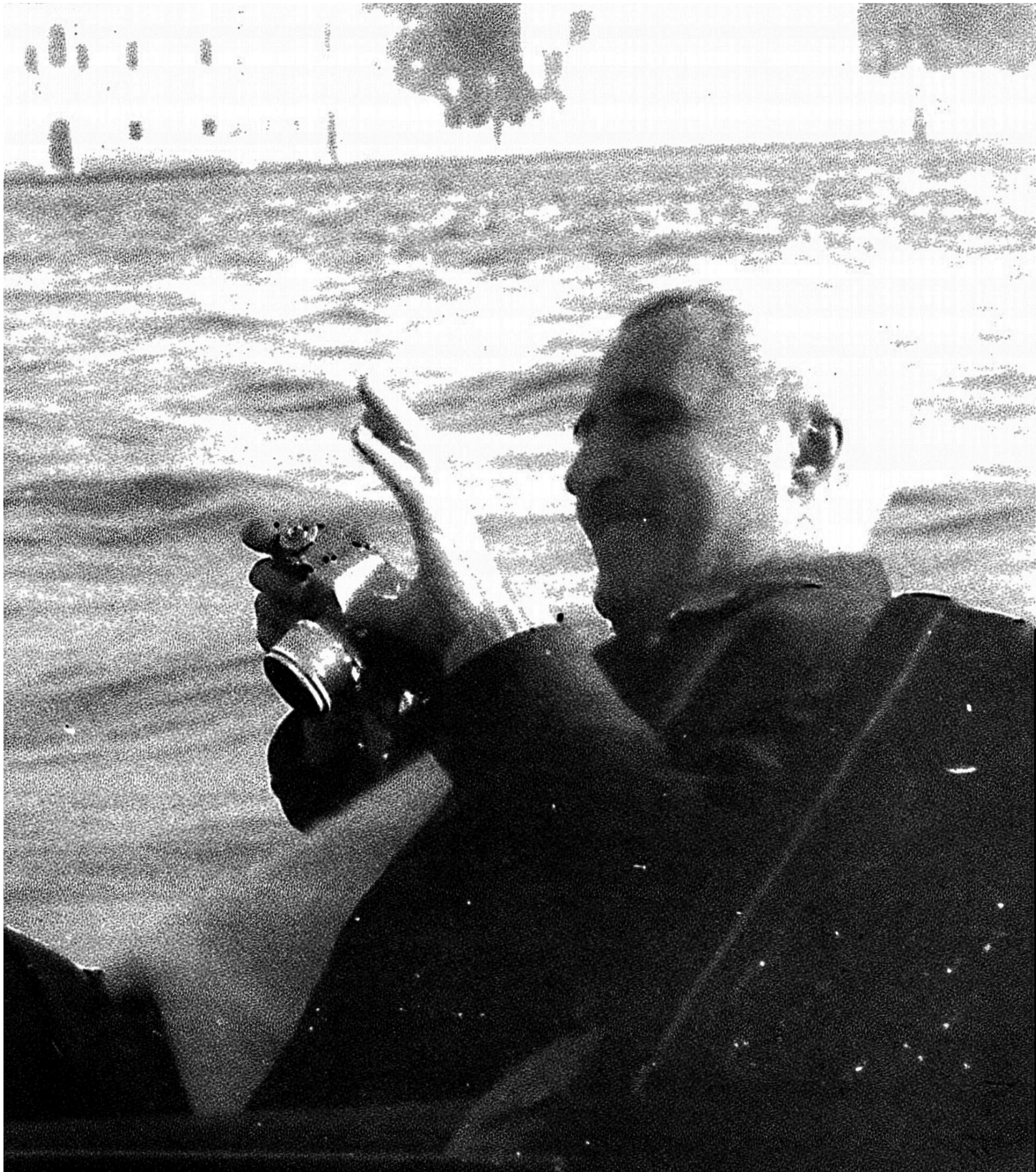




Жизнь городка писателей во все времена



Константин Симонов на Большом канале в Венеции, 1965 год. Фото из архива Маргариты Алигер

Мая 16, 1946

Дорогой м-р Симонов:

...У меня в самом разгаре работа над романом, но я с удовольствием отложу её на несколько дней, чтобы поехать с вами половить рыбу в Гольфстреме. Думаю, это вам понравится, рыба попадается крупная, и рыбалка выйдет удачная.

