались в замкнутом пространстве.

Это были три студента художественного училища: Владимир Лемпорт, Вадим Сидур и Николай Силис. Дело происходило в сороковые – пятидесятые годы двадцатого столетия.

Поступив в 1945 г. в Строгановское училище, мы были обречены через восемь лет стать скульпторами-монументалистами, обязанными укрощать новейшую архитектуру сталинской эпохи.

В основе любого творчества изначально заложен протест ко всему прошлому. В то время мы не могли осознать, что есть наше прошлое. Хотя бы в сфере искусства. А протест уже таился в наших душах и ожидал удобного случая вырваться наружу.

Трое еще не состоявшихся художников – это мина замедленного действия. Будущее каждого было непредсказуемо. Как в каждой случайно создав-

шейся группе, обязательно должен сформироваться или определиться лидер. Им был безмолвно признан Володя Лемпорт. Он был старше нас годами и по законам стаи, естественно, оказался лидером.

Иерархические отношения сложились сразу же. Первый – Лемпорт, второй – Сидур, третий – я. Долгое время эту иерархическую структуру никто из нас не подвергал сомнению. Наш творческий коллектив, скорее всего, объединяла идея противостояния тому, что в искусстве того времени (пятидесятые годы) царствовала совершенно устоявшаяся идеология, которая заключалась не в том, как ты делаешь, а в том, что ты делаешь.

Мы были относительно молоды и почти не знали, что творится в мире искусства. Наша творческая психика была настолько идеологизирована, что не подозревала о существовании какого-либо другого представления об истинности происходящего.

Именно поэтому мы все втроем ухватились за первую же возможность проявить себя в качестве «настоящих» художников.

В период короткой «оттепели» в нашей стране был впервые объявлен открытый конкурс на создание монумента в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией.

Условия: проекты представляются под девизами; члены жюри выборные; конкурс в один тур; премия в 50 тысяч рублей. И обязательное усло-

вие – проект, получивший первую премию, должен быть осуществлен в натуральную величину на площади перед Киевским вокзалом. По этому случаю была торжественно совершена установка памятного гранитного камня.

Что же произошло дальше?

На станции метро «Киевская» была организована грандиозная выставка проектов будущего монумента. (В скобках скажу – эта станция в то время не работала).

Вопрос: могли ли мы, в то время безработные, пройти мимо такого события.

Главным для нас тогда было не само событие, в честь которого создается памятник, а то, что конкурс впервые объявляется под девизами. Такого еще не было.

Все втроем рьяно «врубались» в воплощение этой идеи. Мы – скульпторы-монументалисты, и, казалось, кому, как не нам, продемонстрировать свои возможности в этом жанре.

Произошла совершенно непредсказуемая история: нашему проекту под девизом без фамилий жюри присудило первую премию. ПЕРВУЮ!

Жаль, что не было в то время телевидения. Более гордых людей в Москве нельзя было найти. Трудно было переоценить значение этого акта для признания наших творческих способностей. Должен сразу признать свою третьестепенную роль в этом проекте. В нем я, скорее, исполнял техническую роль при создании нашего совместного



«шедевра». В то время у нас существовал «железный» закон об участии в том или ином проекте. Мы даже придумали своеобразную аббревиатуру подписи наших совместных работ: ЛеСС. В расшифровке означает: Лемпорт, Сидур, Силис.

Вернусь к истории проекта памятника в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией. Премию нам не дали. Как только стало известно, что в список на получение первых трех премий не попал ни один из «ведущих» скульпторов (Томский, Мотовилов, Вутечич, Манизер и многие другие), чиновники от Министерства культуры и Моссовета мгновенно переиграли правила дальнейшего течения событий. И слава богу!

Назначили проведение нескольких туров последующих конкурсов с тем, чтобы выяснить, кто есть кто. Я с ужасом представляю, как бы мы (я, Лемпорт, Сидур) выглядели сейчас, если бы осуществление этого памятника состоялось.

Из всей этой истории я для себя сделал печальный вывод: с государством художнику нужно быть предельно осторожным. Не потому что кто-то кого-то не любит, а потому что художник и государство – антиподы.

На этой, может быть, корректной фразе закончу вступительную часть к дальнейшему изложению нашего



творческого содружества в жанре монументальной скульптуры.

Кстати, должен сказать, что жанра такого, по моему мнению, не существует. Он выдуман кем-то и поддерживается весьма серьезными структурами власти. Государство заказывает, а исполнитель обязан «плясать», играть и делать все, чего от него хотят.

Увы! Монументальное искусство целиком зависимо от этого монстра. Очень редким художникам удается перехитрить это животное.

А если и удается, то или его «сжирают» заживо, или предают забвению.

Итак, следующий наш совместный объект в жанре монументального искусства.

***Первый заказ
Бюсты композитора и дирижера
Чернецкого, художника Штоффера и др.***

После краха заказа на сооружение монумента в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией все трое оказались в довольно тяжелом материальном положении. Брались за любое предложение. В основном это были заказы мемориального жанра. Портрет на могилу художника Большого театра Штоффера (Введенское кладбище). Мемориальные бюсты композитора и дирижера Чернецкого, руководителя известного музыкаль-

ного ансамбля Осипова и еще кого-то, имена их я уже не помню.

Вынуждены были даже вылепить громадные картуши со знаменами и фанфарами для выставочных павильонов СССР в г. Джакарте и в других городах.

На установку этих работ, конечно, нас не пригласили. Довольствовались мелкими заработками на конкурсах в наших скульптурно-производственных комбинатах.

**«Лужники»,
стадион плавательный бассейн, 1954-1957 гг.**

Андерграунд. Лучшего определения для нашего пространства, в котором мы провели всю свою творческую жизнь, не придумаешь. По-русски – это подвал. Общежитие в студенческие годы – подвал; первая творческая мастерская – глубокий подвал; последующие помещения – подвалы. И сейчас, когда моих бывших коллег уже нет, я творю в подвале. Так и не выбрались на свет божий. Все это к рассказу о том, как однажды в подвальный «карман» коммуникационных труб, где находилась наша скульптурная мастерская, спустился «высокий» гость. Не в смысле роста, а скорее, наоборот. Это был известный в архитектуре и весьма влиятельный зодчий конца сталинской эпохи Александр Васильевич Власов.

Кто-то из наших друзей-архитекторов сказал ему, что под домом в подвале работают три молодых скульптора. У Власова хватило любопытства поинтересоваться нашей деятельностью. На беду, именно в это время наш подвал оказался в значительной степени затоплен фекальными водами. Втроем мы рьяно ведрами откачивали эти дурно пахнущие отходы человеческой физиологической деятельности. По всей длине маленького помещения проложили деревянный настил, благо рядом шла какая-то стройка и недостатка в материале не было.

Тем не менее Власова это не испугало. Он в лакированных ботинках спустился к нам и внимательно осмотрел то немногое, что мы успели вылепить за предшествующий год. Мне до сих пор непонятно, какими критериями он руководствовался, но заключение его было для нас ошеломляющим. Вот почти буквально то, что он сказал: «Мы сейчас разрабатываем проект строительства стадиона в Лужниках. Вы не согласились бы принять участие в осуществлении этого проекта?»

Конечно же мы согласились. Он нам представил двух молодых архитекторов, которые должны были познакомить нас с архитектурными задумками и чертежниками проекта.

В кратчайший срок нас оформили в качестве сотрудников группы, разрабатывающей будущий спортивный комплекс «Лужники», или стадион имени Ленина.

Нам предложили сделать эскизы рельефов на фасады плавательного бассейна и стадиона ручных игр. Все должно было быть выполнено в керамике. Власов один из первых обратился к этому материалу, используемому в качестве декоративного оформления зданий.

Нам же, уже приобщившимся к этому довольно новому и капризному материалу, не стоило большого труда быстро сочинить и выполнить два эскиза рельефов на запланированные объекты. Власов и его соавторы сразу же одобрили наши предложения. Дело осталось за малым: заключить договор со скульптурным комбинатом и утвердить эскизы на Художественном совете.

Вот тут и произошло непредсказуемое событие. Власов зачем-то поехал во Францию и прошла информация, что он там при загадочных обстоятельствах погиб. Во всех газетах и по радио сообщали, что его украли. Подробности не объясняли. Мы остались без покровителя и инициатора наших рельефов.

Художественный совет, как оголтелая стая пираний, начал уничтожать по частям все художественные достоинства нашего произведения. Мы еще не привыкли к такого рода напору и постепенно сдавались. В результате вся композиция и стиль рельефа изменились до неузнаваемости. Наш молодой коллектив оказался в безвыходном положении: пойти на уступки или потерять всё. Когда Власов все-таки оказался в России и уви-

дел почти законченное в натуральную величину произведение, искренне огорчился. Но ничего уже нельзя было сделать.

Так на фасаде плавательного бассейна в Лужниках и над входом в спортивный комплекс для ручных игр появилось то, что и поныне явствует о варварском вмешательстве в творческую кухню художников.

Тем не менее Александр Васильевич Власов продолжал в нас верить и несколько лет спустя вновь обратился к нам с предложением участвовать в новом крупном проекте. Но об этом в другом месте.



Варшава

Дворец культуры и науки, 1954 г.



После окончания Строгановского училища Вадима Сидура и меня Володя Лемпорт, который раньше окончил «Строгановку», пригласил на работу в архитектурную мастерскую, разрабатывающую проект сооружения первого высотного здания в городе Варшаве.

Руководил громадной мастерской на Фрунзенской набережной в Москве известный архитектор того времени Лев Владимирович Руднев. Им уже были созданы такие сооружения, как административное здание для Министерства обороны на той же Фрунзенской набережной, здание

Военной академии им. Фрунзе и много других значительных объектов в Москве.

Он был всемогущ в области архитектуры. Достаточно вспомнить, что куратором его деятельности был не кто иной, как Берия.

Не могу понять, что его заставило подписать наши заявления с просьбой принять нас на ра-

боту в это престижное заведение. Может быть, значительная заслуга в этом принадлежит Володе Лемпорту.

Мы получили трудовые книжки, табельные номера сотрудников и маленькую мастерскую в подвале дома на набережной, расположенном под архитектурной мастерской.

Нам предстояло создать всю декоративную часть оформления фасадов будущего высотного здания. В нашу ближайшую задачу входило выполнение двенадцати скульптур для наружных ниш корпуса под названием «Конгресс».

Мы сочинили и вылепили более полусотни рабочих моделей для заполнения спроектированных ниш.

Руднев раз в неделю спускался в наш небольшой подвал и внимательно наблюдал: не зря ли мы получаем зарплату. Он всегда неожиданно вваливался со свитой приспешников, обязательно с громадной палкой в руке и с весьма эмоциональной настроенностью в чём-нибудь уличить нас.

Мы были дисциплинированы, и вся эта эмоция обрушивалась на то, что мы делали. Очень театрально, но с большой долей искренности он восклицал:

– Вы что мне тут сотворили? Это что – монументальная скульптура? Вот это что? Марья Ивановна с ребенком-уродом? А это? Дядя Вася с шестеренкой и с молотком? – И так далее.



– Все переделать! – заканчивал Руднев свой визит. Надо сказать, что во время разноса он постоянно тыкал своей палкой в наши глиняные скульптуры, оставляя глубокие вмятины на теле наших работ.



Всю последующую неделю мы лихорадочно пытались понять то, что скрывалось за «разносом», и, естественно, все переделывали заново. Много из сказанного им нам казалось правильным. Впрочем, впоследствии это подтвердилось. Но уже совсем в других заказах.

ДКН – аббревиатура, означающая при расшифровке Дворец культуры и науки (в скобках – в городе Варшаве).

Сооружение набирало этажность, а нам пора уже было переходить от эскизов и рабочих моделей к выполнению скульптур в натуральную величину – 3,5 метра каждая. Двенадцать скульптур! Шутка ли! Руднев большую часть времени проводил в воздухе на бериевском самолете: Москва – Варшава и обратно. И вдруг разразился скандал. Од-

нажды, придя в мастерскую ДКН, нам сообщили, что мы уволены в связи с окончанием работ по проектированию этого объекта.

В то время появилось понятие или определение категории несогласных, которых стали называть «сердитые люди»! Похоже, мы оказались первыми в этой категории. Мы рассердились. И не просто рассердились, а, воспользовавшись временным «потеплением», опубликовали статью в «Литературной газете» под названием «Против монополии в скульптуре».

Поводом послужил даже не сам факт нашего увольнения, а то, что выполнение всех разработанных нами проектов скульптур для «Конгресса» оказалось розданным так называемым «ведущим» скульпторам страны. Вот они: Мотовилов Г. И., Томский Н. В. и их непосредственные исполнители.

Нам же, после публикации статьи и многочисленных дискуссий, разрешили выполнить только две скульптуры. Так появились не очень хорошие скульптуры в камне: одна – «Архитектура», другая – «Дискобол». Первая почти точный портрет В. Лемпорта, вторая – Н. Силиса.



Город Ливны

Композиция из трех фигур, примерно 1956 г.



В эпоху, когда мы скрывались под аббревиатурой «ЛеСС», нам приходилось приспосабливаться к конъюнктуре, довольно стабильно установившейся в сфере изобразительного искусства, в частности в скульптуре.

Каждое наше предложение, принятое Художественным советом, казалось большой победой, а скорее, поводом для самоутверждения в неведомом для нас мире уже утвердившихся художников-скульпторов.

На каком-то дурацком конкурсе нам удалось выиграть право на выполнение трехфигурной композиции на монумент, представлявший собой въездной знак в неведомый нам город Ливны. Вряд ли и сейчас кто-нибудь знает о существовании этого города.

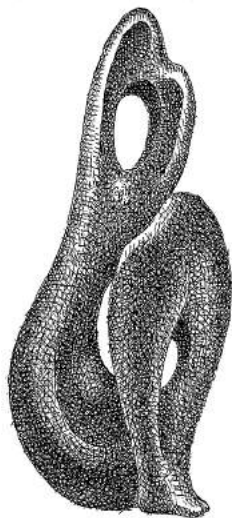
Тем не менее мы в течение полугода мусолили глину, пытаясь придать фигурам реалистичную форму и в то же время привнести свою творческую индивидуальность.

Увы! – то, что в итоге получилось, не доставило радости ни Лемпорту, ни Сидуру, ни мне. Скульптура была принята Худсоветом, нам выплатили договорной гонорар, скульптура отлита в бетоне и установлена на въезде в неведомый нам город. Никто из нас ни разу не упомянул в своих мемуарах о создании этого, стыдно сказать, монумента.



Москва

ПУСХП. Композиция «Фонтан», примерно 1957 г.



Более дурацкой аббревиатуры для структуры, не существующей в реальности, трудно придумать. Вот ее расшифровка: Производственное управление скульптурно-художественных предприятий. В озвученном варианте произносилось так: «пу-эсхапэ». Находилось это предприятие не где-нибудь в далеком захолустье, а в центре города, неподалеку от Киевского вокзала, то есть в районе под названием Потылиха. При этом предприятию существовал свой, подчеркиваю «свой», художественный совет. (В скобках замечу, что каждая составляющая этого титула или обозначения начиналась с заглавной буквы.) От этого совета в основном и зависела судьба произведения художника, осмеливавшегося принести свой эскиз скульптуры на обозрение и решение синклита: быть или не быть этому произведению осуществленным в натуральную величину.

Нас было трое: Лемпорт, Сидур, Силис. Нужно было как-то существовать: содержать мастерскую, одеваться, принимать друзей с застольем, ну и кормить своих дам. А в моем случае еще и содержать семью.

ПУСХП в то время оказалось для нас единственной, пожалуй, кормушкой, с помощью которой нам удавалось жить довольно прилично. Именно в это время нами были созданы и выпущены в тираж несколько скульптурных композиций, о которых впоследствии мы никогда не сообщали в своих «послужных» списках авторских произведений.

Вот краткий перечень названий этих скульптур.

«Трехфигурная композиция «Дружба народов» (индианка, русская, негритянка).

«Дружба народов» – четырехфигурная композиция высотой в три с половиной метра.

Надгробная композиция: «Мать с ребенком» – три метра.

Композиция «Фонтан» – двухфигурная композиция с чашами, имеющая явно выраженную восточную ориентацию. Один экземпляр находится в Ашхабаде.

Композиция «Книгодержатели» для настольной принадлежности.

Композиция «Единство: рабочий, колхозник, интеллигенция»

Фигура «Обнаженная» – это, пожалуй, одна из первых обнаженных, появившихся в то время.

«Кружащиеся девочки» – впоследствии отлиты в чугуне и установлены в некоторых курортных городах Крыма.

Многие скульптуры в более малом варианте, не оплаченные комбинатом, перечислять не хочется. Все втроем, не сговариваясь, мы о них забыли. Тем не менее все они значились в документах под тремя фамилиями: Лемпорт, Сидур, Силис.

***Библиотека иностранной литературы (на Язуе),
примерно 1958 г.***

Мы жили в стране, где люди определенного возраста всех профессий обязательно должны были официально быть членом какой-то организации, имеющей юридический статус. В данном случае речь идет о Московском Союзе Художников (с заглавными буквами). Аббревиатура: МОСХ. В какой-то период буква «С» удваивалась, что означало – «Советских». Ну да бог с ними, этими казуистическими символами.

Однажды нам, то есть мне и Лемпорту, предложили поучаствовать в художественном оформлении интерьера Библиотеки иностранной литературы на Язуе. Мы сразу же согласились, ибо это было наше творческое пространство. Мгновенно изготовили и предложили заказчикам серию своих эскизных вариантов. Для нас это была эпоха освоения цветоскульптуры в керамике. А точнее, в майолике.





Куратором этой библиотеки была небезызвестная энтузиастка М. И. Рудомино. Ей понравилась наша идея отобразить в панно все ключевые эпохи мировой литературы, начиная с древних времен и кончая девятнадцатым веком.

Заказчиком этого сооружения являлось Министерство культуры, а первым секретарем московского горкома партии тогда была Е. А. Фурцева. Конечно же мимо ее внимания (или одобрения) к проекту ни мы, ни Рудомино пройти не могли. Показали, выслушали все одобрительные мнения свиты чиновников из ее окружения и на прощание даже удостоились рукопожатия самой Фурцевой.

Обо всех дальнейших перипетиях общения с чиновниками, присутствовавшими на церемонии просмотра одобренных «царицей» наших произведений, говорить не буду. Лемпорт и я натолкнулись на какую-то непреодолимую стену отторжения нашего проекта.

До сих пор не могу понять истинную причину произошедшего. Работу, принятую высочайшим советом, осуществить не удалось. Впрочем, сохранились еще фрагменты этих эскизов в материале «майолика», в цветных слайдах и фотографиях.

***Центральный дом работников искусств (ЦДРИ),
примерно 1960 г.***

На заре туманной юности мы не ведали, что творили. Шел 1957 (или какой-то) год.

Мастерская в Хамовниках почти полностью была захламлена нашей скульптурой. Нас было трое: Лемпорт, Сидур, Силис. Слово «захламленность» я употребил не просто ради красного словца. Все втроем мы находились на той стадии поиска, когда каждый не знал, кто есть кто. Мы только что освободились от оков соцреализма в своем творчестве, но еще не приобрели общей концепции нашей деятельности. Да и представляли некий абсурдный объект в образе трехглавого кентавра, змия или еще чего-то подобного.

Подписывались мы тогда под всеми индивидуальными работами тремя фамилиями, впоследствии превратившимися в аббревиатуру ЛеСС. Три буквы заглавные и маленькая промежуточная «е». Работ было много, а потребителей нашего творчества мало. А порой и совсем не было. Мы щедро дарили небольшие работы друзьям, возили скульптуры на какие-то сомнительные выставки, откуда они не всегда возвращались, пытались пристроить на тиражирование, но все это не было, пожалуй, самым главным. Нам просто нечего было делать, и мы ежедневно умножали свое не востребовавшее собрание скульптур.

