

Алексей КОЗЛОВ

От ножа до саксофона

Один из незабываемых этапов в моей жизни был связан с так называемой «биржей», местом, где собирались каждый день московские музыканты самого разного типа, а также и специфическая околосмузыкантская публика. «Биржа» выполняла много разных функций. Прежде всего, она была местом, куда приходили заказчики от разных организаций для того, чтобы нанять на работу небольшую «состав», то есть оркестр из четырех-пяти музыкантов для одноразовой игры на вечер отдыха. Во-вторых, здесь был настоящий уличный клуб музыкантов, где происходила своя интересная жизнь, куда приходили просто, чтобы пообщаться с людьми из своей среды, узнать что-то новое, получить хоть какую-то информацию о мире джаза. Первоначально биржа находилась на углу Неглинной и Пущенной улиц. Где-то на грани 50-х и 60-х годов она «переехала» в проезде Серова, в небольшом просторном доме арки, соединявшим проспект Маркса и улицу 25-го Октября. Я не знаю точно, когда возникла «биржа», так как сам начал ходить туда где-то в 1956-го. К этому времени интерес к «Бродвей» несколько упал, появились другие интересы, а главное — я сам решил стать «лабухом». Тогда я уже пробовал свои силы как барабанщик в институтском оркестре и пытался играть по слуху на рояле под Эллы Гарнера и Джорджа Шингера. Я помню, что при самостоятельном освоении джазового фортепиано для меня главной проблемой было то, как играть левой рукой, не бера баса. Традиционная «страй-пiano» и бит-вуги, где бас играет левой рукой, я как-то освоил, но вот оплодотворить барьер модернистской манеры игры на «пianissimo», как тогда говорили, было очень сложно. Особенно порадовал своей техникой Оскар Питерсон, а замесом «аккордов» — Телониус Монк.

Сперва я стал ходить на биржу, чтобы разузнать, где играют джазмены, на какой «халтуре», чтобы, встав рядом с пианино, понаблюдать, как играет левая рука. А на следующий модернистско-беспорядочный можно было тогда сосчитать по пальцам одной руки. И первым из них был, конечно, Боря Рычков, научившийся по слуху, с эфиром играть в стиле Оскара Питерсона, что и по сей день считается подвигом. Другим пианистом, освоившим «фирменный» стиль на фортепиано, был Игорь Беркушис, по прозвищу «Штит». Он играл «Lullaby of Birdland» в точности как Джордж Шингер. Позднее появились Коля Капустин, Валим Сакун и много других, но это было уже как бы следующее поколение, хотя по возрасту мы были практически все равны. Я уже начал иногда поигрывать на «халтурах»: то на рояле, то на контрабасе, но с такими же начинающими, как и я сам, почти бесплатно, лишь бы попрактиковаться, а еще — похвастаться перед чужими, избравшись из себя лабуха, а не обычного посетителя танцев. Что касается игры на контрабасе, то я сразу понял, что не мой инструмент, меня отпугнуло постоянное наличие болезненных водяных мозолей на пальцах. Попробовал играть в матерчатых перчатках, но это было уже очень неудобно, а главное, не спало — перчатки быстро протирались до дыр. Колоссальное удовольствие я получал от игры на рояле, но где-то в подсознании понимал, что без специального фортепианного образования, хотя бы на уровне музучилища, у меня никогда не будет настоящей виртуозной техники, не будет «аппарата», в этом и специфика фортепиано. Ведь в детстве я бросил музыкальную школу, не выдержав бесконечных и тупых занятий многочисленными гаммами, инвенциями, фугами и прочими упражнениями по выработке техники.