Я написал Эренбургу, соблазняя и его приехать, и надеюсь, что вам обоим удастся это сделать.

Пожалуйста, приезжайте, если сможете, потому что и мне ваш приезд доставит большое и истинное удовольствие, и для вас окажется хорошей передышкой.

Сейчас в Гольфстреме полно марлинов (меч-рыбы), и вода в нём тяжёлая и тёмная, что всегда обещает хорошую рыбалку, и так будет еще по крайней мере месяц.

С самым братским приветом и надеждой, что вы приедете.

Всегда ваш

Эрнест Хемингуэй.

Что мы знаем о Харпер Ли?  
Ничего. И это — вряд ли —

так, перефразируя стишок Бориса Заходера про лису, хотелось бы начать разговор об авторе мирового бестселлера «Убить пересмешника». Впрочем, по нынешним временам стоит сказать не «бестселлера», а «сверхходкой книги», и этот оборот ещё в 1964 году использовала Раиса Орлова, написавшая предисловие к первому русскоязычному изданию Ли под твёрдой обложкой. Впрочем, об этом позже, а пока — про Заходера. Неизвестно, читал ли он Харпер Ли и уже тем более знал ли о перипетиях создания её самой известной книги: первую, «Пойди поставь сторожа», завернул редактор, убедив довольно юную дебютантку взяться за другой роман, с повествованием, ведущимся от лица маленькой девочки. Но почти аналогично поступил и он, посоветовав молодому автору переписать повесть про взрослого лесника, сделать её героем мальчика, — так появились у нас культовые «Дядя Фёдор, пёс и кот» и прочее Простоквашино. Пусть это сопоставление может показаться натяжкой, но в разговоре о рецепции «Пересмешника» в родной литературе натяжкой выглядит многое — иначе и разговор не состоится.

А ведь, казалось бы, уже одно лишь название романа прочно укоренилось в нашем масскульте. Далеко не так, как в американском, — взять, к примеру, *To Pimp a Butterfly* как перифраз «Убить пересмешника» в альбоме Кендрика Ламара, «Джеймса Джойса от хип-хопа», — но, как говорится, чем богаты. Так, «Убить пересмешника» — это и статья Валерии Новодворской о Мандельштаме, и заметка о давней выставке китча как современного искусства в Третьяковке. «Высмеять пересмешника» — статья уже о пародиях Набокова, а «Остановить пересмешника» — рассказ про завезённую некогда из Швейцарии выставку семейного фотоархива Чаплина в Мультимедиа Арт Музее. Есть и «Улыбка пересмешника» Елены Михалковой, девятая книга из 32-серийной детективной саги, — понятно, не претендующая ни на какие литературные лавры. В то время как нынешний год — 65-й со дня присуждения оригиналу Пулитцеровской премии. Также отмечается столетний юбилей самой Харпер Ли и десять лет со дня её смерти.



Но что же мы знаем о Харпер Ли спустя хотя бы 63 года с момента появления её книги на русском языке? То, и за это спасибо Корнею Чуковскому, что в изводе Норы Галь и Раисы Облон-



Первое издание романа на русском языке отдельной книгой  
М.: Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1964

## 100, 65, 10...

Сто лет назад, 28 апреля 1926 года, родилась американская писательница Нелл Харпер Ли. Русский перевод её, пожалуй, самого знаменитого произведения «Убить пересмешника» появился в 1963-м. Литературный критик Сергей Лебедев пытается определить зону влияния этого легендарного романа в отечественной культуре.