Савва Бродский был не просто частым посетителем мастерской, но и нашим другом. Однажды он предложил нам поучаствовать на благотворительных началах в реконструкции нижнего этажа Центрального дома работников искусств (ЦДРИ) в центре Москвы, на Пушкинской улице. Он пообещал, что резонанс будет грандиозный. Мы охотно откликнулись на предложение и мгновенно вывезли туда больше десятка своих скульптур.

В преддверии «грандиозного резонанса» нас пригласили на открытие кафе и в знак особого уважения посадили за один столик с гениальным мимом Марселем Марсо.

Конечно же нас угостили дерьмовым питьем и произнесли в наш адрес много похвальных слов. Марсель Марсо представил нам для пожатия свои французские руки. Лемпорт так растрогался, что,

сняв с экспозиции уже оформленного кафе одну из лучших наших керамических тарелок, лично вручил Марселю. Не знаю, довез ли он ее до Франции и не задержали ли ее на границе, но помню одно: больше в ЦДРИ нас не приглашали. Кстати, я вспомнил, что с этим домом я, Лемпорт и Сидур познакомились значительно раньше. Точно год не могу назвать, но именно в этом доме состоялась наша первая выставка. На втором этаже в длинном коридоре на пути в библиотеку. Свидетелем может быть Илья Глазунов. Именно тогда он выставил серию иллюстраций к произведениям Достоевского. Взаимопонимание у нас было в то время абсолютным. Нас «били» тогда справа и слева. Выстояли.

Чтобы закончить эпопею с ЦДРИ, вернусь к Савве Бродскому.

Архитектуру он бросил и сделался графиком. У архитекторов это часто бывает.

В семидесятых годах я вдруг тоже увлекся графикой. Единственной задачей моей графики было: вылепить графическими средствами объемную скульптуру на плоскости бумажного листа. Первым, кто мне попался под руку для осуществления этой идеи, оказался Дон Кихот Сервантеса. Я сразу же представил его вылепленным и скрученным из толстого листа металла.

Нарисовал четырнадцать листов на этот сюжет Сервантеса. Один сюжет даже вылепил в глине, а потом и выковал из меди. Каково же было мое



удивление, когда обнаружил, что Савва Бродский уже опубликовал рисунки на эту тему в повести о рыцаре Печального образа. Но Савва к тому времени, когда я узнал об этом, уже умер.

И еще одна деталь в информации о ЦДРИ. Позвонил мне скульптор Леня Рабинс и сказал: «Там в закутках залов стоит твоя скульптура из дерева “Антиподы”, забери ее, иначе она пропадет. Двухметровая все-таки». Я поблагодарил его и на каком-то вечере Юры Норштейна увидел ее, уныло стоящую в темном углу. Но так и не собрался вывезти ее.

Разгильдяйство художников гораздо сильнее, чем благоразумие нормальных людей.

Ресторан «Новый Арбат», 1966 г.

Наша скульптурная мастерская в шестидесятых – семидесятых годах прошлого века каким-то образом превратилась в некий художественный комбинат по монументальному оформлению строящегося Нового Арбата. Дом связи, кинотеатр «Октябрьский» и, наконец, ресторан «Арбат». Вскользь можно вспомнить и заказ на памятник в честь 300-летия объединения Украины с Россией. Киевская площадь у вокзала была как бы завершением арбатской магистрали. Дальше шел Кутузовский проспект.

Итак, ресторан «Арбат». Кто-то из архитектурного коллектива Михаила Посохина (старшего)

предложил оформить проход из главного входа в кафе-бар каким-то красивым рельефом.

Первое предложение исходило опять же от Лемпорта. Тема простая: ассоциации с воинственным прошлым древней Руси. Я согласился с предложенной идеей, не вдаваясь в исторические подробности, и тут же приступил совместно с Лемпортом к изготовлению эскизной модели в цветном варианте.

Маленькое технологическое отступление. Я только что изобрел новый способ мозаики путем плавления ее в керамической печи. Эффект получился потрясающий.

Я и Володя сразу же окунулись в изготовление этого цветного рельефа.

В нашей мастерской была довольно большая керамическая электропечь. В ней мы и создали в авторском исполнении (так зафиксировано в договоре) цветное панно площадью в тридцать квадратных метров. Получилось здорово. Не только на наш взгляд, но и на взгляд архитекторов и Художественного совета.

Сами же мы и смонтировали это панно на месте. Долгое время мы водили туда наших друзей с последующим угощением в кафе-баре. Довольно дорогим, надо сказать.

Потом над нашим панно на крыше был сооружен громадный вертящийся земной шар. Он и до сих пор вертится. А панно уже нет. То есть оно есть, но существует под толстым слоем штукатурки.

Новым владельцам ресторана почему-то захотелось превратить наше панно в чистую стенку. Дабы не отвлекать посетителей на пустыки. Может быть, это и хорошо – сохраннее будет наше незадачливое произведение.

Дом связи на Новом Арбате, 1967 г.

Монументальный жанр обязательно предполагает архитектуру. А за архитектурой обязательно предполагается и наличие архитекторов того или иного объекта.

В мастерской на Фрунзенской появились наши друзья: архитектор Толя Шайхет и Витя Усков.

Помимо сидений за столом, бесед о синтезе архитектуры и скульптуры возникла идея как-то «украсить» скульптурным элементом строящийся Дом связи на углу Нового Арбата и Бульварного кольца. Стиль архитектурного приема почему-то назывался «Матросским». Впрочем, и весь Новый Арбат построен в этом стиле.

Короче, нам предложили создать нечто уникальное на фасаде этого новостроя. Для будущей скульптуры архитекторов и специально для нашей, еще не существующей скульптуры был запроектирован и заложен выступающий гранитный камень. Сооружение строилось под названием «Дом связи».

Лемпорт и я лихорадочно начали придумывать формулу или символ, отвечающий понятию «связи».

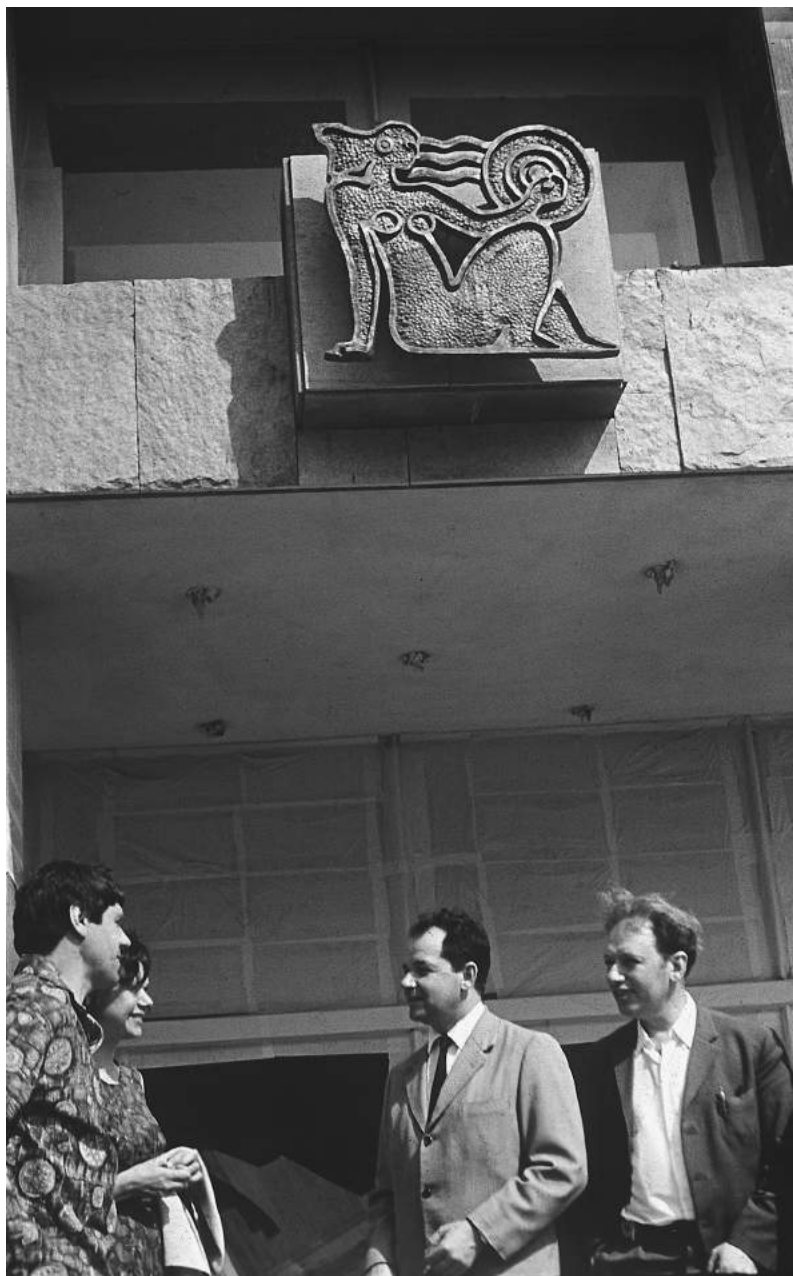
Должен с сожалением отметить, что я, как обычно, промедлил со своим предложением, и авторам-архитекторам, а потом и Художественному совету был предложен на рассмотрение один вариант Лемпорта. Впрочем, кто как не женщина, да еще и обнаженная, должна была олицетворять идею связи? Так мы и решили.

Эскиз, рабочая модель и выколотка в меди обнаженной женщины на выступающем из фриза камне ни у кого не вызвали возражений. Даже у Художественного совета. Все авторы с удовольствием сфотографировались на фоне этого объекта.

Мало того, теми же авторами-архитекторами были заказаны рельефы в майолике для интерьеров этого же здания. Впрочем, вход туда был засекречен, и видеть наши рельефы могли только сотрудники данного ведомства.

Через некоторое время по Новому Арбату на черной «Волге» с сопровождением, естественно, проехал министр связи Николай Демьянович Псурцев. Сопровождающие его лица, а затем и сами архитекторы нам дословно передали его реакцию. Решусь со слов других передать его реакцию на наше произведение: «Это что за б...? Здесь что, публичный дом?»

И всё. Может быть, это было высказано и в другой форме, но факт точно подтверждаю: рельеф через некоторое время был снят с фасада и спрятан где-то внутри интерьера.



В Москве не может быть хороших монументальных произведений. Как живописных, так и скульптурных. Я имею в виду современную Москву в последние полвека. И не потому, что нет хороших художников, а потому что начальство, диктующее степень дозволенности, очень близко. Буквально рядом. И мы (я и Лемпорт) – не исключение. Да и Вадим Сидур тоже.

Спонтанность в творчестве не может быть управляемой. Иначе ее нельзя называть спонтанностью. Любой заказ уже несет в себе сумму ограничений. Времена Микеланджело безвозвратно ушли в прошлое. Да и он тоже не всегда был свободен от прихотей вельмож-заказчиков. Но тогда ему было позволено высказать такую фразу по поводу несходства личности заказчика с тем, что вышло из-под рук мастера. Вот она: «Ничего, через сто лет он будет похож на сделанный мною портрет». Это описал, по-моему, Джорджо Вазари. Может быть, он и придумал (или подсунул Микеланджело) эту фразу, но она, бесспорно, гениальна.

Сейчас я хочу сказать не о портретном жанре. Это, скорее, прерогатива моего коллеги Володи Лемпорта, но то, что мы делали вместе, примерно укладывается в эту формулу.

Близкий приятель, друг и даже в какой-то степени совладелец или, скорее, сопользователь нашей мастерской однажды, ввалившись к нам без пре-

дупреждения, вдруг предложил украсить фасад столовой на территории ЗИЛа (автозавод имени Лихачева). Мы находились в это время в состоянии некоторой стагнации после ряда статей в газетах и в других средствах воздействия на непослушных художников.

Конечно же мы согласились принять заказ с условием, что все процедуры утверждения на всех стадиях общественного контроля он возьмет на себя. В основном мы на правах соавторов готовы выполнить этот заказ.

Зачинщиком всей этой операции был архитектор Лев Соколов. В обществе он был известен как один из ярких участников самодеятельного ансамбля при Доме архитектора с аббревиатурой КОХИНОР. (Так называлась чешская фирма, выпускающая самые лучшие карандаши в мире.)

В этом заказе инициатива в решении украшения фасада столовой, скорее, принадлежала мне. Тем не менее Лемпорт ухитрился внести и свою лепту в создание будущего произведения. Мы решили, чтобы не сердить Художественный совет и прочие инстанции на пути утверждения проекта, избрать нейтральную тему, которая не пахла идеологической направленностью. Спорт мне представлялся самой подходящей темой.

Не знаю почему, но мне захотелось выбрать именно подводный спорт. То есть изобразить аквалангисток. Володя решил изобразить баскетболистов. Таким образом, на фасаде должна быть

одна композиция с головами вниз, а другая – с головами вверх.

Так мы и сделали. Эскизы обожгли в своей керамической печи, покрыли цветной глазурью и представили на Художественный совет.

К удивлению, приняли почти без поправок. Стадия изготовления работы в натуральную величину прошла на Гжельском керамическом заводе, и производство было установлено нами же на месте.

Всё, пожалуй, в первый раз закончилось хорошо. Если бы не одно обстоятельство: архитектор Лёва Соколов умер, неожиданно и безответственно, по словам Лемпорта. Мы оказались перед стеной в буквальном смысле этого слова. Столовая, где нами были установлены майоликовые рельефы, находилась за высочайшим бетонным забором.

Лёва обещал: как только будет установлен последний блок керамики, стену уберут и наше произведение станет очевидным гражданам города Москвы и уж обязательно жителям улицы Машиностроения, ежедневно проезжающим мимо на трамвае.

Сожалею о Лёве и о Лемпорте, которых уже нет, а также о том, что не выбрался на улицу Машиностроения.

Дворец Советов на Ленинских (Воробьевых) горах

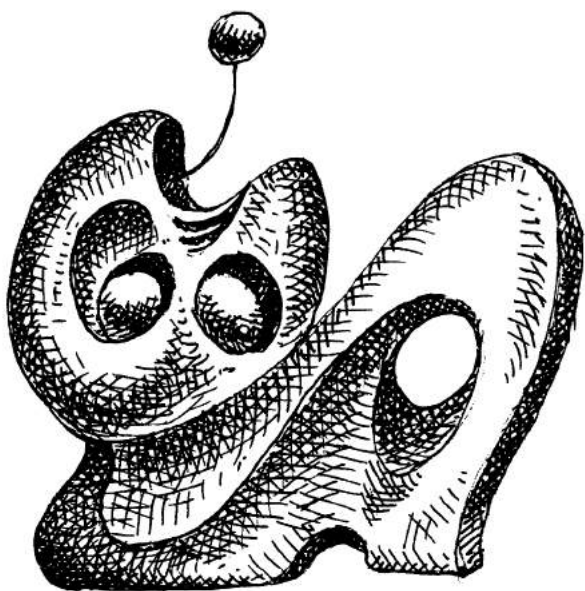
Опять Александр Васильевич Власов. Заслуженный архитектор, почти министр архитектуры.

Обросший большим количеством чиновников, обласканный влиятельными людьми из высших правительственных структур. И мы: В. Лемпорт, В. Сидур и Н. Силис.

Объявлен конкурс (на этот раз закрытый, для избранных) на сооружение грандиозного комплекса на Ленинских горах – Дворца Советов СССР. Среди пяти участников конкурса

А. В. Власов. Всем было ясно заранее, что первая премия будет присуждена коллективу нашего бывшего шефа, то есть Власова. По каким-то причинам нам показалось неудобным отказаться от предложения участвовать в этом официальном заказе. Весь процесс переговоров велся в основном через посредников «главного»: молодых архитекторов Андрея Меерсона и Вадима Давиденко. Они молодые, подающие надежды, мы – относительно молодые и тоже подающие надежды. Согласились на участие в этом проекте. Врубились в работу.

Было испорчено много рулонов бумаги с эскизами майоликовой росписи центрального зала Дворца Советов. Сделано много керамических майоликовых фрагментов будущего цветного панно. Весь материал нашей деятельности был представлен на выставке конкурсных работ в залах Центрального дома архитектора. В знак дружбы и признательности за честь приглашения на этот престижный конкурс Александру Васильевичу были подарены две понравившиеся ему деревянные метровые скульптуры («Купальщицы»).



Каково же было наше удивление, когда на всех экспонатах, выполненных нашим коллективом, мы не увидели ни одной своей фамилии.

Два фронтовика Лемпорт и Сидур и примкнувший к ним Силис не смогли удержаться от того, чтобы по телефону не выразить своего удивления. Результат этой акции был получен мгновенно. Буквально через два дня в нашу мастерскую (на Комсомольском проспекте) вошли Андрей Меерсон и Вадим Давиденко, и каждый держал в руках по подаренной Власову деревянной скульптуре серии «Купальщицы».

Молча, без объяснений, даже не поздоровавшись, они вручили нам «подарки» мэтра и так же мол-

ча удалились. Мы были потрясены. На выяснение произошедшего мы не пошли.

Я очень доволен тем, что нам удалось так, почти бесконфликтно, выйти из этой ситуации. Если бы наш проект оказался благополучным, сомневаюсь, что мы бы остались теми, кем стали в последующее время.

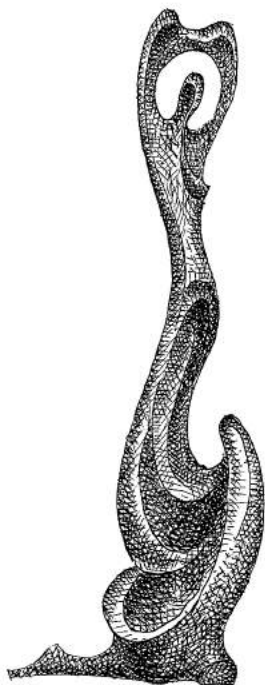
Кстати, вакуум, который создали мы в данной ситуации, заполнил Эрнст Неизвестный. Это не упрек ему. Он тоже впоследствии оказался в ситуации, почти аналогичной нашей.

Проект грандиозного замысла государственного заказа закончился так же неожиданно, как и возник.



Клин

*Концертный комплекс в усадьбе П. И. Чайковского,
1963-1964 гг.*



Жанр монументальной скульптуры изначально связан с архитектурой, а если конкретнее, то с архитекторами – авторами того или иного сооружения. Ну и со строителями тоже. Если бы такая простая мысль ограничилась только этими составляющими качества данного жанра, то мы сейчас имели бы невероятное множество шедевров монументальной скульптуры.

Концертный комплекс на территории усадьбы Петра Ильича Чайковского в городе Клин (Московская обл.). Мало кто знает этот город, а тем более его небольшую усадьбу. Расскажу о том, что получилось, когда власти решили на территории этой усадьбы построить небольшой концертный зал для проведения ежегодных фестивалей, где исполнялись бы произведения великого композитора.

Имена и фамилии архитекторов называть не буду – некорректно. Чиновников, участников этого заказа, тоже.

С Вадимом Сидуром мы к этому времени уже разошлись. Тройственность нашего творческого коллектива оказалась несостоятельной. Все проблемы по выполнению заказа на оформление фасада строящегося концертного зала легла на нас двоих, на Лемпорта и Силиса. Архитекторы решили самое лучшее украшение фасада выполнить в материале цветной керамики, или, выражаясь профессиональным языком, в майолике.

У нас к тому времени с Гжельским керамическим заводом сложились довольно тесные отношения. Директор завода с радостью согласился принять заказ и выполнить его по нашим эскизам в установленные договором сроки.