Таким образом, мое первое студенческое музицирование пошло больше на моральное хобби, пока я случайно не нашел под сеной клуба МИСИ им. Куйбышева старый, довоенный немецкий альт-саксофон в жутком состоянии. Сейчас это с трудом поддается осмыслению, но тогда саксофон был полностью изъят из отечественной жизни как символ американской культуры, как главный инструмент основного идеологического оружия империализма — джаза. Широко бытовала фраза, якобы сказанная сталинским идеологом Ждановым, — «От саксофона до ножа — один шаг». А услужливые басенники-пародисты воево сочинили свои антиджазовые куплеты с такими перлами, как «равняли тромбоны, звали саксофоны...». В музыкальных учебных заведениях саксофон, так же, как и аккордеон, был просто запрещен. Вместо этого остались лишь кларнет и баян. Художники-карикатуристы наводнили изобразить представителей американской культуры в виде этаких чертей с дубинками, напоминающими по форме именно саксофон. Так что думать о том, чтобы где-то достать себе саксофон и стать саксофонистом, я не мог и даже не мечтал, хотя к тому времени моим любимым джазменом сделался не кто иной, как лучший сакс-баритон Америки — Джерри Маллиган. Я не просто обожал его музыку, я мог спеть нота в ноту все его импровизации. Я знал о нем все, несмотря на железный занавес, я старался подражать ему в прическе, костюме, во всем.

И вдруг, когда у меня в руках оказался саксофон, выданный мне директором клуба под расписку, я как-то сразу поверил во все это. Помню, как в тот вечер я не пошел домой из института, а направился на «хату» к одному своему другу, где мы обычно слушали по приемнику «Music USA». Там я достал инструмент из футляра и кое-как собрал его, вставив эсксу и мундштук. «Удавки», то есть специальный ошейник с крючком для подвешивания саксофона на шею, в футляре не было, и я попросил друга дать мне кусок веревки или ленту. Нацепив на себя саксофон и положив пальцы на клапаны, я пошел к зеркалу, чтобы насладиться зрелищем, а мой приятель достал фотоаппарат и сфотографировал меня в этой позе, пошутив при этом, что когда-нибудь продаст снимок за большие деньги в музее. Я помню, что эта штука оказалась не совсем удобной, так как отдала неким скептицизмом, если не пинизмом, поскольку товарищ и не подозревал о степени моего трепетного отношения к свершившемуся факту. Но в тот момент я с трепетом понял, что мне предстоит нелегкая и длительная борьба с этим неизвестным мне издевательской формы, имеющим так много клапанов, борьба на выживание — или я его, или он меня. Стало ясно: если я самся, не научусь играть — то он победил, а я — бездарь. И отступать было уже поздно. На следующий день я не пошел ни в какой институт, а стал самостоятельно изучать инструмент, пытаясь сопоставить его аппликацию с клавиатурой рояля. Нажимая попеременно на разные клавиши рояля и зажимая клапаны саксофона в различных сочетаниях, я кое-как установил, как играется факсимильная гамма. Что касается дополнительных нот, диезов и бемолей, то здесь дело оказалось более сложным, и я понял, что лучше сэкономить время и спросить кого-нибудь. Я отправился на биржу, и там мне показали различные комбинации клапанов, а также то, как одна и та же нота берется разными способами. Там же я достал адрес старого мастера, у которого приобрел самодельные «устройства», главную звучащую деталь саксофона, бывшие всегда страшным дефицитом. После этого оставалось лишь одно — перейти на саксофоновую технику, все, что я до этого играл на рояле, но теперь в одиозном варианте. Приблизительно через месяц я играл в одной тональности, в фа-мажоре, штук десять-двенадцать мелодий из репертуара Джерри Маллигана, Телониуса Монка, квинтета Чико Хамилтона и сразу решил попробовать себя на факультетском вечере, в составе студенческого оркестра. Звук был кошмарный, техники никакой, но зато драйва и удовольствия — хоть отбавляй. После первого публичного выступления стало ясно — теперь без биржи никак не денешься, пора прибавиться к профессионалам.