ской текст относится к числу «переводов, которые могли бы пригодиться молодым переводчикам в качестве образцов и учебников». Так с нелёгкой руки Корнея Ивановича «Убить пересмешника» из самой читаемой в мире книги по версии ВВС превратилась в самую изучаемую российскими лингвистами. «Начиная с 1963 года — времени первой публикации „Пересмешника“ в СССР, отечественная наука пристально изучала как сам роман, так и его киноадаптацию, рассматривая самые разнообразные стороны творче-

соответствующему запросу получаешь в лучшем случае «Особенности языковой передачи эмоций при переводе художественного текста (на материале романа „Убить пересмешника“)» или «Способы перевода английских просторечий на русский язык на примере романа Харпер Ли „Убить пересмешника“». А ведь есть ещё «Качество перевода безэквивалентной лексики в произведении Харпер Ли „To Kill a Mockingbird“ в рамках постпереводческого анализа» или «Фонологическая экспрессивность как сред-

**«Убить пересмешника» из самой читаемой в мире книги по версии ВВС превратилась в самую изучаемую российскими лингвистами**

ства Харпер Ли и её языка», — заметил Денис Захаров, самый известный у нас исследователь творчества Трумена Капоте, а в последние годы и Харпер Ли. Действительно, в выдаче на [elibrary.ru](http://elibrary.ru) или в «КиберЛенинке» по-

ство художественной выразительности в романе Харпер Ли «To Kill a Mockingbird». Или вовсе «Специфика использования лексико-грамматических трансформаций в русском переводе романа Харпер Ли „Убить пере-

смешника» и «Особенности перевода англоязычного ономастикона в романе Харпер Ли „Убить пересмешника“». Но за птичьим, во всех смыслах языком заголовков этих академических статей скрываются порой увлекательные исследования, позволяющие глубже проникнуть в суть романа.

Помимо переводчиков, любят у нас Харпер Ли разного рода правоведа. Впрочем, не только у нас: сразу по выходе книги в Штатах писательница получила премию АТТЮ от Фонда Спектора Гадона и Розена, учреждённого одноимённой юрфирмой, за изображение юристов в художественной литературе. Ну а в России ей до сих пор посвящают статьи вроде «Предвзятость правосудия южных штатов США начала 20 века в романе „Убить пересмешника“» или «Отражение законов Джима Кроу на Юге США в романе Харпер Ли „Убить пересмешника“».

Хуже обстоит дело с литературоведами: помимо упомянутого Дениса Захарова, писательницей здесь, похоже, никто серьёзно не занимается. И надо отдать должное этому историку и независимому исследователю: он один работает за целый институт, чего только стоит его труд «Неизвестная Харпер Ли», вобравший даже студенческие тексты писательницы (но вышедший при этом мизерным тиражом). И эта работа продолжается: только в февральском номере «Иностранной литературы» за этот год опубликованы избранные письма Ли с его вступлением и комментариями. Такие тексты — тоже неотъемлемая часть художественного творчества писательницы. К эпистолярному жанру она относилась с не меньшим тщанием и ответственностью: каждое её письмо подобно главе новой книги. А ведь на русском, помимо с помпой встреченного в 2015-м «Пойди поставь сторожа», есть ещё её пьесы, статьи, рассказы. «К сожалению, никто в российском литературоведении не рассматривал другие произведения Харпер Ли ни по отдельности, ни в контексте уже вышедших ро-



Сцена из «Пересмешника» в МТЮЗе (1964). Реж. А. Гамсахурдия. Глазастик — Л. Н. Князева, Дилл — И. А. Миронова.

манов, а ведь творческое наследие писательницы довольно обширно, разнообразно по жанрам, и не менее интересно, чем её романы. Причём речь идёт не о сокрытых в архивах манускриптах, а о вещах, опубликованных в разное время, и доступных для изучения пытливыми учёными», — отмечает всё тот же Захаров.