Все, что произошло потом, излагать не буду. Предоставлю возможность ознакомиться с приложенными документами. Кратко же скажу, что майоликовое панно было нами выполнено и установлено на фасаде. Но через год его срубили отбойными молотками по решению Госпартконтроля¹.

Володя Лемпорт и я оказались в долгосрочной экономической блокаде. Нам было запрещено выполнять какие бы-то ни было заказы в монументальном жанре без повышенного внимания

¹ См. приложения: копии решений, фельетоны в газетах и более подробное описание ситуации.

цензуры Министерства культуры в лице художественных советов.

И все-таки нам удалось преодолеть эти барьеры. Об этом на следующих примерах.

Клинская история

Есть города-друзья, а есть города-враги. Клин, казалось бы, такой безобидный и невзрачный город, но он доставил нам столько хлопот и неприятностей, что даже спустя много лет мы не можем вспоминать о нем без определенного чувства досады и неприязни.

А могло бы ничего и не быть, не появившись у наших приятелей-архитекторов оригинальная идея пригласить нас в качестве художников-керамистов для оформления строящегося концертного зала на территории дома-усадьбы Петра Ильича Чайковского. Там-то и разыгралась печальная история, которая на некоторое время изрядно подпортила нашу творческую биографию, и без того выглядящую не лучшим образом.

Собственно, о городе здесь речи не будет. Клин запечатлелся как абстрактный символ невероятного безобразия, хамства и несправедливости.

Клинская история началась для нас обычными прозаическими хлопотами, присущими всякому оформлению нового заказа. Наш архитектор – приятная, уже немолодая дама, давно пребывавшая в кругу

наших близких знакомых, спроектировала небольшой концертный зал на территории старого дома-усадебны великого композитора Петра Ильича Чайковского. Ей бы и удовлетвориться этим вкладом в жанр мемориалов в честь светлой памяти великих мира сего. Но Лидия Михайловна захотела свое небольшое архитектурное сооружение превратить в памятник великому музыканту. Может быть, она очень любила этого композитора, а возможно, чего-то не хватило в ее скромном архитектурном замысле, поэтому она и обратилась к нам с просьбой украсить свою маленькую филармонию уникальными произведениями из майолики.

Отказать Лидии Михайловне мы не смогли. Началась нудная процедура составления письма-заказа, сметно-финансового расчета, оформления договора и т.д. На фоне всеобщего разгильдяйства в стране мы снискали не совсем заслуженную славу специалистов по терракоте. Кому же, как не нам, было взяться за эту работу? К этому времени мы уже довольно прочно утвердились в небольшом Гжельском керамическом заводе при Московском художественном фонде. Там не без помощи рубля были налажены прочные отношения с рабочей братией, как-то освоена технология керамического производства, а директриса, царство ей небесное, смотрела на нас, как на двух жирных гусей, с которых рано или поздно можно будет что-то поиметь. Мы всячески поддерживали в ней эти надежды.

Всякое монументальное произведение, как известно, начинается с создания эскизов. И Лемпорт родил эскиз.

Необходимо сразу же отметить одно очень важное обстоятельство. Денег заказчику на оформление концертного зала было отпущено ничтожное количество, а стена, которую требовалось украсить, была весьма обширная по метражу. По существующим расценкам мы могли выдать не более четырнадцати квадратных метров майолики, то есть одну двадцатую часть от всей площади стены. Задача почти невыполнимая. Будь мы постарше и поумнее, никогда не взялись бы за такую неблагодарную работу. Это условие и определило в основном решение композиции. Мы подумали так: если у нас очень мало керамики и очень много свободной площади, то, разбросав керамику отдельными фрагментами по всей плоскости, можно у зрителя создать впечатление заполненности стены. Сомнительная, конечно, идея. Впоследствии на других заказах мы отказались от нее. Но тогда это носило характер убеждений и даже своеобразной творческой находки. Лемпорт, недолго думая, набросал громадного дирижера во всю высоту двухэтажной стены, пристроил к нему небольшой оркестр в виде горизонтального короткого фриза и, несколько отступя, нарисовал группу слушателей, сидящих отдельным пятном у правого края стены. Я завершил эту «оригинальную» композицию тремя балеринами, исполня-



ющими «танец маленьких лебедей». Фоном для всей композиции была сама стена, выложенная светлым керамическим кирпичом.

Дирижера и немногих скрипачей, изображавших оркестр, я раскрасил в фиолетово-синей гамме.

Балерины, как им и полагается, были белыми, но опять же с лиловым оттенком. А группа слушателей получилась в желто-коричневом тоне. Так мне захотелось. Отчасти такое колористическое решение родилось из убеждения, что музыка нашего великого композитора имеет именно этот оттенок, а отчасти исходило из имеющейся майоликовой палитры на Гжельском керамическом заводе. Раскраску эскизов одобрил Лемпорт, одобрила Лидия Михайловна, не возразил и ее почтенный муж, тоже архитектор. Эскиз был принят на художественном совете Комбината прикладного искусства. Для большей верности мы даже свозили архитекторов для утверждения в организацию с неблагозвучным названием АПУ – архитектурно-планировочное управление. И там после долгой говорильни протокольно засвидетельствовали одобрение.

Художников-монументалистов, как правило, приглашают на строительство в самый последний момент, когда или оно уже закончено, или ведутся последние приготовления к пуску объекта. Поэтому, чтобы успеть к открытию, мы с Лемпортом на время переселились в Гжель. Там, живя в маленьком домике для художников, в темпе начали осуществление в натуре нашего художественного замысла. В город Клин, который по какой-то случайности еще не носит имя прославленного композитора, мы прибыли со своей готовой продукцией, можно сказать, «под занавес».



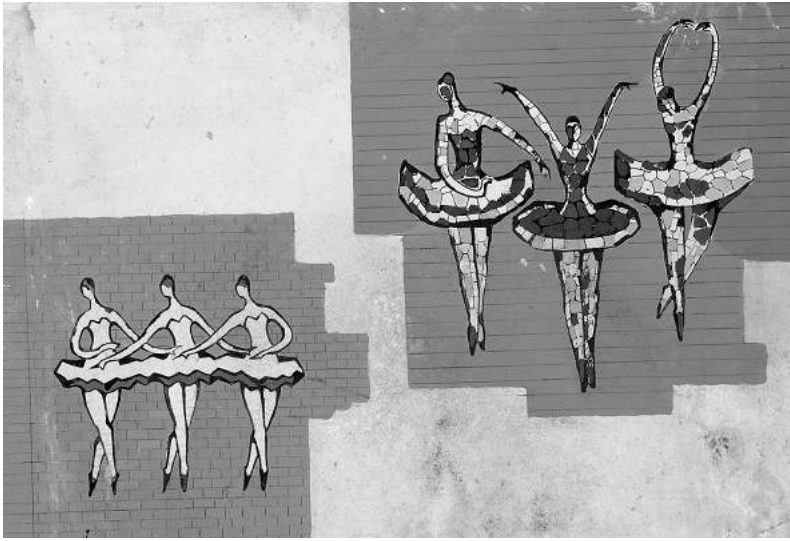
В концертном зале велись отделочные работы и устанавливалось оборудование. Всем было не до нас. Пришлось приложить немало труда, чтобы заставить строителей поставить нам леса. Но труднее всего оказалось доставить керамику со склада на объект. Не было транспорта. Выручила лошадь, которая случайно сохранилась в этом городе. На ней-то мы и доставили свою продукцию на место. Остальное делали сами. Плитку за плиткой ставили на раствор элементы своей композиции. Кирпич для большого сцепления прихо-

дилось разбивать, а каждую плитку с помощью особого крючка прикреплять к стенке. Малохудожественная работа, но что делать, это обычный компонент в деятельности художника-монументалиста. Строительное управление, номер которого мы никак не могли запомнить, любезно нам предоставило две раскладушки в недостроенной артистической уборной без каких-либо удобств и даже без дверей.

Кто не знаком со спецификой творческой деятельности художников-монументалистов, тому будет небезынтересно узнать о существовании особого момента в процессе установки, который мы называем «временем побития камнями».

Этот момент наступает тогда, когда произведение установлено на архитектурном сооружении или почти установлено, и каждый проходящий посмотреть на него может бросить в художника камень. Буквально и фигурально. Выбор способа выражения своего отношения к произведению зависит от темперамента и культурного уровня зрителя. Такая ситуация возникает не потому, что данное произведение плохо или хорошо, а просто создается очень удобный повод для зрителя проявить собственную свободу мысли и действия. А главное – никакого тебе наказания. Обгадишь человека и уйдешь, удовлетворенный независимостью своего суждения и остроумным подбором ругательных слов.

Мы чувствовали, что это время приближается, поэтому спешили с последней поставленной



плиткой убраться восвояси домой в мастерскую. Но нас опередили.

Пока богохульная критика исходила от праздных любопытных, случайно оказавшихся на строительной площадке, мы добродушно терпели, лениво отбрехиваясь с высоты лесов. Но однажды примчался маленький кругленький человечек начальственного вида и гадким тенорком категорично заявил: кончайте вашу работу, все равно, мол, этого безобразия он на стене не допустит.

Когда же мы, слегка раздражившись, резонно возразили, что не он нас сюда прислал и не его дело решать, что нам делать, маленький кругленький человечек тем же отвратительным тенорком почти пропел буквально следующую фразу: «Тогда я сейчас пришлю людей, и они побьют всю вашу

керамику». Это уже было серьезно. Лемпорт, надев для приличия рваненькую рабочую рубашу, спустился вниз и попытался выяснить причину неожиданного гнева кругленького человечка. Естественно, что в ответ на поставленный вопрос полился неудержимый поток оскорбительной брани.

В завершение этого монолога было сделано заявление, несправедливость которого не мог простить не только Лемпорт, но и любой уважающий себя художник, оказавшийся на его месте. Тенор уже не пропел фистулой, а выкрикнул, что он, то есть Лемпорт, не художник, а говно.

Тут нужно отдать должное деликатности оскорбленного коллеги: он молча взял под руку разбушевавшегося маленького кругленького человечка, отвел в сторону от сопровождавшей его свиты безликих людей и доверительно спросил: «А знаете кто вы? (заметьте, на «вы» к нему обратился!)» И когда тот на своем теноровом лице изобразил вопрос, Лемпорт так же спокойно сказал: «Вы х...голландский!»

Что тут произошло! Какой поднялся многоголосый вопль! С высоты верхнего ряда мне показалось, что на площадку приехала вся теноровая группа из ансамбля имени Александрова. Кстати, как потом выяснилось, этот маленький кругленький человечек так и оказался тенором-майором в отставке из этого прославленного ансамбля. Теперь он назначен директором дома-музея Петра

Ильича Чайковского. Знал бы покойный композитор, какую свинью ему подсунули в качестве управляющего его бывшим уютным домом, продал бы его задолго до смерти.

Но вернемся к событиям. Лемпорт не стал слушать заключительного акта разыгравшейся сцены и, поднявшись ко мне, доложил о свершившемся. Меня не очень удивил инцидент. Такое уже бывало. Я не мог только понять, почему он назвал его именно «голландским». Но, поразмыслив, пришел к заключению: наверное, потому что голова тенора-майора отдаленно напоминала непечатую головку голландского сыра. Мы успокоились и до позднего вечера продолжали свою работу.

А перед тем как стемнеть, пришел милиционер и вручил нам персонально повестки с вызовом в клинское отделение милиции.

Догадавшись о поводе, по которому нас пригласили в милицию, мы утром следующего дня отправились туда, прихватив с собой двух строителей-подсобников, которые оказались невольными свидетелями разыгравшегося скандала. Действительно, вызвали для дачи письменного объяснения на заявление директора дома-музея П. И. Чайковского тов. ... о том, что он публично и незаслуженно был оскорблен московскими художниками посредством применения нецензурных слов.

По улыбающемуся лицу лейтенанта мы догадались, что наш тенор-майор в своем заявлении не удержался от дословного изложения текста,

выданного Лемпортом в их короткой интимной беседе. Нам ничего не оставалось, как написать все то же самое, только авторство ругательства с эпитетом «голландский» мы приписали подателю жалобы, который требовал возбуждения против нас уголовного дела. Да простит нас правосудие за эту вольность.

На этом, как говорится, инцидент был исчерпан. Но ненадолго. Не успели мы установить последнюю плитку, как администратор будущего концертного зала торжественно преподнес нам сюрприз в виде фельетона, опубликованного в газете «Клинская правда». Назывался он «Керамический бред». Нам бы насторожиться, принять бы какие-нибудь меры для блокировки неутомного тенора. Но вместо этого мы, как рядовые читатели, посмеялись над содержанием фельетона и успокоились. Незадолго до окончания монтажных работ приехала группа операторов с телевидения. Был снят небольшой сюжет о нашей работе по оформлению концертного зала и вскоре показан по центральному телевидению. Мы и думать забыли о нашем маленьком кругленьком недоброжелателе. Но прошло некоторое время, и он снова напомнил нам о себе. На этот раз более солидно.

Газет в то время мы не читали и не сразу узнали, что клинская история не только не утихла, а приобрела угрожающие размеры. Нам показали областную газету «Ленинское знамя», где на самом

видном месте красовался фельетон под названием «Умиравший дирижер». Для убедительности была приведена фотография фигуры нашего керамического дирижера.

Мы опять весело посмеялись над текстом фельетона.

Но вскоре за этим фельетоном, уже в центральной газете «Советская культура», появилась недвусмысленная статья под названием «За халтуру – к ответу», и тогда мы стали думать. Собственно, долго думать нам не пришлось. За нас уже все кто-то продумал.

Дело в том, что в это время с целью укрепления законности и предотвращения хищений и разбазаривания государственных средств в стране, по инициативе Хрущева, были созданы особые органы госпартконтроля, которым были даны почти неограниченные полномочия. Так как никто, кроме нашего тенора-майора, о них ничего толком еще не знал, то, естественно, он не преминул сразу же сообщить им о вопиющем нарушении законности двумя скульпторами-монументалистами.

Госпартконтроль, только что сформированный, сам толком не знал, чем бы ему заняться, и поэтому с радостью ухватился за нашу историю. Начали «шить дело». В Союз художников было направлено грозное письмо с приложением цветных слайдов и черно-белых фотографий, любезно предоставленных самим директором дома-музея Петра Ильича Чайковского.

Чтобы был понятен дальнейший ход событий, необходимо пояснить хотя бы вкратце, что собой представляет наш Московский союз художников, сокращенно МОСХ.

Это, прежде всего, большой шкаф со множеством изолированных ящичков-секций. Художники, находящиеся в одном ящичке, ничего не должны знать о том, что творится в другом. И строжайше было запрещено перебегать из одного ящичка-секции в другой. Если, например, ты скульптор, то ты должен и умереть скульптором. И хоронить тебя будет скульптурная секция МОСХа. Остальным секциям до тебя нет никакого дела. Если же ты, скажем, живописец-маринист, то ты уже не имеешь права писать животных и называться анималистом. И уж совсем недоступен тебе будет жанр портрета.

Итак, грозное письмо из госпартконтроля попало в ящик монументальной живописи.

«Как! – вскричали все в этом ящичке-секции. – Скульпторы и вдруг в живопись полезли! Да если такое допустить, весь шкаф МОСХа перевернется вверх дном и все перепутается!»

В результате родилось ответное письмо за подписью, увы, довольно почтенных людей:

Ю. Королева, Д. Мерпета, Тальберга и еще некоторых товарищей с подтверждением того, что, действительно, предоставленное на экспертизу керамическое панно авторами, имя рек, выполнено на низком художественном уровне и не несет в

себе необходимых в этом плане «воспитательных функций» и т.д. и т.п.

Текст малоутешительный и чреватый далеко идущими последствиями.

Почесав затылки, мы отправились в МОСХ. Начали увещевать авторов письма в несправедливости и опасности принятого решения.

– Ведь мы же коллеги, – убеждали мы их. – Все вопросы творчества должны решать художники сами между собой, а не давать на откуп некомпетентным инстанциям. Если позволят сегодня срубить наше панно, кто-то другой не будет гарантирован от подобного запрета! Подумайте! Это же опасно!

Наверное, наши отчаянные призывы и доводы подействовали. Руководители ящика монументальной живописи сочинили новое письмо, содержание которого было противоположно первому. Но ему не суждено было фигурировать в деле.

Бюрократическая машина сработала, как ей надо было, и все разбирательство базировалось на первоначальном варианте. О дне и часе заседания комиссии госпартконтроля по нашему делу я узнал от архитектора. Лемпорт был в отъезде. Я пробрался в особняк на Тверском бульваре, как говорится, инкогнито. Благо еще не додумались документы спрашивать.

Я оказался свидетелем удивительного зрелища, когда почтенные седовласые мужи, гордо и несколько надменно державшиеся с подчиненными

у себя на работе, здесь, перед лицом партийного органа, вдруг превратились в маленьких забитых ничтожеств. Речь не шла о нелепости затеянного процесса, о нецелесообразности высказываемых мер по уничтожению нашего панно. Нет! Каждый вызванный в качестве виновного защищался только сам, спихивая вину на другого. Особенно поразило меня поведение начальника областного архитектурного управления. Когда кто-то из членов комиссии предложил ему строгий выговор по партийной линии, он буквально заплакал и начал умолять всех членов не делать этого, ссылаясь на плохое здоровье, семью и собственную безупречность в деле служения народу и партии. Даже членам комиссии стало противно такое разложение личности. Они цыкнули на него и пригрозили вообще исключить из партии, если он не возьмет себя в руки.

Потом, в вестибюле, столкнувшись со мною, он бросил на меня такой взгляд, в котором были и неприкрытая злоба, и отчаяние, и твердая решимость никогда не связываться с такими мерзавцами, как я.

Решение было выработано быстро и категорично. Строителям, преимущественно жителям Клина, был сделан начет в сумме трехмесячной зарплаты; директору московского художественного фонда и председателю художественного совета – выговоры, а нашей директрисе Гжельского керамического завода выдано строгое предписание

в течение двух недель срубить панно и восстановить стену за свой счет. Меньше всего досталось основным виновникам всей этой истории, то есть архитектору и нам. Лидия Михайловна отделалась каким-то незначительным порицанием (она была беспартийная). Что же касается нас, то МОСХу было предписано разобрать наше антихудожественное поведение, взыскать с нас полную стоимость панно и стоимость разрушенной стены, а также поставить вопрос об исключении нас из Союза советских художников. Ни того, ни другого, ни третьего сделать было нельзя, так как повлекло бы за собой нарушение и устава Союза художников, и закона о труде и зарплате.

Тяжелее всего пришлось Художественному фонду. Дирекция никак не могла решиться направить в Клин отряд карателей с отбойными молотками. Не потому, что кому-то жалко было рубить наше произведение, а просто потому, что не было прецедента такого рода, а брать на себя такую неблагоприятную миссию никому не хотелось. Поэтому они тянули в течение года, надеясь, что все забудется или как-нибудь обойдется. Нам было предложено придумать что-нибудь взамен, чтобы эта операция выглядела не как уничтожение, а как замена одного произведения на другое. Мы в течение целого года сочиняли, лепили, обжигали и красили эскизы и фрагменты предполагаемой замены, но все это никого не удовлетворяло. В конце концов, панно срубили. Самое курьезное в

этой истории то, что на выпущенном рекламном проекте для иностранных туристов еще много лет подряд красовалась цветная фотография нашего злополучного панно.

Деньги с нас не взыскали, из Союза художников не выгнали, а товарищи из ящика-секции монументальной живописи в качестве этической компенсации помогли нам оформить и отстроить новую мастерскую в Филях. Мало того, они негласно приняли нас в свою живописную «кодлу» и миролюбиво разрешали нам в последующие голы «браконьерить» в жанре монументальной живописи.

Вот такая забавная история произошла в городе Клин. Все рассказанное настолько поглотило наше внимание, что портрет города остался в памяти вот в таком ущербном виде.