Лабухи-легенды

В 50-е годы слово «лабух» на моих глазах постепенно изменило свою окраску. Производное от глагола «лабать», то есть играть, оно пришло на «Бродвей» из времен нэпа и, скорее всего, из Одессы, вместе с остальным жаргоном, где были смешаны воровские, спекулянтско-мошенические и ресторано-музыкантские шифрованные слова. В сталинские времена, когда все пути для проникновения к нам информации о современном американском джазе были наглухо перекрыты, мы жили в мире музыки недавно запрещенных фильмов «Серенада Солнечной долины» или «Судьба солдата в Америке», слушая довоенные пластинки или примитивные самодельки «на ребрах». Но одно дело — пластинки, а другое — живое исполнение, пусть даже не совсем точное, на подпольных танцах, где эту музыку «лабали». В те времена лабух был глубокоуважаемой персоной, это был не только носитель любимой музыки, он представлялся рискованным человеком подполья, ведь нередко после нелегальных танцевальных вечеринок, организованных частным способом, происходили облавы. Приезжали «воронки», хватили всех, кто попадался под руку, отвозили в отделение милиции, переписывали, брали на заметку и отпускали. Но доставалось больше всего организаторам, которых никто судили, а



Биржа: мои университеты

также лабухам как соучастникам. Поэтому для чуваков лабухи были просто кумирами. Но когда я попал на биржу во второй половине 50-х, уже начался процесс раскола ее заведомо на два лагеря. Один, сперва малочисленный, составили молодые джазмены, увлеченные стилями «бибоп» и «кул», стремившиеся научиться играть «фирму» как можно сложнее и изощреннее. В другом лагере остались все более старевающие лабухи, игравшие по старинке. После разоблачения культа личности Сталина, после Московского Международного фестиваля молодежи и студентов 1957 года наступило некоторое послабление в советской идеологии и некоторые смещение эпизода борьбы с тлетворным влиянием «буржуазной культуры», так это разное поведение, как в джазе, так и в других видах искусства. Музыка лабух стала привычной и достоянием невинной для бюрократической идеологии, а само слово «лабух» стало постепенно приобретать другой смысл, означая музыканта-халтурщика, музыканта второго сорта.

Но все это я понял позднее. Пока же любой музыкант, лабавший на халтурах, вызывал мое уважение, тем более что здесь я вплотную столкнулся и джез познаниями с моими прежними кумирами. Одним из наиболее популярных лабух той поры был саксофонист и кларнетист Леонид Геллер. Он принадлежал к более старшему, лет на десять-пятнадцать, поколению музыкантов. Говорили, что по основной профессии он был колготочником. Скорее всего, оно так и было, потому что нередко во время «лабы» он демонстрировал это мастерство, в частности, манипулируя с кларнетом, держа его в вертикальном положении на лбу. Геллер был не просто классным лабухом, он был очень стильным, прекрасно одевавшимся человеком с хорошими манерами, приветливым и не заносчивым. Позднее, когда биржа потеряла свой смысл, он стал официально работать от МОМА (Московское объединение музыкальных ансамблей) в ресторане, создав прекрасный, а главное, постоянный коллектив. В «кабак», где работал Геллер, попасть было трудно. Это место было заполнено постоянными посетителями — «клиентами», любившими его репертуар. В основном это были богатые люди из мира дельцов, воротив подпольное бизнес, за которыми охотился ОБХСС. В те времена больше денег тратили себе лабухи, чем на приобретение дорогих вещей являлся доказательством того, что ты ворущес. Поэтому состоятельные люди не жалели денег на развлечения, а главным развлечением был «кабак». Они платили Геллеру и его составу постоянный «парнос» за исполнение любимых им песен, и в этом смысле Леонид был непревзойденным мастером «левых» заработков. В то время МО-

МА вело суровую борьбу с «парносом» и вообще с исполнением «на заказ» песен, не включенных в утвержденный репертуар. Но Лена, несмотря на постоянную слежку, умудрялся незаметно брать деньги у клиентов. Для маскировки акта передачи «парноса» у них на сцене всегда стояла специальная ширма. Геллер поддерживал строгий порядок в коллективе и запрещал своим музыкантам «кирять» во время работы, что было крайней редкостью. Ведь работа в «кабаке» неминуемо была связана с выпивкой, и не потому, что все лабухи потенциально были алкоголиками. Просто сама обстановка, условия этой работы вынуждают пить. Например, если не выпить с клиентом, то он может обидеться и не станет больше приходить и платить «парнос». Как «вокруг только и делают что напиваются, и не выпить самому, могут лишь люди с сильной волей, с плохим здоровьем или просто не переносящие алкоголь физически».