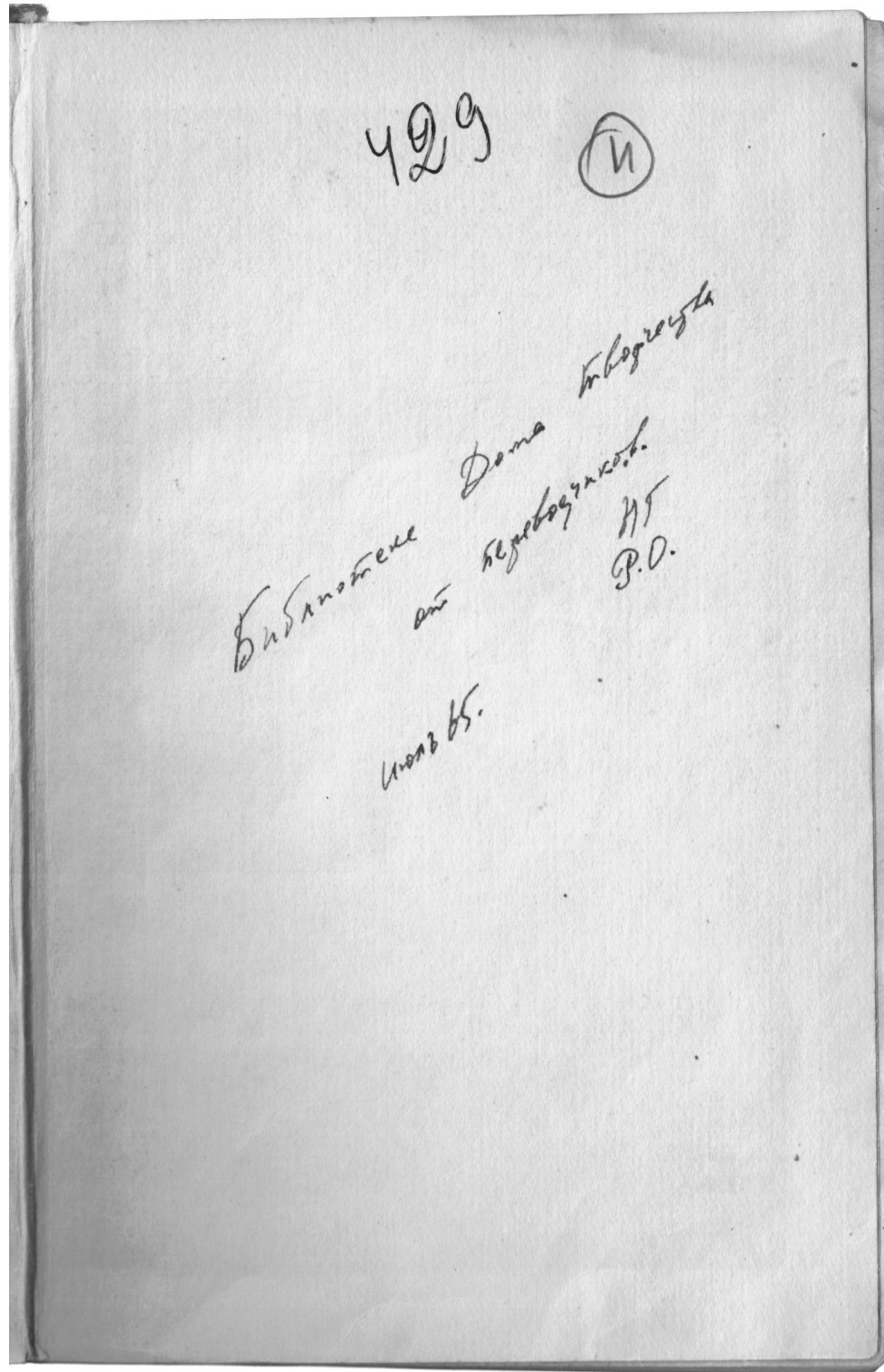
К этому стоит добавить, что и сам «Пересмешник», как это ни парадоксально, обойдён пристальным вниманием: пытливые умы в лучшем случае заняты «спецификой изучения характеров персонажей» этого романа или сравнением его проблематики с текстами... Достоевского. Нет, Нелл Харпер Ли была знакома с русской литературой, но оставила ли писательница в ней свой след? Таких работ на русском языке, увы, не существует. Писатель Павел Басинский в преддверии выхода

её «Сторожа» говорил, что «„Убить пересмешника“ взорвал читательское сообщество в 60-х, произвёл настоящую революцию в умах не одних американцев, став мировым бестселлером на все времена». Но где последствия того взрыва, где плоды той революции?