Ну и, чтобы все сказанное не выглядело вымыслом, прилагаю три публикации в указанных выше газетах.

***Фельетоны в газетах по поводу керамического панно
на стене концертного зала П. И. Чайковского в Клину***

**Газета «Клинская Правда»
“Умиряющий дирижер”**

Землякам неизвестно, какие неземные музы и грации посетили неожиданно авторов этого, с позволения сказать, художественного панно. Пылкая фантазия нарисовала перед их внутренним художественным взором картину, которая в готовом виде должна была дать жизнь некоторым героям из произведений Чайковского. Так возникло панно на боковом фасаде будущего концертного зала рядом с музеем П. И. Чайковского.

Трудно описать нехорошие чувства, которые вызывает у посетителя это искусство.

Дирижер грациозно, словно умирающий лебедь Сен-Санса, замер на одной ноге. Фиолетовое лицо его бессмысленно и мертво. Мумии эпохи египетского фараона Тутанхамона были наделены более живыми чертами, чем эта фигура нашего времени. Логика подсказывает, что бесформенная группа, к которой обращен взор дирижера, – это оркестранты, а далее – жидкая толпа слушателей неопределенного цвета, очевидно, от внутренней дрожи. Юные танцовщицы, грубо сделанные из керамических плит, танцуют танец маленьких лебедей. И весь этот ансамбль обошелся государству недорого – каких-нибудь 8000 рублей.

Материальные затраты действительно ничтожны по сравнению с теми убытками, которые терпят вкусы публики при общении с этим полуабстрактным творением. И души людские бунтуют, не хотят мириться с тем, что чуть ли не под одной крышей со светлым гением Чайковского уживается вопиющая безвкусица. Мы не знаем ни фамилий авторов живописи, ни фамилии авторов, давших своими подписями жизнь этому «драматическому событию» в современном искусстве. Мы знаем твердо одно: нужно щадить и воспитывать эстетические вкусы людей и побыстрее снять с фасада нового концертного зала грязь безвкусицы.

Либерзон

Областная газета «Ленинское знамя»

“Керамический бред”

Фельетон

Их было трое. И у них имелись: солидный заказ, конкретная тема, набор кистей и самое главное – возможность «зашибить» деньги.

Но дело не клеилось. Не хватало пустяка – какой-то музы из божественного хора Аполлона. И Владимир Лемпорт, Вадим Сидур и Руфим Силис решили, что капризную музу вполне может заменить не менее божественный шелест новеньких ассигнаций. И этот шелест вдохновил их.

Засучив рукава, они дружно взялись за составление рабочего эскиза и моделей майоликового, то есть художественно-керамического панно для одного из фасадов концертного зала в Клину. Здание, как известно, построено поблизости от Музея П. И. Чайковского и является, можно сказать, храмом музыки.

– Стало быть, – решили художники, – тема будущего панно: «Музыка».

Ах, какая «конкретная» тема! Плавай, как по Мировому океану. Что попадетсЯ, изображай.

И коллектив авторов изобразил...

Что главное в оркестре? Конечно же, дирижер. И вот предводитель воображаемого оркестра, взмахнув руками, замер не то от неожиданности, не то от удивления. Вся его фигура как бы вопит: «Боже мой! А где же симфонический оркестр? Кого мне подсунули? Почему скрипачи взялись за автоматы? В кого стреляют?»

А майоликовые скрипачи, не обращая внимания на верзилу-дирижера, самозабвенно строчат в «публику», которая в страхе загоразживается руками от нотного «огня» скрипачей-автоматчиков. Балерины, опустив руки, приготовились бежать наутек. Смятение, паника, страх! – вот что замерло навечно в глазурном-керамическом изображении. И только непонятная фигура многоглазой лягушки (а может быть, и куста сирени) невозмутимо спокойна.

– А может, это и не лягушка, и не куст? – гадают теперь клинчане.

Но служители концертного зала уверяют, что в этом темно-фиолетовом изображении показана в абстракции одна из симфоний П. И. Чайковского. Только вот какая – не поймут. Не поймут, вероятно, потому, что еще ни разу не слышали музыку в исполнении эстрадно-танцевального вооруженного оркестра. Того самого «оркестра», что изобразили в фиолетовом бреде В. Лемпорт, В. Сидур и Р. Силис на стене концертного зала.

Но авторы майоликового панно довольны: они положили в карман 4 тысячи 935 рублей за изготовление эскиза и отдельных фрагментов. Вполне обошлись без муз, без божества, без вдохновенья!

А что воодушевляло членов Художественного совета комбината прикладного искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР (председатель совета Л. Орлова)? Почему такую безвкусицу приняли для изготовления на Гжельском керамическом заводе? Почему никто из художников и исполнителей их творчества не прислушался к голосу работников областного управления культуры, которые требовали прекратить неразумное украшательство, трату денег?

Вот это-то и непонятно.

Непонятно и другое. Когда в областном промышленном комитете партгосконтроля спросили авторов, почему задание выполнено ими на низком художественном уровне, то они ответили:

– Неверно это! Наше искусство надо понимать. Его, может, враз и не поймешь... Пригладитесь повнимательнее, и все станет ясно...

Пригляделись...

Но так все же и не поняли: для кого и для чего потребовалась керамическая затея, которая обошлась государству более чем в восемь тысяч рублей?

В. Григорьев

Газета «Советская культура» от 25 июля 1964 г.

Реплика

“Фальшивая нота звучала...”

Перед нами стена двухэтажного здания. На стене – декоративное панно. Попробуем пока отвлечься от вопроса, каково назначение панно и где оно находится. Рассмотрим само произведение вне всяких связей.

Итак, что же мы видим?

Слева чуть не во всю высоту стены – силуэт дирижера с двухвосткой фрака. На уровне верхней части этой изломанной фигуры – две пары скрипачей. Начатки пунктирного ритма, вызванного повтором их фигурок, неловко обрывает грузноватый силуэт виолончелиста. Дугообразную композицию замыкает расплывчатое, как бы сползающее вниз пятно с фигурами трех слушателей. Дальше есть еще два образования неопределен-

ной формы, не поддающиеся однозначной расшифровке.

Вряд ли такая загадочность входила в намерения авторов панно В. Лемпорта, В. Сидура и Н. Силиса. Однако неудобочитаемость каких-то деталей здесь еще не главная беда.

Панно называется «Музыка». Как будто бы в нем все и на тему: дирижер, музыканты, слушатели... В верхнем правом углу стены есть еще вдобавок три балерины. Но что выражают все эти образы? Какая идея их объединяет?

Волнообразный вычурный взмах руки дирижера вызывает в памяти слова русского гения о «махальных машинах вместо капельмейстера». Уже одна эта задающая тон фигура сообщает целому налет... да, именно пошловатости, иначе и мягче не скажешь. Силуэтики скрипачей подчеркнута игривы. Сидящие в замысловатом пятне слушатели отмечены деланной наивностью: все трое подняли руки к ушам. Вместо непринужденности, к которой явно стремились авторы, во всем есть какая-то натянутость в сочетании с развязностью. Цвет в этом керамическом панно, местами лиловатый, местами мутно-желтый, содержит в себе нечто скользкое и не располагает к долгому созерцанию. О ритме уже говорилось: он умирает, так сказать, в эмбриональном состоянии.

Такое воплощение музыки не украсило бы и стены кафе, где играет хороший джаз. Но при всяческом уважении к джазу ощущение неуместно-

сти неизмеримо возрастает, когда видишь панно там, где оно установлено. Потому что места эти священны для каждого из нас, да и для всех, кто сюда приезжает на поклон буквально из любой точки земного шара.

Панно заполняет наружную стену здания нового концертного зала в непосредственной близости к Дому Чайковского в Клину. Стену, обращенную к дому, фактически это новое здание – филиал музея. С утра до вечера звучит там музыка гениального композитора.

Слышит ее всякий, остановясь в недоумении перед керамическим панно. Страстная, искренняя музыка величайшего врага пошлости – и вдруг это развязное произведение. Диссонанс настолько резок, что в первый момент невольно задаешь вопрос Германа: «Что это? бред? или насмешка?» Да и при внимательном изучении никак нельзя отделаться от мысли, что выглядит здесь панно как пародия на музыку и музыкантов.

Ссылками на требования связи панно с новой архитектурой неудачу художников вряд ли можно объяснить. У наших монументалистов немало интересных, серьезных решений, связанных с современной архитектурой. Достаточно назвать, скажем, недавно установленный витраж Л. Гарбаускаса в Республиканской библиотеке Вильнюса или известное оформление Дворца пионеров на Ленинских горах. Там есть продуманный замысел, чувствуется настойчивый творческий по-

иск. Если где-то и можно обнаружить недочеты, то скорее в частностях.

Здесь же, в Клину, провал в целом. Претензия на импровизационную легкость здесь обернулась невесомостью идейной и художественной, и хуже, чем невесомостью, – фальшью. Это не современное решение, а подделка под современность. Подделка, способная лишь дискредитировать серьезные поиски наших монументалистов, вызывать «паннобоязнь», вредящую развитию очень важного сегодня вида искусства.

Особенно обидно, что фальшивая нота прозвучала перед самым порогом дома Гения.

Е. Липинская

Газета «Советская культура» от 18 августа 1964 г.

Народный контроль в действии

“За халтуру – к ответу”

В Комитет партгосконтроля Московского промышленного обкома КПСС и Мособлисполкома поступили сигналы о недоброкачественном майоликовом панно «Музыка» на стене здания концертного зала при Доме-музее П. И. Чайковского в Клину. Работники комитета занялись проверкой этих сигналов. Что же удалось установить?

В прошлом году на территории Дома-музея П. И. Чайковского было построено здание концертного зала. Строительство велось по про-

екту, разработанному институтом «Мособл-проект» (автор проекта Л. Перкаль). Панно на стене концертного зала по проекту не предусматривалось.

Однако в конце 1962 г., когда строительные работы были в разгаре, автор проекта пожелала украсить стену майоликовым панно. Второе строительно-монтажное управление треста Мособлстрой № 2 (начальник И. Салманов) приняло решение установить панно за счет средств, выделенных на строительно-монтажные работы. Срочно заключается договор с Гжельским керамическим заводом. И столь же срочно художники Н. Силис, В. Лемпорт и В. Сидур выдают на-гора эскизы. Их согласовывают с архитектурно-планировочным управлением Мособлисполкома и получают там авторитетную подпись Р. Гегарта. Эскизы, а затем панно в натуре рассматривает художественный совет комбината прикладного искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР (председатель Л. Орлова).

Что же представляет собой это панно? «Советская культура» уже дала характеристику этому «произведению искусства» в реплике «Фальшивая нота звучала» (25 июля 1964 г.).

Сомнительная затея должна была насторожить и тех, кто призван осуществлять контроль за финансированием строительства. Однако главный инженер отдела капитального строительства Мособлисполкома Е. Курицын занял позицию на-

блюдателя, а государству нанесен убыток в сумме 10 314 рублей.

Областной комитет партгосконтроля поручил специальной комиссии Московского отделения Художественного фонда РСФСР и Московского отделения Союза художников РСФСР высказать авторитетное мнение о качестве панно. Предоставим слово специалистам:

«Настенные изображения трактованы в модернистском стиле, композиционно не собраны, нет связи между отдельными элементами. Выполнены они профессионально не на высоком художественном уровне и не несут в себе эстетических и воспитательных функций».

Комиссия пришла к выводу: настенные изображения с концертного зала должны быть сняты. Теперь можно не сомневаться, что халтурное панно будет убрано.

Однако следовало спросить и с тех, кто допустил трату государственных денег на подобное изделие. Комитет партгосконтроля Московского промышленного обкома КПСС и облисполкома наказал виновных. На главного инженера ОКС Мособлисполкома Е. Курицына произведен денежный начет в размере месячного оклада. Заместителю начальника АДУ Мособлисполкома Р. Гегарту и председателю художественного совета комбината прикладного искусства Московской области Художественного фонда РСФСР Д. Орловой объявлены выговоры.

Комитет партгосконтроля указал директору Московского отделения Художественного фонда РСФСР А. Мазуру на этот пример бесконтрольности и предложил ему решить вопрос о возмещении ущерба, нанесенного государству изготовлением недоброкачественного и безыдейного панно.



Город Волжский

Кафе, 1964 г.



Архитекторы – наши кормильцы. Только они на взаимовыгодных условиях обеспечивали нас заказами, дававшими возможность выжить в условиях жесткой идеологической борьбы с нашей беспринципностью.

Появился архитектор, который предложил сделать керамическое панно эстрадной стенки в кафе «Волжаночка». На другой стороне от Волгограда существовал город Волжский. Если бы не архитектор, мы никогда бы не узнали об этом городе.

Финансирование открыто, согласование с местными властями осуществлено, договор с Гжельским заводом подписан, и с нами тоже.

Это первый заказ после нашей трагедии: истории уничтожения панно в городе Клин.

Со стороны художественных советов – к нам повышенное внимание. Ситуация сложная. Нас заставили на бумаге в натуральную величину и в

цвете представить на худсовет все, что мы хотим изобразить в майолике. Несколько месяцев пачкали бумагу красками, стараясь максимально приблизить цвет к тому, что должна была сделать керамическая печь при обжиге.

Художественный совет после многократных поправок и рекомендаций сжалился, наконец, над нами и утвердил эскизный проект в цвете на бумаге.

Гжельский завод в Подмосковье был к тому времени уже нашим «родным домом». Технология изготовления майоликового панно почти полностью исключала возможность художественного брака. Керамические печи, по сути, были нашими соавторами.

Художественный совет без замечаний принял готовое панно даже по представленному фрагменту. Через некоторое время мы отправились в город Волжский на установку своего произведения. Разложив на полу достраивающегося кафе разрозненные части панно, мы с ужасом обнаружили пропажу именно того фрагмента, который был привезен в Москву на просмотр и на утверждение авторитетной комиссией в Декоративно-прикладном комбинате. Выручила находчивость Лемпорта. Он предложил сдвинуть две части панно на место образовавшейся «дыры» и представить некоторую нестыковку как авторский замысел. Так мы и сделали. Ни у кого не возникло какого-либо сомнения относительно несоответствия связи изобразительных элементов одной стороны с другой.

Скорее всего, нас выручила условность изображения фауны и флоры подводного мира и мозаичность технологии.

Уехали мы из города Волжского с подписанным актом приёмки. Рекламации не последовало.



Нальчик

Курортный зал, экстерьер 1961-1965 гг.



Этажом ниже меня на ул. Вавилова жила архитектор Ольга Константиновна Ширяева. В прошлом была замужем за чехом с фамилией Свобода. Может быть, потому и лишилась свободы. То есть оказалась в зоне на долгосрочном поселении. Там, в закрытом городе, познакомилась с физиком, малоизвестным в то время, но впоследствии приобретшим мировую значимость. Его фамилия – Зельдович Яков Борисович.

К нашей монументальной деятельности это обстоятельство, пожалуй, не имеет прямого отношения, но дело в том, что дочь Ширяевой и Зельдовича оказалась подружкой моей дочери. Через них судьба и определила наше знакомство с Ольгой Константиновной. Она-то и предложила мне и Лемпорту участвовать в художественном оформлении строящегося по ее проекту здания курортного зала в городе Нальчике.

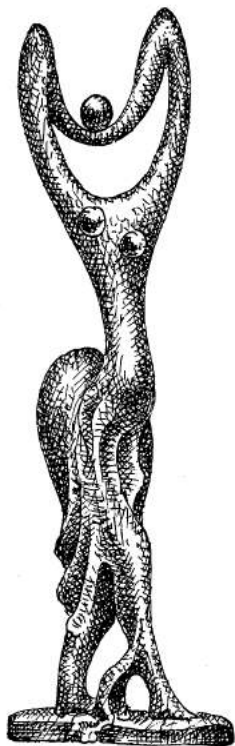
Не могу сказать, что архитектурные достоинства этого здания могли бы вдохновить художников-монументалистов на создание шедевра. Но мы были в то время в прочной экономической блокаде, и выбора не было. Денег в смете на «художественные излишества» не было заложено изначально. Довольствовались жалкими средствами. Тем не менее рекламные панно в майолике попытались решить абстрактными изобразительными формами.

Пожалуй, это была одна из первых попыток решить живописное панно нетрадиционными средствами на архитектурном сооружении. Проскочили без особых конфликтных ситуаций.



Анапа

Курортный зал, экстерьер 1969 г.



Было время, когда ни я, ни Лемпорт не задавались вопросом: а нужны ли наши скульптуры или цветные панно на плохой архитектуре? Мы искренне верили в то, что наше участие непременно улучшит сооружение в целом, а нас поймут тысячи отдыхающих.

Архитектором курзала (так сокращенно называли объект) была также О. К. Ширяева, с которой мы сотрудничали в городе Нальчике. Объект один к одному был похож на прежний. А мы были уже поматёрее.

Деньги на этот раз были заложены в смету и на изобразительное оформление фасадов. Года три ушло на все процедуры прохождения через чиновничьи инстанции и на изготовление в натуральную величину. Установку осуществляли своими руками.



О творческом успехе или достоинстве созданных керамических панно, скорее, лучше не распространяться. Мы были на той стадии творческого потенциала, когда индивидуальность еще не проявлялась. Она растворялась в коллективных принципах неопределенности.

Впрочем, впоследствии на крышку вентиляционной трубы была установлена моя личная скульптура «Кружащиеся девочки» из литого чугуна. Но и о них я ничего определенного сказать сейчас не могу. Не видел с тех пор.



Нигерия

Посольство СССР, 1966-1968 гг.



Любая монументальная скульптура или настенная живопись начинается со знакомства с архитектором, автором строящегося объекта.

Анатолий Шайхет был не только архитектором, но и нашим близким другом. Когда в его архитектурной мастерской появился заказ на проектирование посольства СССР в Нигерии, он, не задумываясь, решил и нас, Лемпорта и меня, приобщить к участию в этом проекте. Конечно же с перспективой побывать в Африке. Мы восприняли это предложение как величайшее

везение, как подарок судьбы.

В мгновение ока сотворили эскиз небольшого цветного (майоликового) панно для стенки во внутреннем двореке строящегося посольства. Тема была довольно банальная: Георгий Победоносец на коне с копьем, расправляющийся со

змием. Могли бы придумать и нечто поинтереснее, но у меня уже имелся готовый аналог этого сюжета.

Когда Толя Шайхет привел к нам в мастерскую высокое начальство из МИДа, идея и цветной эскиз в майолике были одобрены.

Толя, Лемпорт и я устроили довольно обильный и даже изысканный ужин. Естественно, с участием наших благодетелей из МИДа. Дальнейшая процедура решения нашей судьбы состояла из трех пунктов: первый – утверждение нашего панно у начальника отдела МИДа товарища Фирюбина – мужа министра культуры СССР товарища Екатерины Фурцевой; второй пункт – оформление загранпаспортов и третий – обязательное свидетельство о свершении трех прививок на случай экзотических заболеваний в чужой стране.

Два последних пункта обязательств взяли на себя чиновники МИДа. Что же касалось первого, то нам было предписано явиться к товарищу Фирюбину с макетом нашего произведения и обязательно одетыми по установленной форме. То есть в черном костюме, в белой (чистой, естественно) рубашке под ним и обязательно в галстуке, желательно неярком. Ни того, ни другого у нас отродясь не было. Приложили немало усилий, чтобы одолжить у друзей эти атрибуты чиновничьего этикета.

Нам было строго заявлено, что в течение недели мы будем вызваны в министерство и чтобы никаких неожиданностей не было.

На этот раз мы были послушны. Уж очень хотелось хоть раз побывать в Африке. Целую неделю парились в непривычных для нас костюмах. Нас не вызвали, и мы решили, что наши фамилии вызвали у чиновников подозрение на ненадежность наших политических воззрений. Сняли костюмы и отдали нашим друзьям, их владельцам.