На бирже я начал сталкиваться с еще одним легендарным лабухом, барабанщиком Лайи Олахом, уже знакомым мне по ранним посещениям ресторана «Аврора». Он появлялся там нечасто и, будучи человеком с прошлой европейской известностью, держался особняком. Поставив на бирже и получив приглашение на «халтуру», он ловил такси и, садясь в машину, говорил своим писклявым голосом, с сильным акцентом: «Шеф, я — Лайи Олах, пожайте скорей!» Но среди барабанщиков наибольшую популярность на бирже имел, пожалуй, Борис Матвеев. Он обладал колоссальной техникой игры на барабанах, умел во время игры жонглировать палочками, быстро крутил их между пальцами и подбрасывал вверх, а главное — он был настоящим шоуменом, артистом. Лишь в конце 80-х годов, когда у нас появились видеомагнитофоны и мне удалось посмотреть уникальные видеозаписи с историческими записями классиков американского джаза, я обнаружил внешнее сходство Боря Матвеева с популярнейшим барабанщиком 30-х — 50-х годов по имени Джим Круппа. Поразительно, что Борис никогда не видел, а лишь слышавший Джиму, перенял не только его стиль игры, но и манеру держать себя за удальной игрой, мимику, наклон головы и разные шоуменские приемы. Кроме Матвеева на бирже пользовались большим уважением также барабанщики, как «Утенко», «Колобо», Володя Журавский, Боря Лифшиц.

С аккордеоном вместо контрабаса

Во времена биржи был очень популярным аккордеон. Обычная «халтура» была немалым для него. Во-первых, не на всех площадках были рояли или пианино, а если и были, то они представляли собой развалины, не настраивавшиеся с довоенных времен. Во-вторых, подавляющее большинство «халтур» игралось без контрабаса, так как хороших басистов было всего несколько человек на всю Москву. И вот тогда аккордеон заменял не только рояль, но и контрабас. Аккордеонистов было много, и среди них было немало виртуозов и даже импровизаторов. Многие из наших известных впоследствии композиторов и дирижеров начинали с «халтур» и работы в «кабаках» на Люблинском, Юрий Саулский, Борис Фиготин, Александр Основин. Но в момент моего появления на биржу они уже работали на другом уровне, зарплатившимися, руководившими оркестрами. Я же застал таких аккордеонистов, как Гоша Волгочерский. Из пианистов был очень популярен Володя Терлецкий, игравший абсолютно «фирменный» бит-вуги и гармонически сложные джазовые баллады типа «Star Dust», или Миша Генерсон, не имевший пальца на одной руке. Был среди лабух и свой, типично российский «Кулибин» — Коля Козленко, который играл на «халтурах», еще в 50-е годы, на придуманном им самим электромузыкальном инструменте, смеси синтезатора и электрооргана. Он опередил лет на восемь появление в США первых электропиано типа «Wurlitzer».

Для нового поколения музыкантов с а м о й большой бедой тогда был дефицит на стоющих контрабасистов. Их и не хватало, но среди них большинство были либо малопрофессиональными, либо уже старомодными. К 50-м годам развился совершенно новый метод игры на контрабасе, так называемый «walk bass» (блуждающий бас). Если раньше контрабасисты брали всего одну тональную ноту на протяжении звучания одного аккорда, то теперь басовая линия стала мелодической, состоящей из четвертных и даже восьмых нот, постоянно «опекающих» проходящий аккорд. Чтобы научиться играть таким образом, нужно было хорошо знать гармонию и обладать композиционным мышлением. Естественно, что таких басистов было мало и они были нарасхват. Пожалуй, самым первым

«фирменным» контрабасистом, освоившим технику «блуждающего баса», был Игорь Беркушис, который использовал все свои знания пианиста и, перейдя на бас, стал вне конкуренции на какое-то время. Абсолютно современно играл и Заур Шихалиев, а позднее появились басисты нового поколения — Алексей Исламатовский, Андрей Егоров, Юрий Фролов и Юрий Маликов, который как-то раньше других ушел в советскую эстраду и перестал играть джаз.