Вспомним, как всё начиналось: перевод Норы Галь и Раисы Облонской появился в 1963 году на страницах мартовского и апрельского номеров журнала «Иностранная литература». Затем под одной, но мягкой обложкой в «Роман-газете», после чего уже отдельным изданием («в картоне»), сотысячным тиражом и с тем самым вступительным словом Раисы Орловой, о котором зашла речь в самом начале. Её статья «Хорошие люди штата Алабама» наводит на мысль, что «Пересмешника» она лишь спешно пролистала: «В противоположность большинству современных американских романов в этой книге нет извращённого секса, нет наркоманов, эротоманов, алкоголиков, людей душевно искалеченных, подавленных комплексами, убийц по призванию. И дети здесь нормальные, не особо одарённые, не сверхчувствительные». Не сказать, что и последовавшие рецензии в журналах «Новый мир» и «Семья и школа» смогли сделать книгу «сверхходкой».

Зато почти сразу, в том же 1963 году, во всесоюзный радиозфир вышел «русифицированный» аудиоспектакль «Убить пересмешника»: в постановке Маргариты Микаэлян по сценарию Аркадия Ревенко американские дети почему-то учат русский алфавит. Но в целом — великолепная работа актёрского ансамбля, запись которой несложно отыскать и сегодня. Здесь главную героиню Луизу Глазастика Финч, точнее её «взрослые» отступления, озвучила Любовь Добржанская, её брата Джима — Олег Табаков, с уже тогда прорезающимися фирменными «простоквашинскими» интонациями (а музыку написал Эдуард Артемьев).

Через год «Пересмешник» появился на подмостках Московского ТЮЗа в постановке Авксентия Гамсахурдии. В её основе — пьеса в трёх действиях «Кто убил Тома?», написанная по мотивам первоисточника четверокурсником филфака МГУ и корреспондентом журнала «Москва» Валерием Туром (тут надо добавить — и обитателем Переделкина). В этом спектакле роль Дилла, приятеля Луизы и Джима, сыграла миниатюрная Ия Миронова. После, в 1967-м, свою версию этой же пьесы предложил МТЮЗу Павел Хомский — здесь Дилла сыграла только что пришедшая в театр на роли травести Лия Ахеджакова. Ещё четыре года спустя пьесу Тура постави-



Автографы переводчиков романа, Норы Галь и Раисы Облонской, в первом книжном издании. Хранится в библиотеке ДТ Переделкино

ла в Пермском ТЮЗе режиссёр Ксения Грушвицкая. Последние два спектакля оставались в репертуаре театров долгие годы, что уже свидетельствует о повышенном внимании публики.

Такое количество должно было дать и качество. И внимательные читатели той поры вспоминают повесть Вадима Фролова «Что к чему», опубликованную в журнале «Юность» в 1966-м. Она резко выламывалась из рамок советской литературы своей проблематикой — никто в ней не строит в едином коллективном порыве коммунизм, здесь каждый сам по себе, но детские вопросы решаются наравне со взрослыми: глава семейства, подобно Аттикусу Финчу, пытается в одиночку воспитывать дочь, которая, как и Луиза Финч, дерётся с одноклассниками, но дразнят они её не из-за отца, а из-за матери, которая сбежала с коллегой-актёром. Причём рассказчиком здесь, как и у Харпер Ли, выступает девочка в двух ипостасях: в возрасте, соответствующем её возрасту в описываемых событиях, и повзрослевшая. Фролова тогда гендерно правильно назвали «нашим Сэлинджером», и повесть в сценическом варианте «Мужской разговор» шла во многих театрах, затем была экранизирована (и до более известной, в том числе и благодаря киноверсии, повести «Чучело» Владимира Железникова оставалось ещё полтора десятка лет).