И тут же – звонок по телефону: через час быть на Смоленской, у главного подъезда МИДа. С эскизами и в форме. А на нас – два одинаковых свитера-пуловера грубой вязки из овечьей шерсти и джинсы весьма сомнительной чистоты. Я уж не говорю о прическах: на головах что-то невообразимое. Схватили макет, эскизы – и к МИДу. Благо рядом от метро «Парк Культуры». Увидев нас, чиновники чуть не упали в обморок. На проходной нас отказались пропускать. Потребовалась длинная телефонная болтовня между чиновниками о возможности посещения столь высокого начальства столь непрезентабельными художниками.

И все-таки получили добро. Немедленно прямо в кабинет к Фирюбину. На каком-то двадцатом этаже нас ввели в громадный, почти пустой кабинет. В конце длинного стола сидел еле заметный человек, при виде нас он встал и произнес: «Богатыри». Наши свитера он принял за кольчуги с известных картин. Мы поняли его юмор и тут же изобразили двух богатырей с васнецовского полотна, что представлено в Третьяковской галерее. Для пущего сходства с богатырями мы с

Лемпортом, не сговариваясь, приставили ладони ко лбу.

В кабинете сначала наступило затишье, потом робкое хихиканье чиновников, а затем, когда засмеялся Фирюбин, раздался оглушительный хохот. Мы сначала вроде как бы растерялись: чего смешного, но быстро сообразили, что наше произведение будет одобрено. Так и случилось. Был задан только один вопрос: а как в Нигерии относятся к змеям? Тут же запросили куда надо – ответ был однозначный: плохо. Вопрос о принятии был решен.

Чиновники быстро вывели нас от «главного» и завели в соседний кабинет. С таким же, как у Фирюбина, столом, но только все было поменьше. Из ящичков вдруг была извлечена бутылка водки, из другого – бутерброды с красной икрой, из третьего – стаканы и рюмки. Все дружно отметили удачную операцию.

Я поинтересовался, а почему так развеселился начальник, когда мы изобразили двух богатырей с картины Васнецова. Нам доходчиво объяснили: когда кто-то из их людей приставляет ладонь ко лбу – это означает, что среди них «стукач». То есть человек, при котором нельзя быть откровенным.

– Поняли? – спросили нас.

– Не очень, – сказали мы и выпили по стакану хорошей водки. Технологию изготовления панно объяснять не буду – скучно и неинтересно. Забавнее другая история.



Выполнив панно на Гжельском керамическом заводе, мы начали готовиться к отъезду в неведомую нам страну. МИД взял на себя все необходимые хлопоты по изготовлению загранпаспортов, сбору необходимых документов, и даже каждому воткнули в задницу положенную в таких случаях тройную дозу инъекций от экзотических болезней. Десять дней мы ходили по Москве абсолютно трезвыми. Дали подписку в мидовской поликлинике.

Однажды я почему-то оказался прогуливающимся по Басманной улице. И надо же такому случиться, что навстречу мне попался Валя Никулин – известный киноартист и наш друг. После бурных приветствий он затащил меня в свою квартиру, оказавшуюся совсем рядом. Повод был скорее пустячный. Валя приобрел профессиональный

записывающий агрегат и захотел продемонстрировать на нем свои новые песни. Конечно, я тут же согласился.

Дальнейшее необходимо изложить с некоторыми подробностями. Куда я вошел, это, скорее всего, была одна из комнат в коммунальной квартире. В ней почти ничего не было. Только громадный звукозаписывающий агрегат, старый стол с десятком красных помидоров и высокий застекленный шкаф, на котором красовался ослепительно белый гипсовый портрет самого знаменитого актера. Первое слово, которое я произнес, было: «Валя! Кто это тебя так увековечил?» Последовал лаконичный ответ: «Скульптор Гена Распопов». На что я сказал: «Раз-попов, два-попов...» «Слово «три» я произнести не успел, ибо тут же уселся на табурет, стоящий рядом, и уютно опрокинулся на стенку шкафа.

Что произошло мгновенно, я не очень запомнил. Почувствовал нестерпимую боль в ступне и только потом услышал грохот упавшего сверху гипсового портрета. Валя бросился к упавшему портрету, а я увидел, как сквозь носок моих босоножек начала обильно сочиться вспененная кровь. И только потом стал воспринимать причитания Вали Никулина: «Коля! Я так тебя люблю! И надо же такому случиться. Здесь рядом поликлиника. Буквально через улицу. Пойдем, я тебя отведу! Мне ничего не оставалось, как подчиниться оригиналу злополучного портрета.

На одной ноге доскакал до спасительного учреждения. Рентген показал: раздроблены плюсна и предплюсна на мелкие кусочки. Решение хирурга: немедленно наложить гипс. До самого колена. «Не фига себе, – подумал я, – мне же через неделю лететь в Нигерию. Кто меня пустит в самолет с гипсовой ногой?». Я запротестовал. Хирург хладнокровно заявил: «Я тебя не выпущу – будешь лежать месяц в больнице».

На этом можно бы и закончить эту часть повести, посвященную нашей монументальной деятельности. Но один весьма пикантный момент, следовавший за этой печальной историей, не могу утаить. Доскакал я с гипсовой культей до подъезда Вали Никулина, прислонился к дереву на тротуаре и стал ловить такси протянутой рукой. Вдруг появился Валя в том же черном спортивном костюме. Остановился напротив меня и проникновенно произнес: «Коля! Ты знаешь, я импотент!» Я не очень понимал тогда, что это такое, и, по-видимому, не среагировал должным образом. Да не до того мне было.

Тем не менее стал успокаивать его. «Ты не веришь мне, Коля!» Эту фразу он произнес громко, хорошо поставленным актерским голосом. Проходящая публика стала обращать на нас внимание. Валя, почувствовав, что я ему или не верю, или не сочувствую, резким движением опустил свои спортивные трикотажные штаны до асфальта, обнажив всю нижнюю половину тела. Вокруг

нас образовалась довольно большая толпа желающих воочию убедиться в том, что знаменитый актер не врет, а говорит правду. Не знаю, что произошло бы дальше, если бы из толпы неожиданно не выскочила его жена (не помню, как ее звали) и насильно не стала натягивать обратно его спортивные штаны. На мое счастье, появилось такси, и я с чьей-то помощью забрался на заднее сиденье машины.

В мастерской, куда я решил предварительно заехать, меня встретила еще одна неожиданность. Володя Лемпорт, увидев мою загипсованную ногу, неожиданно злобно упрекнул: «Это ты специально так подстроил, чтобы бросить меня одного на установку нашего панно в Нигерии». Мне ничего в этот вечер не захотелось возражать. Позвонил домой и остался ночевать в мастерской. Нам повезло: пока в Министерстве иностранных дел решали вопрос о безопасности отправления наших персон за границу, все кости на плюсне и предплюсне срослись. Сняли гипсовый панцирь, и рентген подтвердил восстановление моей раздробленной стопы. Можно было беспрепятственно садиться в пассажирский самолет. На этом можно бы и закончить описание очередного изготовления и установки столь важного объекта, осуществленного Лемпортом и Силисом. Но лукавая рука моя так и подмывает сообщить еще кое-что. От Москвы до Лагоса – расстояние немалое. Мы первый раз в жизни получаем воз-

можность проникнуть через только что приоткрытый «железный занавес». И вот как это происходило. В канцелярии МИДа нам выдали загранпаспорта, справки о полученных в задницу уколах, билеты на самолет и... по десять долларов на дорогу. Подчеркиваю, именно десять долларов США. Ну и, конечно, снабдили обязатель-



ными в данном случае инструкциями: как советскому человеку надлежит себя вести во враждебных нашему Союзу странах. В инструкции было много пунктов, я их не запомнил, но один меня поразил своей изысканностью. Другого слова не нашел в своей голове. Он гласил: «Если к вам будут применены насильственные требования, вы (то есть я и Володя) должны заявить самый решительный протест, не вступая в конфликт.» Это почти дословно.

Всю дорогу перелета из Москвы в Лагос мы мучительно ожидали «насилия», а потом так же мучительно обдумывали, как бы нам (пусть чисто случайно) не вступить в конфликт. И все-таки конфликт произошел. Ночью наш самолет опу-

стился в Каире (Кайро – по-местному). Нас высадили в пустой аэровокзал. От нечего делать мы подошли к сувенирной лавке, и сразу же возник конфликт между мною и Лемпортом. Ему непременно захотелось купить для своей дамы в Москве шариковую ручку. До нашей российской цивилизации эта новинка еще не дошла. Я долго сопротивлялся, но все-таки спасовал – решил купить тоже. От двадцати наших «подорожных» долларов в мгновение ока осталась ровно половина. Утешили себя тем, что скоро прилетим на место, а там нам обещали выдать аванс.

Неожиданно мы выяснили, что наш самолет должен приземлиться в Хартуме и только через пару дней вылететь в Лагос. «Ни хрена себе!» – подумали мы хором. Шариковые ручки обратно взять отказались. Да и с языком было плоховато. Лемпорт, правда, утверждал, что он в совершенстве знает французский язык, но его почему-то все отказывались понимать.

Утром из иллюминатора мы с интересом посмотрели с высоты полета на пирамиду, на храм Изиды и гигантскую плотину через реку Нил и, как положено, приземлились в жарчайшем Хартуме. Там для нас был зарезервирован номер в гостинице, оплаченный МИДом. Когда мы добрались до гостиницы с помощью невзрачного чиновника из консульства, то полностью ощутили трагическую бедность нашей страны. Номер, куда нас поселили, не имел даже номера, не говоря уже о каких-

либо удобствах. Ящик без окон, без кроватей и вообще без чего-либо. Чиновник любезно сказал, что, когда полетит самолет, за нами приедут.

Мы вышли из своего «ящика», увидели какую-то ближайшую харчевню (или как там называется – не знаю) и тут же пропили оставшиеся десять долларов, купив две странные емкости пива такой же странности вкуса. Все! Мы были банкроты. Правда, в наших не очень больших чемоданах, помимо вещей и инструмента для монтажа нашего произведения, были кое-какие закуски. Но есть красную икру без хлеба нам показалось кошунством.

Пошли знакомиться с городом. Швейцар нас вежливо пригласил в ресторан. Отказались. И так два дня. Только потом, уже в Лагосе, нам сказали, что гостиница, самолет и питание во время пути входят в стоимость авиабилета. Сказать нам об этом раньше почему-то не удосужились.

На вылет в Лагос за нами приехали, погрузили наш скромный скарб в багажник – и на аэродром. Там носильщики выхватили чемоданы и куда-то унесли. Нас опять пригласили перед отлетом пообедать. Мы гордо отказались. Вышли на регистрацию и на площадку летного поля. Долго ждали посадки. Репродуктор оглушительно сообщил на непонятном нам языке какую-то информацию. В процессе ожидания услышали от рядом стоящего человека русскую речь, узнали, что он представитель фирмы «Москвич» и работает менеджером

по продаже нашей продукции. Спросили его, почему задерживается рейс и что говорят по радио. Он нам объяснил: «Какие-то два идиота оставили свои чемоданы на таможенной проходной». С минутой помолчав, мы оба разом поняли, кто эти идиоты. Помчались на проходную, узнали свои чемоданы и, предъявив документы, отправили их на самолет. В Лагос прилетели с большим опозданием. На летном поле нас ожидал нервный чиновник из посольства СССР в Нигерии. Взглянув на наши довольно тяжелые чемоданы, он поинтересовался: «Что везете?» – «Инструменты, ну и водку».

– Много? – спросил чиновник. Мы замялись.

– Ну вот что, водку могут конфисковать, нужно дать «на лапу» таможеннику. У вас есть пять долларов?

– Нет! – хором сказали мы.

– Ладно, я заплачу, потом отдадите. В таможене на деревянных стойках, накрытых брезентом от жары, наш проводник вместо чемоданов вручил таможенникам пятерку долларов! Чемоданы без вскрытия пролетели сами. Чтобы рассказать о том, как все устроено в Африке, нужна целая книжка в несколько сотен страниц. А пока я и так много написал, и все это ради одного пустячного повода: как мы сотворили цветное панно для нашего посольства в Нигерии и успешно установили его на место.



Ашхабад

Каракумстрой, 1967 г. Библиотека, 1970 г.



Я все время употребляю местоимение «мы». Это обусловлено тем, что начиная с самого возникновения нашего коллектива «Лемпорт, Сидур, Силис» каждому из нас строго запрещалось произносить местоимение «я». Мы сознательно обезличились. Даже после выхода Вадима Сидура местоимение «мы» осталось в нашем с Лемпортом обиходе. Независимо от того, кто является истинным автором того или иного монументального произведения. Когда я употребляю местоимение «мы», это вовсе не значит, что автором того или иного произведения, идеи, во всяком случае, являемся оба вместе.

Монументальный жанр предполагает многоступенчатость и большое количество вовлеченных людей. Особенно на стадии выполнения в натуральную величину.

В нашем случае эскиз или первая пластическая идея, как правило, имели персонального автора. Дальнейшее зависело от распределения ролей и утверждения доминанты в процессе осуществления проекта. Довольно сложная процедура, и далеко не всегда решаемая мирным путем.

Эта преамбула, скорее, нужна для описания истории многолетней работы и осуществления заказов в городе Ашхабаде.

Все началось с посещения нашей мастерской архитектором Ахмедовым Абдулой Рамазановичем. Имя и отчество мы выучили только много лет спустя. Даже принадлежность его к какой-то национальности нас не интересовала. Он просто нам понравился. Как человек и задолго до того, как сделал предложение: заказ на выполнение громадного горельефа на фасаде строящегося огромного официального здания под названием «Каракумстрой» в городе Ашхабаде. Мы немедленно согласились, ибо заказами в то время нас не баловали. А тут более ста квадратных метров горельефа на престижном сооружении в столице Туркменской республики. Да еще и на центральной площади города.

Тема горельефа родилась сразу же: пустыня, верблюды, вода, фигуры в национальных одеждах, ну декоративные элементы восточной архитектуры и пейзажа. Абдула без возражений одобрил нашу идею. Единственным условием была просьба включить его (неформально) в авторский коллек-



тив. Проблем не было и в этом вопросе. Громадный горельеф (с выносом до 70 см) был выполнен на нашем Московском скульптурно-производственном комбинате в довольно короткие сроки. Сказался авторитет архитектора, заслужившего в среде своих коллег довольно большую известность. Горельеф был выполнен в бетоне, отправлен в Ашхабад и там, с помощью командированных туда мастеров-бетонщиков, установлен на подготовленное место.

Авторский надзор пришлось осуществлять моему коллеге Володе Лемпорту. Меня неожиданно вызвали на съемку на киностудию «Ленфильм», где мы с Лемпортом подвязались участвовать в качестве «актеров» на эпизодических ролях в фильме, который назывался «Улица Ньютона, дом 1», по сценарию Эдварда Радзинского.

Кстати, для этого фильма мы сделали с десяток портретов великих ученых. Тоже своего рода жанр монументального искусства.

Но вернемся в Ашхабад. Центральный фрагмент – руки со струями льющейся воды – долгое время мелькал по центральному телевидению в качестве «обложки» информации о прогнозе погоды.

На этом наша ашхабадская эпопея не закончилась. Через какое-то время Абдула Ахмедов предложил нам еще один заказ. На этот раз более солидный: Центральная публичная городская библиотека. Почему-то имени Карла Маркса.

Архитектурный замысел нам понравился, а насчет имени Карла Маркса мы как-то не задумывались.

Все сооружение предполагалось сделать из монолитного бетона. Дорогостоящая технология, но вынужденная из-за сейсмических условий региона.

Ахмедов пригласил нас в Ашхабад для ознакомления с объектом. Так официально называлась наша командировка в столицу Туркмении. Живя в гостинице, мы вылепили в пластилине четыре эскиза еще не существующих пилонов для внутреннего двора библиотеки. Два других договорились представить по приезду в Москву.

И опять столкнулись с непониманием при показе эскизов на художественном совете. На этот раз нас ругали не за художественное решение горельефов, не за тематику и не за архитектурную привязку, а за то, что авторский гонорар за шесть та-



ких больших по объему горельефов показался совету слишком «жирным» для двоих скульпторов. Нам утвердили только четыре горельефных пиллона. Два остальных предложили отдать другим скульпторам. Правда, сделали снисхождение: мы сами могли выбрать в соавторы тех скульпторов, которых мы сочтём близкими по духу творческих способностей. Таким образом, в авторском коллективе оказалось шесть скульпторов. Мы пригласили двух дам, близких нам скорее по дружбе, нежели по творческой близости.

Горельефы были выполнены, приняты худсоветом и осуществлены в натуре.

Именно в это время какая-то «черная кошка» пробежала между нами и архитектором. Охлаждение произошло не по творческим причинам, а по каким-то другим, не очень понятным Лемпортом и мной.

Наступила довольно длительная полоса взаимного охлаждения. Наверное, в этот период был осуществлен заказ горельефа на официальном партийном здании скульптором Эрнстом Неизвестным. А также больших горельефов в камне на комплексе в честь героев Октябрьской революции. Венчать этот комплекс должен был громадный металлический шпиль. Случилась непредвиденная ситуация. При поднятии многотонного сооружения он рухнул и превратился в груды металла. Похоже, это обстоятельство послужило причиной довольно быстрого отъезда в Москву главного архитектора города Ашхабада Абдулы Ахмедова. Но незадолго до этого с нами был оформлен договор на выполнение большого горельефа в здании строящегося профилактория. Главного архитектора в Ашхабаде уже не было. Но речь идёт в основном о нашей творческой монументальной деятельности.

Горельеф для профилактория сочинил Лемпорт. У меня был свой эскизный проект для этой архитектуры, но он не прошел стадию утверждения внутри нашего маленького коллектива: Лемпорт



– Силис. Решающий голос в принятии или неприятии того или иного предложения оставался за Лемпортом всегда. На этот раз тоже.

Но «вытягивание» всего процесса осуществления до полного завершения монументального произведения ложилось на плечи и ответственность обоих скульпторов.

Ашхабадская эпопея нашего совместного альянса в монументальном жанре для столицы Туркменской республики на этом закончилась. Многие подробности нашей почти десятилетней творческой деятельности в городе Ашхабаде при желании можно прочесть в письмах, заметках и в некоторых документах, сохранившихся по этому поводу.

В заключение скажу следующее. С Абдулой Ахмедовым отношения начали потихоньку тухнуть. Впрочем, мэтр однажды предложил нам поучаствовать в конкурсе на сооружение мемориала в честь Владимира Ильича Ленина. Мы оба – я и Лемпорт категорически отвергли это предложение. Даже кощунственно порадовались тому, что этот проект «провалился» по неизвестным нам причинам.



Москва

Кинотеатр «Октябрьский», 1970 г.



В монументальном жанре существуют только два варианта создания авторского художественного произведения. Первый – тебе заказывают сделать то-то или то-то; второй – сам художник ищет возможность осуществить задуманное.

В том и в другом случае необходим плательщик для воплощения замысла в конкретном сооружении.

В описываемой далее ситуации нас, Лемпорта и Силиса, нашли сами архитекторы, то есть заказчики.

Строился в центре Москвы Новый Арбат под генеральным руководством могущественного в то время архитектора Михаила Посохина.

Именно он решил, что главная магистраль столицы не может быть без такого важного объекта, как

кинотеатр, и он обязательно должен называться «Октябрьский».

Не буду называть фамилии, но именно от его имени ближайшие соавторы пригласили нас поучаствовать в оформлении этого объекта.

В перепаде уровней застройки образовалась подпорная стена, которую, по замыслу архитекторов, необходимо было заполнить горельефами, вырубленными в камне.