Когда я появился на бирже в качестве саксофониста, я умел играть немного американских джазовых тем и импровизировал в двух-трех тональностях, мысленно представляя при этом аппликацию саксофона как клавиатуру рояля. Саксофона «глобского» репертуара я не знал совсем. Тем не менее главной задачей было вписаться во всю эту тусовку, попасть в какой-нибудь состав, играть на танцах. Сперва мне стали брать на «халтуры» бесплатно мои новые знакомые — трубац Стасик Барский и саксофонист Фред Маргулис. У них уже был сложный квинтет, а я был там как пятая нога у собаки, подыгрывая на слух третий голос в тех пьесах, которые знал. Эта практика дала мне очень много. Я научился поддерживать «квадрат», то есть не вылетать за рамки гармонической схемы во время исполнения, научиться слушать аккомпанемент и не терять сильную долю. А главное, мне пришлось выучить ми-

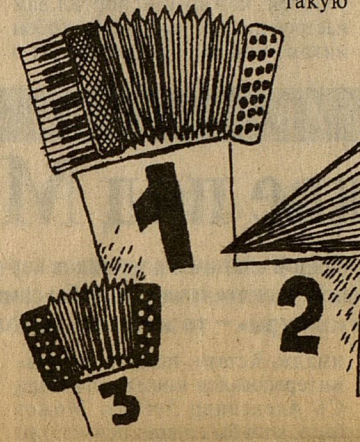
нимальный набор популярных тогда мелодий, необходимых для таких мероприятий. Расширив круг своих знакомых и поднабрав лабух, я постепенно начал сам принимать заказы на «халтуры» и формировать свои составы.

«Кровавые халтуры»

Что же представляли собой эти «халтуры» во «лбых», как мы их иногда называли? Это была игра на танцах во время проведения праздничных вечеров в школах, техникумах и институтах, на предпринятиях разного типа, главным образом для простых советских людей, джаз не знавших, да и не любивших. Обычно после торжественной части и концерта художественной самодеятельности в актовом зале, после небольшого банкета, вся публика высypалась в стоял этаж из четырех, максимум пяти музыкантов. К ним подбегал распорядитель вечера, какой-нибудь мелкий профессорский работник и просил срочно играть джаз. Так начиналась главная часть праздничного вечера — танцы. Если это были настоящие лабухи, умевшие играть все, что нравилось тогда простым людям, то вечер проходил нормально. Но если ансамбль состоял из модернистско-джазовых, то здесь нередко образовывалась курьезная ситуация. Для нас поиграть на «халтуре» было важно не столько для того, чтобы заработать по «череночку», а больше для практики, для проверки своих сил в исполнении новой музыки. Поэтому играть всякую «болягу» не хотелось, да многие из нас и не знали этого чуждого нам репертуара. Я, например, мог сыграть «Walking Shoes» Джерри Маллигана или «Round Midnight» Телониуса Монка, но запомнить их с ходу сыграть по просьбе танцующих какую-нибудь популярную советскую песню, польку, «Школьный вальс», довоенный фокстрот или танго я не мог и не хотел. Так что во время праздничных вечеров мы исполняли музыку, людям совсем непонятную и для танцев в принципе не предназначенную. Сперва народ пытался танцевать под джаз, а потом постепенно уменьшение перешло в возмущение, к нам начинали подходить массы и требовать сыграть что-нибудь «нормальное», на что мы в зависимости от обостренности ситуации пытались как-то реагировать, или на уступки и играя (причем плохо, без настроения) какой-нибудь вальс или танго. Но иногда, из-за незнания требуемого репертуара, продолжали играть свое, любимое, что приводило к конфликтам разного типа. Естественно и наиболее безобразным последствием было то, что больше нас туда уже никогда не приглашали.