Ещё один отзыв «Пересмешника» в литературе тех лет — «Девочка и птицелёт» Владимира Киселёва, появившаяся в том же 1966 году, быстро экранизированная и даже переведённая на ряд языков, но тогдашними критиками поруганная за то, что

за девочкой-рассказчиком «всюду виден взрослый дяденька-автор с доброй улыбкой», а современными исследователями охарактеризованная просто как «отражение полоролевого конфликта советского времени». Но подобная литература и связанная с ней тематика канули в Лету с окончанием хрущёвской оттепели. И хотя «Пере-

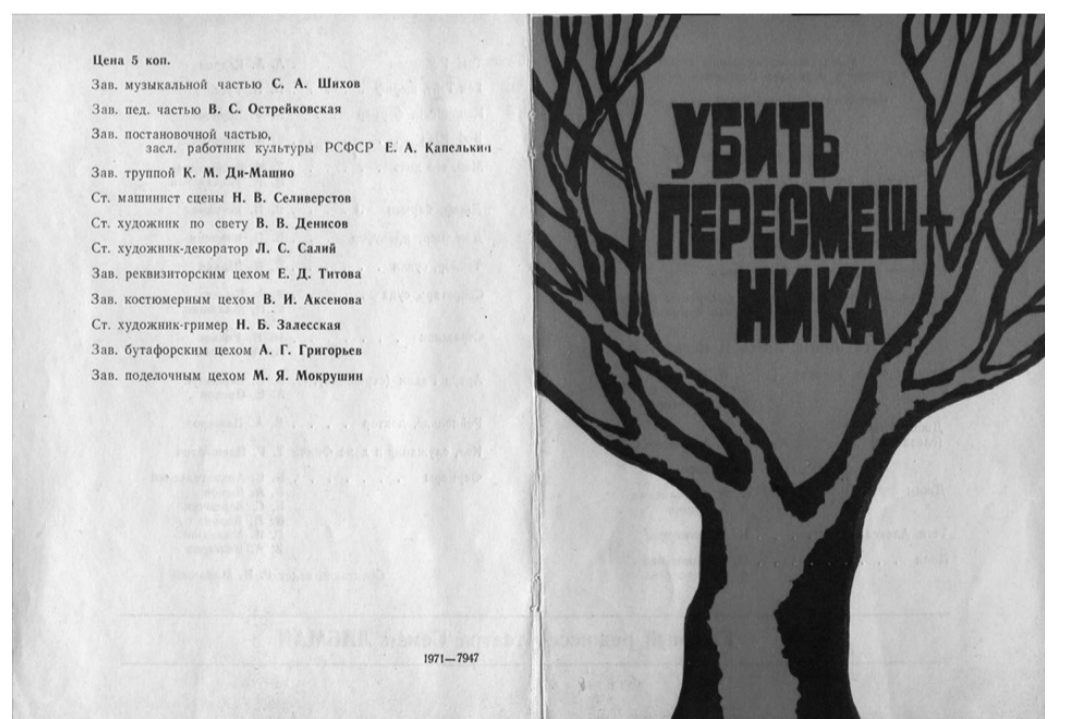
пил бродвейский продюсер Скотт Рудин, который запретил любые постановки романа в мире. Кроме своих — пьесу для него по «Пересмешнику» написал сам Аарон Соркин, она получила девять номинаций на премию «Тони» и сегодня идёт в Штатах и Англии (ближайший показ 11 июля в лондонском Wyndham's Theatre).