Лемпорт буквально «врубился» в эту идею, и в течение месяца мы совместно вылепили и отлили в гипсе пять горельефов в натуральную величину. Дело оставалось за малым: утвердить это у Посохина и на Художественном совете нашей скульптурной организации.

Перечислю сюжеты выполненных горельефов: «Броненосец Потемкин», «Портрет Петра I» (по кадру из фильма), «Чапаев», канонизированный как лучший в то время, «Красная конница» – на темы Гражданской войны и «Битва на льду» по фильму «Александр Невский».

Должен отметить, что авторство всей сюжетной и композиционной части принадлежат Володе Лемпорту. Я, скорее, играл роль соавтора. В то время (шестидесятые годы) все скульптурные произведения, вышедшие из нашей творческой мастерской, мы подписывали двумя фамилиями. Гонорары тоже делили поровну.

В данной ситуации произошло нечто неожиданное. Архитектор из группы, осуществляющей

проектирование всего Нового Арбата под руководством Михаила Посохина, сообщил, что фотографии наших работ для этого объекта были рассмотрены и нам отказали в праве осуществлять их в натуральной величине, как несоответствующие идеологическим и эстетическим требованиям нашего времени. Фамилию этого человека я сообщаю – это самый главный чиновник комитета по кинематографии Головня. Имя-отчество не помню. Должность его приравнивалась к министру того времени. Посохин, который удосужился даже побывать в нашей мастерской и посидеть за нашим столом, счел необязательным вступать в полемику со всемогущим чиновником. Многие годы эти работы украшали стены нашего подвала. Потом, уже после смерти Лемпорта, основного автора, мною, с разрешения его родственников, они были отданы в дар Музею кино. И тут нам не повезло. Буквально в считанные месяцы Музей кино был ликвидирован по инициативе Никиты Михалкова.

Наши работы переехали в хранилище Мосфильма и там томятся в полном неведении о существовании потенциальных зрителей.

В заключение этой печальной истории еще одна маленькая деталь.

Посохин через своих коллег предложил нам участвовать в оформлении комплекса высотных зданий на проспекте Вернадского. И опять почему-то ничего не получилось. Мы смирились и

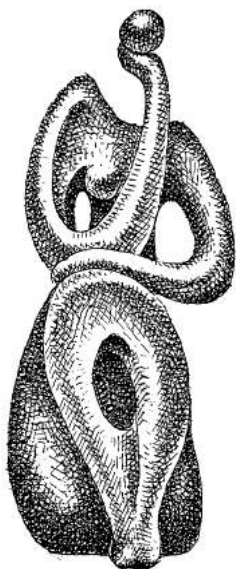
решили, что в нашем творчестве в жанре монументальной скульптуры живет какой-то ген отторжения.



Красноярск

*Академгородок
Институт физики им. А.В. Киренского
Соленоид, 1970 г.*

Памятник Киренскому, 1973 г.



Если бы мы не дружили с физиками, что бы узнали о мире, кроме нашего подвала – скульптурной мастерской. Да и физики что бы знали о скульптуре и о двух (а вначале трех) чудаках-скульпторах, которые больше думали о дамах, развлечениях и прочих пустяках.

У нас в мастерской появился однажды друг Лёня Лундин. У физиков, должен сказать, мозги устроены совсем не так, как у художников. В наших работах, обильно заставляющих все пространство мастерской, физики увидели то, чего мы совсем не видели. Даже не подозревали, что в наших скульптурах есть что-то особенное.

Леня Лундин, будучи замом директора красноярского института, пригласил нас, меня и Лемпорта, облагородить здание института нашими монументальными произведениями. Конечно же мы

сразу согласились. Не потому, что так уж хотелось создать нечто гениальное, а просто было желание на время покинуть Москву и познакомиться с далеким сибирским городом. К тому же там совсем недавно была запущена в эксплуатацию величайшая в мире гидроэлектростанция. Кстати, о ней мы уже немного узнали из книги о ее строительстве от Анатолия Кузнецова, который как-то побывал в нашей мастерской.

Когда мы увидели здание института в Академгородке, расположенном неподалеку от города, пришли в довольно серьезное уныние. Мы сразу же поняли, что эту убогую архитектуру, сложенную из силикатного кирпича, спасти нашими произведениями невозможно. Даже если бы они были сверхгениальными с точки зрения мировых примеров монументального искусства. Из затруднительной ситуации нас вывели сами ученые. Они сказали: «А нам ничего сверхгениального и не нужно. Сделайте на фасаде два портрета величайших ученых мира и нашей родины: Ландау и Королева». Это было уже приемлемо. Скорее, для Володи Лемпорта, ибо он был признанным портретистом в нашем коллективе. Мне же досталась честь облагородить унылый портал центрального входа в институт.

Мгновенно был заключен договор, налажена связь с нашим скульптурным комбинатом, обязавшимся выполнить в металле в натуральную величину два больших портрета (более двух метров в



высоту), и мы приступили к работе. В процессе создания портретов про оформление портала как-то забыли.

О творческих «муках» говорить не буду – их просто не было. Их заслонили удивительные сведения о происходящем в этом крае.

Во-первых, нас поразила грандиозность сооружения самой плотины.

В Дивногорске (так назывался городок, где проживали строители) нас познакомили со всеми двенадцатью агрегатами-турбинами, через которые с диким ревом низвергалась вода в расчете закрутить все двенадцать турбин. Увы! Вскоре выяснилось, что воды не хватает не только на десять (или сколько там), а на половину агрегатов. Вода по каким-то причинам предпочла уходить через карстовые пещеры и промоины, а площадь образовавшегося водохранилища почему-то предпочла отдавать значительную часть воды на испарение. Затем мы узнали, что все плавающие средства не способны преодолеть плотину высотой в несколько десятков метров.

Ну и, пожалуй, самое печальное. Половозрелые осетры, которые испокон веков привыкли метать икру в верховьях Енисея, также оказались в недоумении. Мощные потоки воды, льющиеся из громаднейших труб в нижней части плотины, угоняли их неоплодотворенными вниз по течению.

Для переезда судов из одного уровня в другой люди соорудили все-таки какую-то ступенчатую конструкцию. А осетры и прочая рыба так и смирилась со своей трагической участью.

Теперь немножко о другой ситуации. Директор института Киренский умер. Как всегда, неожиданно. Леня Лундин снова обратился к нам. Он сказал: «Совет министров сделал исключение и

разрешил захоронить основателя Академгородка на территории самого городка. Так кому же, как не вам, соорудить памятник этому достойному человеку?»

Я и Лемпорт сразу поняли: кроме нас, больше некому.



Также ясно было, что портрет будет делать Лемпорт, а я остальное. Под остальным предполагались: идея, композиция, если камень, то рубка портрета в камне, ну и прочие заботы по решению всех проблем.

С идеей нас опять выручили ученые. Под Красноярском существует уникальный заповедник, который так и называется: «Красноярские столбы». Решили: мы берем на себя художественную часть, включая портрет и рубку в камне, а институт обязуется на место захоронения доставить эти самые гранитные «столбы» в слегка уменьшенном размере. Всем известно, что, каким бы хорошим ни был художник (а скульптор тем более), его произведение обязательно должно быть выставлено напоказ Художественному совету (подчеркиваю: с большой буквы).

Нам не повезло. Когда мы вдвоем внесли макет будущего монумента в комнату, где заседал Совет (опять с большой буквы), председателем Совета (еще раз с большой буквы) оказался Кербель. Тот самый, который создал незабываемый образ Карла Маркса в центре Москвы и также незабываемый образ Ильича на Октябрьской площади. Он сразу же высказал свое отрицательное отношение к представленной нами идее. Мы стали возражать, ссылаясь на то, что идея принадлежит ученым и макет уже одобрен на Красноярском Художественном Совете (все также с большой буквы). Кербель встал и сказал: «Я ухожу, пусть решает Совет (само собой с большой буквы). К нашему

удивлению, работу приняли. С оговорками, с глупыми поправками, но приняли.

А дальше самое смешное.

Лемпорт по каким-то причинам лететь в Красноярск не смог. Леня Лундин пригласил меня и архитектора Леву Соколова представить и утвердить наш проект на президиуме ученых в самом институте. В качестве награды за потраченное время он пообещал пригласить нас к себе и угостить гусем, запеченным с яблоками, который божественно умеет готовить его жена. Гуся он вез с собой. Лететь в Красноярск довольно долго. Я и Лева запаслись некоторым количеством спиртного. Дорога значительно сократилась по времени. Но когда стали садиться на полосу и показались синие сигнальные огни, самолет вдруг взревел и круто пошел вверх. Нас прижало к креслам, и мы поняли: что-то случилось. Все замолчали и насторожились. А наш архитектор Лева Соколов густым басом промолвил: «Гуся жалко».

Самолет долго летал вокруг аэродрома, сжигая топливо, но все-таки сел благополучно.

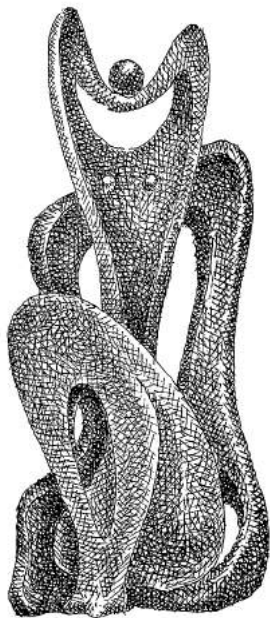
Как только пилотный экипаж вышел из своей кабины, Леня бросился к одному из них – своему знакомому: «Что случилось?» Ответ: «Помеха на полосе».

Мы вчетвером: Леня, я, Лева и гусь – остались невредимы.



Обнинск

Институт физики земли, 1973-1975 гг.



Как-то забрел к нам молодой человек в очках и за столом увлеченно стал рассказывать, как устроена наша Земля и как сложно прослушать все то, что происходит на глубине десятков и сотен километров внутри нашего шарика. Мы узнали, что в городе Обнинске существует Институт физики Земли, который и занимается прослушиванием всего происходящего внутри.

Меня всегда интересовали такие вопросы, и я напросился в гости, чтобы воочию увидеть приборы, а главное – заглянуть в глубокую шахту, где с помощью точнейших приборов добываются скудные сведения о динамике процессов, происходящих внутри нашего многострадального шарика. «Кстати, – сказал молодой человек, – мы сейчас построили новый исследовательский корпус, и было бы неплохо украсить его каким-нибудь ва-

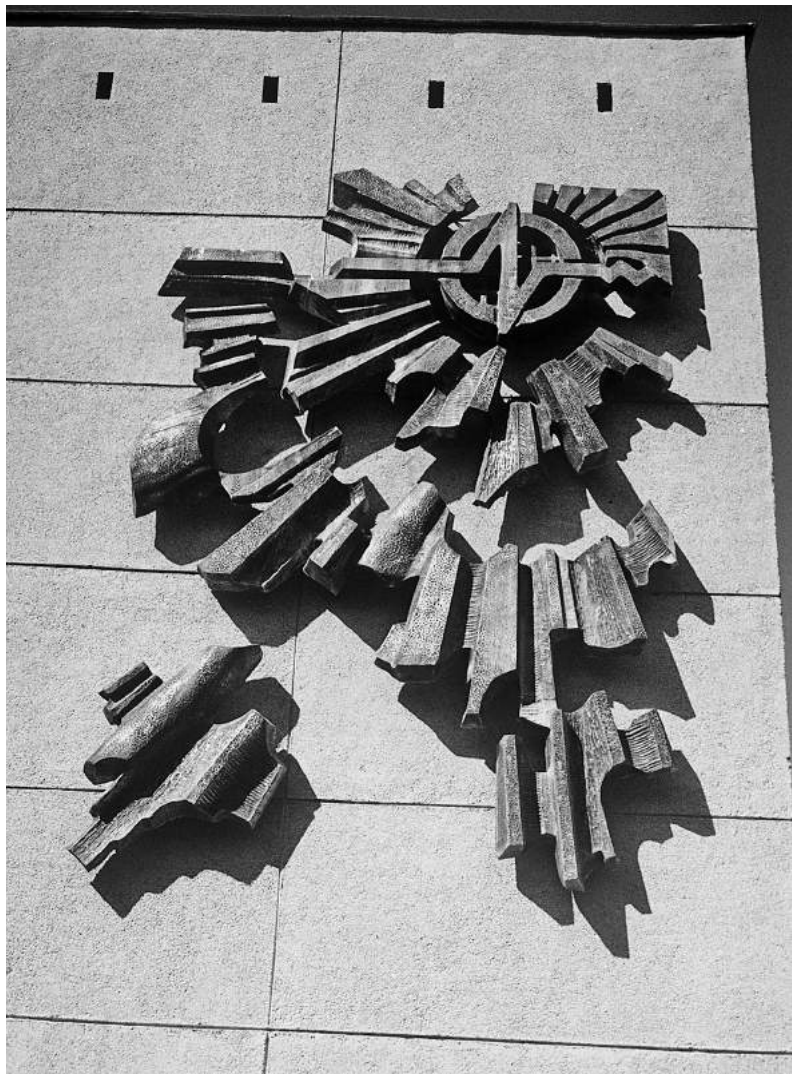


шим произведением. Ну и портрет Отто Юльевича Шмидта неплохо бы установить на въезде в институт». Предложение нас заинтересовало, договорились в ближайшее время приехать. И приехали. Правда, гостиницы при институте не было, и нам пришлось заночевать на столах какой-то аудитории с черной доской на стене. В шахту нас не пустили. То ли была засекречена, то ли просто боялись нашего непрофессионального вмешательства в работу сверхточных приборов, фиксирующих дыхание недр. Новый корпус, собранный из бетонных плит, никакой архитектурной ценности не представлял. Поэтому, наверное, нас и пригласили, чтобы облагородить пустое пространство главного фасада здания. Впрочем, на то мы и существуем, чтобы как-то оживлять плохую архитектуру.

К этому времени я увлекся абстракцией. Реалистическая скульптура с приставкой «соц» мне



надоела, да и не прижилась в моем характере. А новая форма для скульптур, подлежащих осуществлению, еще не созрела. Вот и подвернулась ситуация сделать что-нибудь не фигуративное. На фасад здания я предложил абстрактную композицию, отдаленно напоминающую разбегание громадных подземных плит, плавающих на раскаленном жидком ядре Земли. К моему удивлению, ученые института и Художественный совет отнеслись добродушно к моей идее. Это, может быть, был первый заказ, который не подвергся вмешательству посторонних людей. С портретом О. Ю. Шмидта тоже не было проблем. Володя для



меня был и до сих пор является непревзойденным мастером портрета.

Ну и, как всегда, наши скульптуры остались безызвестными для публики. Во-первых, закрытая

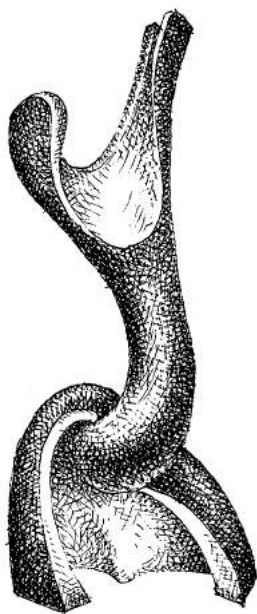
зона. Во-вторых, запрещено приближаться на автотранспорте к объекту в радиусе нескольких километров, дабы не повредить сотрясением землю, где в глубине шахты находились сверхчувствительные приборы, которые могли зафиксировать помехи, происходящие на поверхности.



Кисловодск

«Ребровая балка»

Санаторий им. Димитрова, 1972-1975 гг.



Все началось с пустяка. Но скорее с архитектора – молодой энергичной дамы.

В нашей муфельной печи я только что освоил новую технологию керамической индустрии. Она заключалась в том, что в вылепленном из шамотной глины пласте лепились из той же глины невысокие борта, а середина заполнялась разноцветной толченой смальтой. И все снова помещалось в щелевую муфельную электропечь. Печь при обжиге вытворяла чудеса.

Она на правах соавторства выдавала такие цветовые и фактурные решения, на которые ни один живописец не осмелился бы.

Дама-архитектор мгновенно сочинила декоративную стенку для столовой в строящемся пансионате в Кисловодске. Мы с Лемпортом быстро представили себе халявную поездку в этот курортный город, увидели себя в оплаченном номере гости-

ницы, сидящими за распитием хорошего коньяка и запивающими его кислыми минеральными водами. Фантазия наша на этом конечно же не ограничилась, но о деталях – потом.

Короче, мы с радостью согласились и тут же приступили к осуществлению оформленного договором заказа. Дама-архитектор взяла на себя всю чиновничью сферу утверждения на разных уровнях.

В процессе работы в московской мастерской над созданием керамических деталей для решетки в столовой у нашей заказчицы стали лавинообразно возникать новые идеи. Сначала возникло желание в центре, между двумя корпусами, поставить объемную абстрактную скульптуру. Неподалеку от нее она решила поставить скульптуру-фонтан. Потом оказалось, что столовая без решетки из бетона при входе не имеет права на существование. Но когда дама-архитектор решила украсить вход одного корпуса таким скульптурным знаком для отличия одного корпуса от точно такого же другого, я и Лемпорт почувствовали, что начинается перебор. Как в картах. Тем не менее мы согласились, поскольку находились тогда еще на такой стадии осмысления происходящего, когда были уверены в том, что хорошая скульптура может спасти плохую архитектуру. На двоих нам еще не было и сотни лет.

Несмотря на довольно успешный финал, все-таки с абстрактной скульптурой у нас с художествен-



ным советом возникло взаимное непонимание. Пришлось от просто абстрактной декоративной скульптуры перейти на другой уровень. Она неожиданно для нас превратилась в «светильник», хотя ни одной лампочки или фонаря там не было. Может быть, поэтому при установке меня укусила ничейная собака и порвала на мне новые, модные тогда джинсы. Потом мы узнали, что на этом месте собирались бродячие собаки со всего Кисловодска.

После окончания всех перечисленных работ дама-архитектор решила продолжить нашу творческую деятельность на этом объекте. Надо сказать, что за время двух- или трехлетнего периодического пребывания в этом уютном городе мы приобрели много знакомых, друзей и вообще как-то прижились в нарзанной столице нашей родины.

И вот – новое предложение.

Только что закончилось строительство корпуса нарзанных ванн. Администрация курортного управления и наша дама-архитектор дружно решили: без наших скульптур нарзанные ван-

ны работать не будут, а лечебный эффект будет ничтожным.

В итоге через три-четыре года на фасаде здания появилась моя скульптура под названием «Русалка», а на массажном корпусе – длиннющий рельеф Володи Лемпорта.

Мало того, появился небольшой бассейн перед зданием, который потерял бы смысл существования, если бы не декоративная бетонная стенка под названием «Источник». Все остались довольны. Даже мы с коллегой Лемпортом.

В заключение немного светской хроники. Будучи в гостях у своих друзей-физиков, отдыхающих в элитарном доме отдыха имени Орджоникидзе, мы познакомились с композитором Оскаром Фельцманом. Сколько-нибудь яркого впечатления за столом он не произвел. Мне показалось даже, что во время трапезы ему не терпелось выйти в холл и продемонстрировать свое музыкальное дарование. Увы, и здесь он мне скорее не понравился. Самозабвенно перепел собравшимся вокруг рояля все свои песни советского периода; слова фальшиво-пафосные, музыка бравурная, голос фальшивый, да и рояль тоже. Удрили с Лемпортом, не попрощавшись.

Другая встреча. Петр Леонидович Капица попросил нас проводить его на поезд после завершения курортного отдыха, вернее, жена его Надежда. Он так был занят своим багажом, пересчитывая многочисленные чемоданы, что мне показалось,



что нас с Лемпортом он принял за носильщиков. Очень удивился, когда на прощание мы протянули ему свои руки. Как бы то ни было, но мы приобщились к лицемерию великого ученого. Впоследствии нас сблизило то, что он обожал Дон Кихота. Я тоже. Даже подарил ему литографию

своего – один из сюжетов на тему нашего общего любимца.