Исключения составляли те «халтуры», которые проходили в элитарных московских вузах, в МГУ, МИО, Московском Архитектурном, МИСИ им. Куйбышева, Плехановском, Медицинском и ряде других, где можно и нужно было играть современный джаз, где часть студентов уже не танцевала под него, а, стоя вокруг ансамбля, слушала. Но такие вечера были большой редкостью в Москве. Самое неприятное воспоминание связано с так называемыми «кровавыми халтурами». Такое название относилось к тем случаям, когда приходилось играть без контрабаса, или с очень плохим роялем, или без рояля вообще, или с каким-нибудь очень плохим музыкантом, который портит всю картину, ошибался и дискредитировал остальных. Дело в том, что на бирже часто практиковалась неожиданная присылка замены одного музыканта на другого. Этим славился барабанщик Володя Журавский. Он был очень популярен, имел массу учеников, которые такли его установку на все «халтуры». Он обещал договориться сразу с двумя-тремя ансамблями на один и тот же вечер, на всякий случай. Потом он выбирал самый удобный и выгодный вариант, а в остальных местах, не предупредив заранее, посылал замену, либо другого подходящего барабанщика, либо, если все были заняты, одного из своих учеников. И вот, перед началом вечера, когда в назначенном месте собрался состав, вдруг вместо Володы появился никому не известный человек — человек с барабанами, всем становилось ясно — это «кровавая замена», да и вся «халтура» будет «кровавой». Даже если это был и неплохой музыкант, он не знал ни отработанных вступлений к пьесам, ни одной ноты, да и большинство заранее оркестрованных пьес. Так что приходилось играть кое-как, действительно халтурить.

Для пианистов каждый раз было мучением играть на разбитых пианино, где не работали некоторые клавиши. Так что, придя заранее на площадку, приходилось изучать неполноценную клавиатуру, запоминать, у каких клавиш молоточки сломаны, чтобы не нажимать на них в дальнейшем. Когда сломанных клавиш было слишком много, можно было поз-волить себе такую



легкий шок. А шутник, даже не заметив ничего, продолжал танцевать, повернувшись к нам спиной. Все это произошло в одну секунду. Коля, и так нервничавший по поводу жалобой публики, здесь потерял благородную ярость. Он вскопал из-за барабана, схватил упавшую дитую металлическую стойку, размахнулся и уже был жалобой прямо по голове. К счастью, я стоял рядом и чудом успел среагировать. Стойка уже описала дугу, но я, как вратарь, «рыпнулся» и поймал ее в воздухе. Если бы удар состоялся, то головы ничего бы не осталось, а Колю жалоба судьба убийцы. Жалоб даже не понял, что произошло. Мы схватили Колю, но потребовались большие усилия, чтобы отпустить его. К счастью, первый шок прошел, что с тарелкой ничего страшного не произошло, но терпению нашему пришел конец, играть после этого не было никакого настроения. Мы собрали инструменты и покинули кафе раньше времени, даже не взяв причитающихся «башлей».

Постепенно «халтуры», несмотря на заработки и на необходимую как воздух исполнительскую практику, стали невыносимыми для меня и многих других джазменов. К тому времени я был уже студентом одного из самых элитарных вузов — Московского Архитектурного и сделался большим снобом, ощущая свое превосходство над серой массой послушных и малоинформированных людей, окружающих меня. Я перестал искать работу на танцах и ходил на биржу лишь только для того, чтобы пообщаться с музыкантами, узнать что-либо новое о джазе, достать записи или взять переписать пластинку. Обычно на бирже народ собирался с пяти, полшестого до восьми вечера. Те, у кого была вечерняя работа, уходили раньше, не поговаривая там было трудно, срабатывала привычка. Отношения между музыкантами были дружескими, хотя иногда подслушавший друг над другом очень сурово. Постоянно биржу облетали различные слухи, байки и хохмы, связанные с жизнью лабух, с курьезными случаями на «халтурах», когда кто-то «кирной» (пьяный) падал со сцены вместе с саксофоном или засыпал за пианино. Биржа была рассадником новых анекдотов, школой пародистов, и этот список можно продолжить...