***«Долина роз»
Плавательный бассейн, 1974-1977 гг.***

Когда в кругу друзей оказывается архитектор, а ты скульптор-монументалист, обреченность получения заказа неизбежна. Случилось это и с нами. Нашему другу Владимиру Моргулису поручили спроектировать плавательный бассейн в самой изысканной части Кисловодска – в «Долине роз». Конечно же мы оказались втянутыми в это строительство.

У меня в мастерской уже была сделана композиция из двух ныряльщиков. Как оказалось, без





них бассейн просто не мог существовать. На этом архитектор не успокоился. На овальной части закрытого бассейна для детей следовало создать горельеф на тему плавающих фигур. Выполнили и это пожелание Моргулиса.

Когда же строительство было почти закончено, архитектор неожиданно обнаружил, что перед главным фасадом чего-то не хватает. Вскоре выяснилось, что недостает трех больших скульптур, отдаленно напоминающих что-то морское, водолюбивое.

Я предложил поставить три абстрактных объекта, отдаленно напоминающих кораллы.

Это было сделано и установлено на месте вдоль главного фасада. Публика долго глумилась над моими произведениями. Потом привыкла и даже перестала их замечать. Местная печать тоже вскоре потеряла интерес к объекту. Все бы ничего, но случилось несчастье: Володя-архитектор, выходя из гостиницы, оступился, упал и сломал шейку бедра. Придя в местную городскую больницу, мы увидели нечто похожее на саркофаг древнеегипетского фараона – так хорошо его загипсовали. Вызвали из Москвы жену. Прилетев на самолете, она мгновенно заказала отдельное купе на ближайший поезд и на другой же день его отвезли на вокзал. Когда же носилки с Володей внесли в тамбур, выяснилось, что протащить их через узкую дверь прохода невозможно. А развернуться в тамбуре и подавно. Я придумал выход из создавшегося

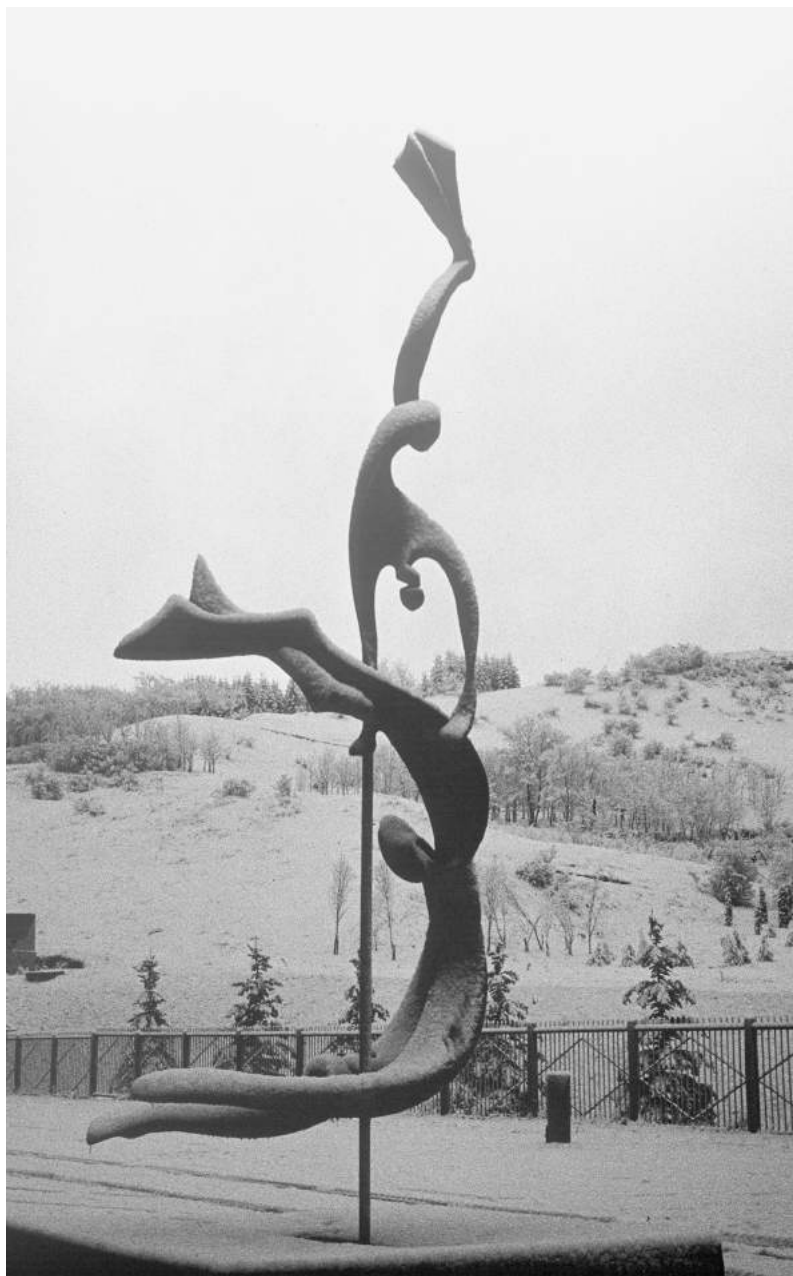


ся положения. Попросил несколько простыней у проводника; привязали ими нашего архитектора к носилкам из «скорой» и попробовали вертикально протащить через дверь. Новая беда: санитар сказал, что ни в коем случае нельзя опирать его на загипсованную ногу (Моргулис был высокого роста). Остался один выход – протащить вниз головой. Мы извинились перед Володей за столь неделикатное обращение с его телом и проволокли до двери первого купе. А там уже без особого насилия удалось втащить носилки внутрь, отвязать и уложить его на мягкую нижнюю постель. Традиционной рюмки провожания на этот раз не было.

Гостиница «АШХАБАД» , 1988-1991 гг.

Города каким-то образом иногда пересекаются. Не в буквальном смысле, конечно. Случилось это и в Кисловодске. Работая много лет в Ашхабаде, мы оказались причастны и к строящейся громадной гостинице в Кисловодске. Называется она «Ашхабад». Архитектор тот же: Абдула Рамазанович Ахмедов. Лауреат, заслуженный, награжденный всякими регалиями и, самое главное, – наш надежный друг.

Абдула всегда все делал с размахом. Не мелочился. Своим заслуженным авторитетом выбивал из заказчика любые необходимые средства.



С утверждением его проектов никогда не было проблем. Именно поэтому мы «безоблачно» сотрудничали не один десяток лет.

Так вот гостиница «Ашхабад» в Кисловодске. Громадный горельеф в бетоне на уровне двух этажей столовой-ресторана и приемного зала; рельеф на стене того же зала и декоративное панно в кованом металле на разделительной стене кухни и ресторана. Мое авторство ограничилось рельефом в книжном зале.

Два других придуманы Лемпортом и выполнены в соавторстве.

Все работы были сделаны в Москве, и в Кисловодск мы приехали в качестве авторского наблюдения за монтажом наших произведений.

Ничем примечательным это наше пребывание в курортном городе не ознаменовалось.

Помимо повседневных наблюдений на стройке, мне запомнилось только одно обстоятельство. Нам посчастливилось на этот раз жить в одноместных номерах в приличной гостинице «Кавказ». Может быть, такая ситуация и послужила мне поводом вечерами нарисовать ровно 100 рисунков-эскизов для будущих скульптур. Ни дня без рисунка – такое условие я поставил сам себе. И выполнил его. Более чем десятилетие спустя я неизменно просматриваю эти рисунки (или, скорее, пластические идеи) и извлекаю из них нечто приемлемое для превращения в скульптуру. Потом, при удачном «прочтении», перевожу скульптуру в бронзу.

Так я продлил свой творческий потенциал и избежал преждевременного маразма.
В скульптуре, по крайней мере.



Эльбрус

«Иткол», «Чегет»



Архитекторы так же, как и художники, бывают хорошие или никакие.

Не решаюсь определить, к какой категории принадлежим мы (я и Лемпорт), но архитектор, которому мы обязаны своим пребыванием в чудесной Кабардино-Балкарии, а именно в Чегете, Итколе и Тырныаузе, у подножия Эльбруса, скорее всего, никакой. Но это неважно. Наша профессия скульпторов-монументалистов обязывала соглашаться на участие в художественном оформлении архитектур-

ных объектов, создаваемых авторами-друзьями. Даже не очень престижных.

Таковыми были гостиница «Иткол» и ротонда кафе на склоне лыжной базы «Чегет».

Объект, скорее всего, для нас был поводом «халявной» поездки в уникальное место природы.

Для кафе, тогда конечной первой очереди канатной дороги, мы привезли с десяток своих керамических изделий.

Случилось это под Новый год, и нам предложили отметить это событие в ротонде. Не предполагая того, что нас ожидает, мы решили, что без дам появляться неудобно, и пригласили двух малознакомых «подруг» из obsługi только что выстроенной гостиницы «Иткол». Хозяева канатной дороги, местный горнолыжник Малеинов и другие, любезно включили «канатку» и подняли всех наверх. Вечер получился прекрасный. Мы пели, веселились, читали стихи. Малеинов оказался большим любителем поэзии. Дамы наши танцевали под магнитофон и даже проявляли какие-то признаки близкого знакомства с нами.

Когда же утром мы проснулись, то с удивлением обнаружили, что хозяева-горнолыжники покинули нашу новогоднюю обитель, а «канатка» оказалась отключена. Меня и Володю это обстоятельство не очень огорчило, но дамы наши страшно взволновались. Им необходимо было к десяти часам утра появиться на работе в гостинице. От этого зависела судьба их дальнейшего пребывания в выгодном рабочем месте.

Мы с Лемпортом с высоты нашей ротонды внимательно оглядели ослепительно белый ландшафт гористой местности. Едва просматриваемая гостиница «Иткол» показалась расположенной почти рядом.

Решения в критических ситуациях всегда принимал Лемпорт. Практика совместной творческой деятельности показывала, что он довольно часто оказывался правым. Решили спускаться пешком. С первых же шагов спуска выяснились удивительные вещи. Наши дамы были в туфлях на «шпильках», а я и Лемпорт обуты не лучшим образом: в каких-то полуразбитых кедах.

Одна из дам неожиданно скрылась по самую голову в снегу невидимого оврага, занесенного ватой рыхлого снега. Потом исчез и Лемпорт по той же причине. С оставшейся наверху дамой начали спасать неудачливую пару. Ну и конечно же оказались в плену того же оврага. Долго разгребали снег, потом доставали «шпильки».

Почти ползком поползли по ровному на первый взгляд склону. Не очень нам это помогло – периодически оказывались в невидимых ямках и подолгу с трудом выкарабкивались из них.

Спуск продолжался несколько часов. Обманчивость близости конечного пункта – машинного сарая канатной дороги с каждым метром подтверждала очевидность нашей глупости.

Как только достигли твердой дороги, наши дамы мгновенно сгнули, не попрощавшись, а мы мокрые и почти обессиленные хмуро поплелись в свою гостиницу.

Вторую глупость мы совершили буквально через пару дней.

Директор гостиницы, узнав, что мы художники, предложил нам сделать кое-что для украшения своего владения. За это он обещал нам бесплатное проживание и даже кормежку в гостиничном кафе.

Глупость так же, как и беда, одна не ходит. Мы согласились. В утешение могу сказать, что красота гор, ослепительное солнце, необыкновенная чистота воздуха исключили все негативные предположения.

Раздевшись почти догола, мы забирались на плоскую крышу гостиницы и переносили на бумагу увиденное. Краски и прочие принадлежности в поездки мы всегда брали с собой.

Я предложил директору сделать при входе в подвальный бар абстрактную скульптуру из бетона, то есть осуществить давнишнюю мечту сделать нечто запретное. И все это без художественного совета.

Лемпорт предложил выполнить тематическую работу на полукруглой стене из дерева, являющейся задником эстрады в ресторане гостиницы. Таким образом, наше пребывание в этом чудесном крае продлилось еще на пару недель.

В итоге я вылепил прямо из бетона с арматурой свою абстракцию, а Володя нарисовал на деревянной стене графическое подобие джаза, причем довольно реалистичное. Так как инструмента для резьбы по дереву у нас не было, решили калёным железом закрепить рисунок «джазистов».

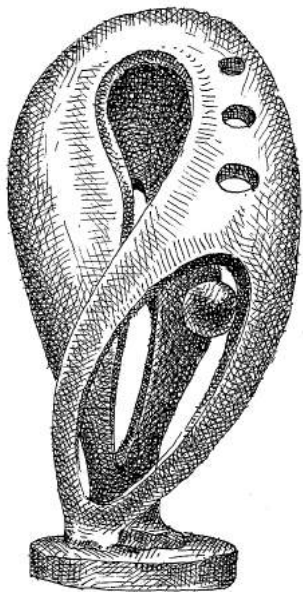
Для этого мы изобрели на арматурном железе маленькие утюжки и, периодически нагревая их на раскаленной кухонной плите, прожгли весь рисунок до двух-трех миллиметров в глубину. Получилось неплохо. К сожалению, судьба этих наших работ неизвестна. Сфотографировать мы не догадались, а эскизы за ненадобностью исчезли.

Дамы, с которыми мы провели новогоднюю ночь на ротонде канатной дороги, больше не появлялись.



Новосибирск

*Академгородок. Институт ядерной физики
им. А. Будкера, 1978 г.*



Однажды пришел в нашу мастерскую невзрачного вида человек и скромно представился: «Андрей Будкер». Осмотрев мастерскую, он и его компания сели за стол.

Будкер оказался директором Института ядерной физики РАН в Новосибирске.

Каким-то неведомым нам образом именно в этом крае академик Лаврентьев создал целое гнездо самых актуальных научных учреждений, названных впоследствии Но-

восибирским отделением Академии наук СССР.

За столом выяснилось: Будкер приехал к нам не только за тем, чтобы выпить рюмку водки в неофициальной обстановке, а чтобы заказать или хотя бы найти художника-скульптора, который смог бы изобразить в рельефе портрет кумира всех физиков Альберта Эйнштейна. Лемпорт, не предполагая востребованности всемирно извест-

ного ученого, уже кое-что вылепил в этом жанре. Будкер сразу же оценил уровень наших возможностей и тут же заказал портретный рельеф портрета Эйнштейна для конференц-зала своего института.

Единственное его пожелание, как заказчика, заключалось в том, чтобы всем студентам или физикам, сидящим в зале и глядящим на портрет Эйнштейна, было очевидно, что этот человек не всегда замечал, что у него не застегнута ширинка на брюках.

Эта деталь, предложенная Будкером, и определила образ Альберта Эйнштейна. Володя Лемпорт на другой же день вылепил из глины рельеф великого физика с трубкой в зубах и с загадочной улыбкой в глазах, по которой для всех становилось очевидно, что этот человек явно забыл застегнуть ширинку на штанах. Андрей (отчество не помню) Будкер мгновенно оценил результат своей осуществленной юмористической идеи. Через пару дней мы получили подписанный договор на изготовление портрета в натуральную величину (полтора метра), и мы с Лемпортом приступили к работе. Таким образом, вскоре оказались в Новосибирске. На этот раз никаких препятствий со стороны художественного совета не было.

Новосибирск – город никакой. Может быть, это нам показалось потому, что основное время мы провели в Академгородке. К сожалению, Академгородок к тому времени тоже нельзя было назвать

городом. Только в уменьшительной форме: городок. Одна улица, одна больница, один ресторан и кафе одновременно, один клуб, он же и культурный центр с загадочным названием «Интеграл». В нем-то нам и пришлось познакомиться с местной элитой ученых, поэтов, художников и какой-то администрацией местного значения. Но это так, между прочим. В конце единственной улицы располагался Институт ядерной физики. По-моему, к тому времени уже появился знаковый афоризм: «физики и лирики». Я и Володя Лемпорт совмещали в себе и то и другое. Впрочем, это довольно сильно сказано. Скорее всего, мы не были ни теми ни другими, но наше любопытство к этим категориям было безгранично.

Может быть, поэтому мы попросили показать нам Институт ядерной физики со всеми его внутренностями. Объект довольно закрытый по тем временам, и только надежда наших друзей-физиков на то, что мы все равно ничего не поймем в том, что там происходит, позволила беспрепятственно посещать все лаборатории, которые находились внутри здания. Мы действительно ничего не поняли из того, что увидели, но потрясло это нас в сильнейшей степени. Меня по крайней мере.

Будкер один из первых попытался на базе своего института осуществить идею создания ускорителя на встречных пучках. Сама по себе она как бы проста и я, будучи совершенным профаном в этой области, увидев воочию этот ускоритель, мгно-



венно уверовал в гениальность и самой идеи, и первопроходца, отважившегося на этот эксперимент.

Взглянув глазами художника на агрегат, я сразу же влюбился в него, безоговорочно уверовал в ве-



ликое будущее этой идеи. Нутром почувствовал значимость происходящего.

Друзья-физики пригласили нас на ежеутреннее заседание ученого совета за круглым столом из черного полированного дерева. На чашку кофе, как нам

сказали. Там за чашкой кофе обсуждались абсолютно непонятные нам проблемы. Кто-то спорил и что-то доказывал с мелом в руке у висящей громадной черной доски, кто-то на что-то жаловался, кто-то просто молча пил халявный кофе с сахаром. А в воздухе над столом решались вопросы мироздания. Будкер – незаметный член этого синклита – как бы ничем не выделялся среди сотрудников, сидящих за круглым черным столом. Но точку в спорных вопросах ставил он. После этого все расходились по своим лабораториям.

Мы с Лемпортом довольно быстро смонтировали и установили портрет Эйнштейна в конференц-зале и после отходного ужина в квартире-коттедже Будкера вернулись в Москву.

Для людей творческих профессий не существует временных, пространственных, идеологических и национальных ограничений.

Однажды в нашу творческую мастерскую пришел человек в образе Моисея. Того самого, который вывел свой народ из Египта. Приглядевшись, я и Лемпорт узнали в нем Андрея Будкера. Оказалось, что наш старый знакомый отпустил бороду, перестал стричь волосы и стал похож на Моисея, изображаемого во всех классических произведениях. Включая и знаменитый портрет скульптора Микеланджело. К сожалению, вопреки легенде о его долгожитии он вскоре умер.

Я и Володя, не стовариваясь, вылепили по портрету этого незаурядного физика и основателя

Института ядерной физики в Новосибирском академгородке.

Оба портрета мы подарили институту, которому было присвоено его имя.

Друзьями-учеными нам был заказан портрет Будкера в дереве. Он установлен в том самом совещательном зале с черным круглым столом, за которым мы со всеми сотрудниками пили черный кофе.



Ростов-на-Дону

Гостиница «Турист», 1973-1978 гг.



Я и Лемпорт – два паука, которые сплели свою паутину в виде нашей творческой мастерской в Филях и ждут, когда в нее попадет «муха». Муха – это заказчик, запутавшийся случайно, сидя за столом, и спустившийся в наш глубокий подвал, сплошь забитый скульптурой, неизвестно для кого сделанной.

Попалась в эту паутину некто Пушкова – женщина без возраста, но известная в кругу местной городской архитектурной элиты.

Она являлась автором и главным архитектором строительства новейшей гостиницы в Ростове. Мы «обручались», то есть она предложила нам взять на себя все художественное оформление экстерьеров и интерьеров гостиницы под названием «Турист».

Мы с радостью согласились. Радость Лемпорта немного превышала мою. Я



интуитивно понимал, сколько барьеров, помимо творческих, нам предстоит преодолеть. Так и случилось.

Первые препятствия возникли на нашем внутри-подвальном уровне. А скорее, на творческом. Мои эскизные предложения не совпали с архитектурными законами оформления вообще и в частности с приемлемыми для данного объекта.

Проблема кое-как утряслась. Мы просто разделили всю сумму задач по оформлению фасада и интерьеров пополам.



О синтезе и целостности общего замысла мы не задумывались.

Четкую границу авторства того или иного произведения трудно провести, ибо в каждом создании на всех стадиях есть отпечаток руки и мозгов двух авторов.

Целесообразно в данном случае обозначить авторство на стадии эскиза каждого из нас.

1. Горельеф-козырек над входом – в бетоне – Лемпорт.

2. Светильник на лестничной клетке – керамика – Лемпорт.

3. Горельеф абстрактного содержания на заднем фасаде кинозала – Силис.

4. Светильники в ресторанах первого и второго этажей – в алюминии – Силис.

5. Светильники – смешанная техника (металл, смальта, стекло) – Силис.

6. Серия (около 20 штук) керамических майоликовых вставок – Силис.

Небольшое примечание. На площади перед главным фасадом гостиницы создана серия фонтанных бассейнов, на которых предполагалось установить несколько скульптур из бетона.

К сожалению, они не были осуществлены. Причины неизвестны.

Один архитектурный заказ тянет за собой другой. Архитектор Ян Занис вышел из той же мастерской, где учился Абдула Ахмедов.

Творческие установки примерно одинаковы, но каждый утверждает в этом жанре по-своему. Да и возможности разные. Деньги республики несоизмеримы с деньгами регионального города. Тем не менее я и Занис замахнулись на предельно выполнимый вариант: соорудить грандиозное (по тем временам, конечно) здание с использованием дорогостоящих материалов. Планировался армянский туф редкой окраски. А самое удивительное то, что на высоте чуть ли не сорока метров предполагалось установить горельеф из того же туфа. Предложение это нас (Лемпорта и Силиса) не испугало. В реальность оплаты заказа мы, как правило, не верили, но всегда немедленно «врубались» в предложенную программу. И опять столкнулись с вечной для нас проблемой: выбрать из двух представленных авторами эскизов единственный, естественно лучший. На этом этапе у нас возникали неминуемые коллизии.

Я представлял себе завершение верхней части библиотечного хранилища в виде громадных 10-метровых колонн, верхние части которых были превращены в портреты, отображающие образы разных эпох культуры: Греция, Рим, Средние века, Возрождение, Россия и др.



Этот образ мне навеял сооружения чисто технического назначения. То есть это должны быть формы, напоминающие цементные хранилища, разбросанные по всей земле и имеющие совершенно сложившиеся в сознании людей образы.



Победил Лемпорт. Не на худсовете, а внутри нашего поединка. Мы выставили эскиз Володи. Альтернатив не было, и он был одобрен. На мою

долю досталась только часть горельефа, а общая концептуальная идея вписывалась в композицию всего горельефа.

Десять лет (с перерывами) мы трудились над этим горельефом. И все-таки не обошлось без экстремальных ситуаций. Когда в Ростов прибыли гипсовые модели наших горельефов по железной дороге, оказалось, что значительная часть горельефа куда-то исчезла. То ли вагон перепутали и отправили не по назначению, то ли вообще не отправили.

Нам пришлось изменить стратегию монтажа. Выручил высотный кран с крановщиком Лёшей. Бутылка (водки, конечно), и никаких проблем. Начали лепить горельеф краном. Весь горельеф состоял из сотен каменных блоков, часть из них была с изображениями скульптурных фрагментов предполагаемого изделия.

Почти сорок метров высоты. Внизу – Лемпорт, наверху – я. Благодаря опять же условности изображаемого рельефа нам удалось собрать из разобранных элементов нечто, напоминающее задуманное монументальное произведение в камне.

Шахматный клуб, 1983 г.

Я с детства обожал игру в шахматы. Может быть, со временем из меня получился бы неплохой шахматист. Беда заключалась в одном: у меня не



было партнера. Играть же самому с собой мне представлялось неприличным.

Много лет спустя неожиданно появилась возможность соприкоснуться с этим жанром, но не в смысле игры или участия в каких-то турнирах или конкурсах на звание чемпиона мира. Нет! Мне и моему коллеге предложили принять участие в оформлении строящегося шахматного клу-

ба в Ростове-на-Дону. Я с радостью мгновенно врубился в это дело и выдал с полсотни эскизов для экстерьеров и интерьеров затеянного городом строительства. Лемпорту предстояло вылепить почти всех чемпионов мира по этому виду спорта. Всё остальное я взял на себя. И что же? Как только у нас были вылеплены десятки эскизных вариантов, частично в объеме, частично на бумаге, нам сообщили, что шахматного клуба не будет. Да и не должно было быть. Просто для того, чтобы открыть финансирование, нужно было предпологаемую гостиницу для Ростсельмаша обозначить как «шахматный клуб». Вот такая произошла метаморфоза.

Сначала мы было огорчились, но, подумав, решили: может быть, это и к лучшему.

Работы сделаны, стоят в нашей мастерской и даже пользуются вниманием проходящих к нам зрителей.

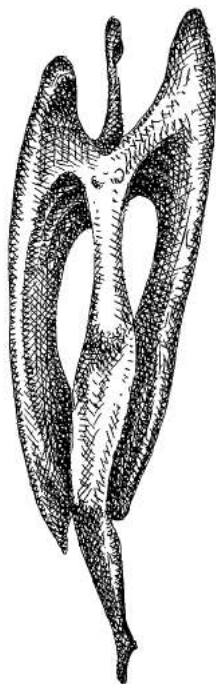


Подмосковье

Чкаловская

Пансионат «Юность», 1983 г.

Пионерлагерь «Орленок», эмблема, 1981 г.



Послал нам бог архитектора Анатолия Трофимовича Полянского прямо в мастерскую. Он сказал: «Заканчиваем строительство пансионата на Чкаловской – нужно как-то украсить. Вот вам Гаврилова; она курирует этот объект, а я поехал в Союз архитекторов, там совещание назначено, и мне нужно обязательно его проводить».

Гаврилова расстелила чертежи и стала объяснять, что нам предстоит делать:

«Первое – фасад. Там должен быть рельеф.

Второе – столовая. Там должны быть керамические композиции на вольные темы в духе ваших тарелок, только в большем размере. Третье – панно цветное, тоже керамическое, на тему какого-нибудь застолья. Ну и четвертое – оформить комнату отдыха на втором этаже. Желательно в дереве.

Сделайте эскизы, утвердите на худсовете, переведите эскизы в натуральную величину, вылепите в керамике и установите на месте. Конечно же необходимо составить сметную стоимость этих произведений. Надеюсь, что проблем с утверждением у Полянского не будет».

Все получилось примерно так, как она сказала. Я взял на себя изготовление керамических вставок и панно из дерева. Лемпорт ограничился изготовлением цветного рельефа в столовой на кулинарные темы. Фасад решили оформить совместно по моему эскизу методом выколотки рельефа в металле. О процессе говорить не буду. Обычная суета со сметой, бухгалтерией, скульптурным комбинатом, где все изготовлялось мастерами, нами, привлеченными людьми.

Пикантность состояла в том, что параллельно с этой работой Полянский попросил нас сделать рельеф из майолики на фасад административного здания. Какую-нибудь эмблему для неподалеку строящегося пионерлагеря под названием «Орленок».

Я с согласия Лемпорта поручил работу моей дочери. Она к тому времени уже закончила Строгановское училище и научилась профессионально общаться с шамотной (керамической) глиной. Тема была задана изначально: космическая. Татьяна довольно легко и быстро справилась с задачей. Майоликовый рельеф был принят на всех стадиях и установлен на фасаде здания.

Однажды мне домой позвонил человек из МИДа и попросил о немедленной встрече. Это министерство было заказчиком всех наших работ на Чкаловской. Предчувствуя какую-то неприятность, согласился на встречу или в мастерской, или на квартире. – Нет, нет! – ответили в трубке. – Я сейчас поеду на черной «Волге» к рынку, а вы подойдете. Вот номер машины.

Как только я подошел к первой же попавшейся мне на глаза черной Волге», оттуда вышел человек в черном костюме и предложил сесть в машину. Я безропотно подчинился.

– Мы немного отъедем отсюда, и я вам все объясню, – сказал человек в черном костюме. Он продолжил:

– Дело в том, что наше начальство посмотрело вашу работу на здании в пионерлагере «Орленок» и обнаружило, что ракета и дым, клубящийся изпод нее, напоминает мужской половой орган. Вы понимаете, там же дети будут отдыхать, и такая ассоциация обязательно возникнет. Не подумайте, что я и начальство имеем какие-то претензии к художественной стороне произведения, я только о сходстве с... ну как его ... да, мужским членом.

– А не кажется ли вам, что все ракеты похожи на то, о чем вы говорите?

– Да, да, действительно похожи, но... дети. Что они подумают? Нельзя ли как-нибудь изменить головку, а дым в виде шаров как-то закрасить или вообще...?



Не стал я спорить с этим чиновником в черном костюме, сидящим за рулем в черной «Волге».

– Я подумаю, и мы с соавторами что-нибудь попробуем сделать.

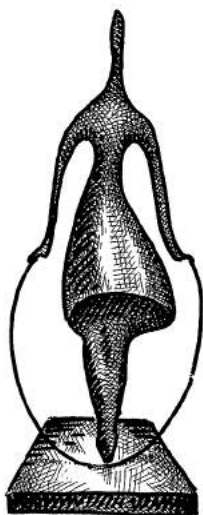
– Вот и хорошо! Только никому не говорите. Куда вас подвезти?

Вот такие курьезы иногда происходят с монументальными произведениями художников.



Артек

Бассейн «Горный», 1983-1985 гг.



Архитекторы и скульпторы-монументалисты приходят и уходят, а следы их деятельности остаются еще надолго.

Анатолий Трофимович Полянский. Чего бы ему не жить долго-долго. Но его сломило при всех почестях, благополучной карьере и даже неплохом здоровье. Вынужден писать о нем в прошедшем времени. Мы ему благодарны за все, что он сделал для нас. Но не для архитектуры.

Артек – его детище. Чего он там только не натворил! Даже 20-метровую фигуру Ленина поставил на самом обозреваемом участке всеми любимого детского пионерского лагеря. Привлек и меня с Лемпортом для оформления вновь построенного плавательного бассейна у подножия Медведь-горы. Казалось бы, радуйся такому предложению, да еще в таком благодатном месте! Увы! Когда я увидел бездушную стекляшку в виде прозрачного

спичечного коробка, понял (в душе, конечно): ничего хорошего из этой затеи не получится. Разве что проживем некоторое время на халяву у моря и покупаемся вдоволь.

Неприятности начались сразу же. Я сделал эскиз длиннющего рельефа из обнаженных плавающих фигур. Женских, конечно. Лемпорт крикнул, выражая тем самым сомнительность моей идеи. Ну крикнул и крикнул. В долголетней совместной деятельности мы к этому привыкли. Предстоял показ на художественном совете (уж не знаю, с большой буквы его называть или с маленькой).

Художественный совет «завернул» мое предложение, то есть не принял эскиз. Лемпорт бросился спасать создавшееся положение. Он переделал эскиз таким образом, что все мои условно вылепленные женщины превратились в мужчин. А центральная угловая фигура изящно ныряющей женщины преобразилась в мускулистого атлета неопределенного пола. Спасателю всегда положено верить. Согласился и я с новой трактовкой нашего как бы общего предложения. Эскиз был принят.

В течение полугода в нашем скульптурном комбинате мы месили глину, перекладывая ее с одной фигуры на другую. Я стремился к условности, вытягивая пропорции; Лемпорт наделял их таким обилием мышц, что вся идея моего видения женского тела, слегка размытого, при взгляде на плавающую фигуру в воде исчезла. Впрочем, архи-

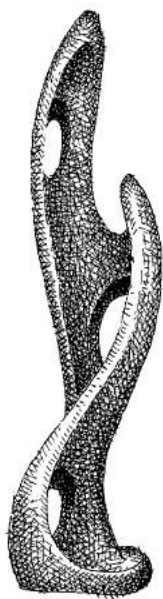
тектора эти проблемы не волновали. Да и членов художественного совета тоже.

Желающих, случайно оказавшихся в Артеке, прошу убедиться в правильности моего мнения. .Бассейн называется «Горный».



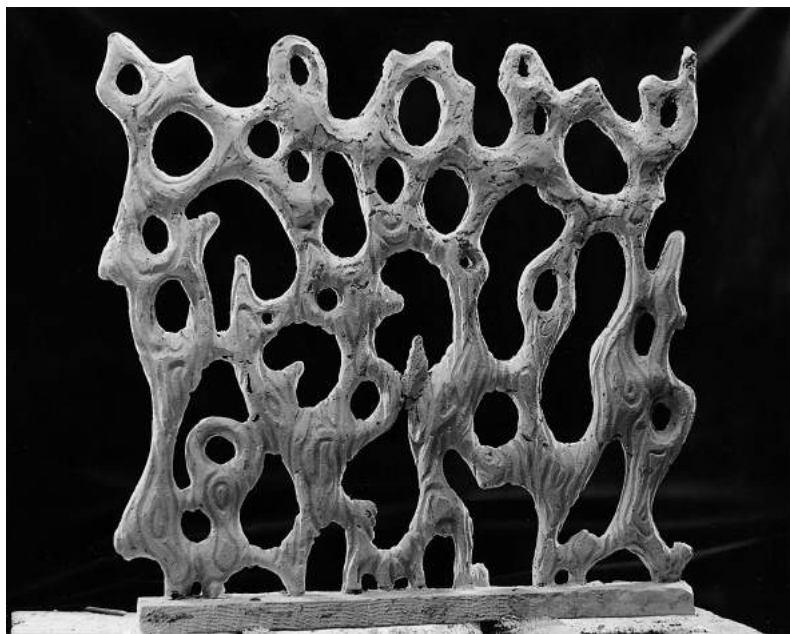
Железноводск

Пансионат «Кавказ», 1989-1990 гг.



Володя Моргулис с гвоздём в сломанной шейке бедра и в полном разуме в очередной раз обратился к нам с предложением принять участие в художественном оформлении пансионата на склоне горы в Железноводске. Заказчик КГБ. Я и мой коллега Володя Лемпорт призадумались. А потом решили: если не будет на нас оказано идеологическое и прочее давление, мы согласны. Деньги в этом министерстве на оплату произведений искусства тогда не считали.

Архитектор задумал такое, что мы не смогли бы осилить программу и за десять лет. А все нужно было сделать за один год. Наш маленький творческий коллектив, состоящий из двух довольно немолодых скульпторов, уже давно понял, что в нашей стране не было еще ни одного случая, чтобы задуманное выполнялось в обозначенный срок. Поэтому мы и согласились. Для подстраховки на выполнение керамических



цветных рельефов взяли мою дочь Татьяну Силис. Ну и несколько подсобных мастеров.

Объем заказа распределили так: Лемпорт сочиняет и лепит рельеф в вестибюле, Татьяна берет на себя создание зимнего сада из керамики, а на меня легла еще обязанность создать скульптуру у главного входа в пансионат.

Из-за образовавшейся диспропорции объема работ Лемпорту было предложено сочинить скульптурную эмблему въездного знака, чтобы все сразу же узнавали свой пансионат.

Татьяна Силис должна была осуществлять надзор над всей керамической продукцией. И раскрашивать ее глазурями естественно.



С керамической частью заказа все обстояло довольно благополучно.

Одобрил архитектор с гвоздем в тазобедренном суставе, одобрил заказчик, одобрил художественный совет.

Проблема возникла с моей двухфигурной скульптурой перед фасадом пансионата «Кавказ».

Первым высказался мой коллега, он же соавтор — Володя Лемпорт.

Причина неприятия заключалась не в том, что она противоречила его представлениям о правомерности такого решения в данной ситуации. Он нутром (и, может быть, еще чем-то) почувствовал, что в данном варианте эту мою позицию не примет художественный совет. И оказался прав. Композицию из двух женских фигур высотой почти пять метров все члены художественного совета единогласно отвергли. Один из «членов» для убедительности аргументов неприятия даже встал на подиум вылепленной скульптуры и произнес: «Вы посмотрите, где у этой стоящей женщины (имелась в виду скульптура) находится лобок? Он (или она) находится совсем не на том месте, где положено по всем нормам классической скульптуры!» Все остальные члены художественного совета мгновенно согласились с неопровержимостью доказательств.

Рост этого члена совета (не буду называть его фамилию) был примерно метр шестьдесят или чуть более. Не мерил.

Выручил, как всегда, Лемпорт. Вызвал свою очередную подругу и точно измерил предельные возможности нахождения этого самого «лобка»



(чёрт бы его побрал!). После этого мы, вдвоем перетаскивая глину снизу вверх, вылепили злополучный «лобок» в соответствующем анатомическом месте.

В следующий приезд художественный совет безоговорочно принял скульптуру и дал добро на перевод ее в твердый материал.

Казалось бы, все хорошо: запустили на формовку в гипсе, на выколотку в металле, на установку на месте. Все хорошо, но скульптура исчезла! Ни я, ни Лемпорт никогда не упоминали в публикациях о ее существовании.



Содержание

Предисловие	3
Москва	
Конкурс на создание памятника в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией. . . .	13
Бюсты композитора и дирижера Чернецкого, художника Штоффера и др.	18
Лужники (Стадион плавательный бассейн)	19
Варшава, Дворец культуры и науки	23
Город Ливны	28
Москва	
ПУСХП, композиция «Фонтан»	30
Библиотека иностранной литературы	32
ЦДРИ на Пушечной улице.	35
Ресторан «Новый Арбат».	39
Дом связи на Новом Арбате	41
ЗИЛ, столовая	44
Дворец Советов на Воробьевых горах	46
Клин, концертный комплекс в усадьбе П. И. Чайковского	50
г. Волжский, кафе	80
Нальчик, Курортный зал, экстерьер	83
Анапа, Курортный зал, экстерьер	85
Нигерия, Посольство СССР	87
Ашхабад, Каракумстрой. Библиотека	99
Москва, кинотеатр «Октябрьский»	107

Красноярск , Институт физики им. Л. В. Киренского, Академгородок, Соленоид, памятник Киренскому. . .	111
Обнинск , Институт физики земли.	118
Кисловодск	
«Ребровая балка», санаторий им. Димитрова . . .	123
«Долина роз», плавательный бассейн	128
Гостиница «Ашхабад»	132
Эльбрус , Иткол – Чегет	136
Новосибирск , Институт ядерной физики им. А. Будкера.	141
Ростов-на-Дону	
Гостиница «Турист»	148
Библиотека	152
Шахматный клуб	155
Подмосковье , «Чкаловская», пансионат «Юность», пионерлагерь «Орленок» (эмблема).	158
Артек (бассейн «Горный»)	162
Железноводск (Пансионат «Кавказ»)	165





Николай Андреевич Силис
Воспоминания.

Краткие комментарии к деятельности
скульпторов-монументалистов В. Лемпорта и Н. Силиса
в городах России, ближнего и дальнего зарубежья
Рисунки Н. Силиса

Составитель и редактор: С. Петросова
Макет: Т. Малюсова
Корректоры: Ж. Борисова, Е. Миклашевская
Компьютерная верстка: А. Романов
Фото: В. Усков

Подписано в печать 16.12.2015 г. Формат 84×108 1/32.
Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Печ. л. 5,5 Тираж 300 экз. Заказ

Отпечатано в «Академиздатцентр «Наука» РАН
ОП Производственно-издательский комбинат «ВИНИТИ»—«Наука».
140014, Московская обл., г. Люберцы, Октябрьский пр-т, д. 403.
Тел./факс: 554-21-86, 554-25-97, 974-69-76.