На бирже пятидесятых годов сталкивались представители трех музыкантских поколений. Вместе с опытными лабухами-стилягами бродяжеского разлива, начинавшими сразу после войны, с молодыми штатниками-боперами, зарекомендовавшими себя в поисках работы ветераны довоенной эстрады и джаза, подчас легендарные личности, чья популярность была стерта войной и смеей моды. Так, вспоминается мне фигура старенького саксофониста, скромно стоявшего, всегда при футляре сакс-тенора, Бориса Ивановича Кручинина, имевшего до войны свой джаз-ансамбль, запявший я осознал, что это был, а имени многих просто не могу уже припомнить. Многие из ветеранов, вынужденные по причине возраста и слабого здоровья бросить играть, переключались на изготовление необходимых деталей к музыкальным инструментам: мундштуков, тростей, футляров, барабанных палочек и многого другого. Из некоторых вышли замечательные мастера по починке инструментов. А такой мастер, как Ранзани, наладил частное производство удальных установок, не уступавших по качеству зарубежным. Бросивший играть саксофонист Володя Ткалин переключился на изготовление саксофоновых мундштуков под фирму «Berg Larsen» и снабжал ими в течение многих лет не только московских саксофонистов. Слух о том, что в Москве на бирже можно достать нужные музыкантам вещи, разошелся постепенно по всей стране, и сюда стали приезжать отовсюду.

Таким образом, биржа была и полноценным магазином, и мастерской, и школой по передаче ремесленных навыков. Именно там я научился основному ремонту саксофона и с тех пор не доверял свой инструмент никому, за исключением тех случаев, когда он попадал в крупную аварию, как, например, в Казани, где я, поскользнувшись, грохнулся вместе с ним с лестницы. Тогда уже пришлось отдавать его в починку настоящему мастеру.

Рисунки
Александра КОСТРИКОВА

Главный редактор
Виталий ЯРОШЕВСКИЙ

Ответственные секретари
Юрий ПАТРИН,
Евгений СЕМЕНОВ

Логотип:
Семен ЛЕВИН,
Борис МИРОШИН

Дизайн-макет:
Аркадий ТРОЯНКЕР

Художественный редактор
Владимир БАБИЧ

Технический редактор
Дмитрий ТУМАНОВ

Зав. корректуры
Светлана КАРТАШЕВА



Газета зарегистрирована в Мининформпечати РФ 20 августа 1991 г. Регистрационный номер 1054.
© Общая газета. Перепечатка допускается по согласию с редакцией, ссылка на «ОГ» обязательна.
Редакция оставляет за собой право не вступать в переписку. Рукописи не рецензируются и не возвращаются.
Правовое обслуживание газеты осуществляет Адвокатское Бюро «Барцевский и партнеры».

Адрес редакции: 121151, Москва, Кутузовский пр., д. 22
Справки по телефону: 915-22-88; факс 915-51-71
Адрес для писем: 109240, Москва, ул. Гончарная, д. 1

Наш подписной индекс: 32138

Отдел распространения
Людмила ЛИП
Тел.: 915-53-89

Отдел рекламы
Тел.: 915-70-40, 915-26-19.
Факс: 915-26-06

Производственно-издательский отдел
Ирина СОВКОВА
Тел.: 915-75-81

Цена свободная

Вёрстка компьютерного центра «Общей газеты». Технический директор Дмитрий ЯМПОЛЬСКИЙ.
Вёрстка выполнена на оборудовании Apple Computer.
Отпечатано в типографии издательства «Пресса», 125865, ГСП, Москва-137, ул. Правды, 24.
Номер подписан в печать 17.7.96 г. Заказ 13339. Тираж 100000 экз.