Так как не случилось второго возвращения «Пересмешника» в наши палестины, то племя новое осталось без

## Писатель Павел Басинский говорил, что «Убить пересмешника» взорвал читательское сообщество в 60-х

своих, почерпнутых из книги Финчей (известное дело, что успешная инсценировка не хуже киноадаптации вызывает интерес к первоисточнику). И вот уже представитель такого «потерянного» поколения публикует у себя в соцсети ссылку на знаменитую экранизацию Роберта Маллигана 1962 года с пояснением: «Нудная книга превратилась в блестящий фильм». Не взрыв, но всхлип — пример того, как невежество убивает читателей среди интернет-подписчиков.

Хотя читателей, настоящих читателей мало и в кругу профессионалов. Причём не только среди родных осин: сегодня во всём мире чествуют нового, прошлогоднего пулитцеровского лауреата Персиваля Эверетта, получившего премию за роман «Джеймс». Критики на всех языках расхваливают его донельзя «оригинальную» идею: он переписал «Приключение Гекльберри Финна» от лица беглого раба, который при этом читает философские трактаты и говорит не хуже Цицерона. Грамоте и правильному произношению он учит своих и соседских детей, а при виде белых людей все дружно коверкают язык как скудоумные придурки. Всего этого, конечно, у Марка Твена нет. Зато есть у Харпер Ли: в «Убить пересмешника» это служанка Финчей Кэлпурния, освоившая грамоту по трактата-



Программка «Пересмешника» в Пермском ТЮЗе (1971)

смешника» у нас продолжали переиздавать, большего ажиотажа он уже не вызывал...

После длительного затишья своего, созвучного уже нашему времени «Пересмешника» пытался представить в РАМТе Егор Перегудов. В начале 2019-го он было приступил к репетициям, но вынужденно свернул работу: к тому времени права на книгу у родственников Харпер Ли выку-

ту XVIII века об общем праве Англии. По этой же книге она обучила родню, но всё семейство использует в обиходе вычурно-кастрированный язык неотёсанной деревенщины...

Так что же все читали у Харпер Ли?

Ничего — не все смогли...

# МАЯКОВСКИЙ И «ДЕВУШКА ИЗ ГАВАНЫ»

В комнату недавно умершего поэта вошли две женщины. Одну из них он считал своей женой. Через несколько лет она станет женой мужа своей соперницы. Но сейчас, в этот момент, они почти подруги. Эта женщина всегда хотела, чтобы бывшие и будущие женщины её мужчин были её подругами. Чаще всего они ими и становились.

Они пришли разбирать архив. В комнате, где всё было как при поэте, за его столом, на машинке, принадлежавшей ему, они перепечатывали его записные книжки и стихи. Разбирали письма от женщин, которые его любили и которых любил он.

Работа то останавливалась, то снова начиналась. Работа была большой. Собирались книги, ведь для Лили Брик, той, кого считали теперь вдовой Владимира Маяковского, и для его семьи теперь это был источник дохода — но первоначально права отходили им лишь на несколько лет. Значит, надо было спешить.

Один из фрагментов, который нашли в бумагах, как будто ни к чему не относился. Листок, заполненный с обеих сторон, содержал запись двух сюжетов. Вдова удивлялась: «Маяковский никогда ничего не записывал для памяти, кроме собственных заготовок, адресов, номеров телефона». Значит, эти тексты должны были касаться его творчества и быть, в свою очередь, использованы. И через несколько лет Лиля Брик, кажется, нашла, к чему относился один из них:

«Драка  
Тюрьма } буйная молодость  
Невеста }

Эксцентрическое знакомство.

Скандал в полиции.

Бегство женщины.

Экзотическая любовь (со спаньём!).

Требуют назад — иначе дезертир.

Печальное расставание.

Солидная жизнь — жена.

Песня — нахлынули воспоминания.

Выпил. Не выдержал.

Пошёл в порт (возврат молодости), уехал.

Для буржуазной идеологии девушка умерла.

Нашёл сына.

Счастливым концом.

На самом деле он должен был бросить жену и привезти живую девушку».

Брик включила этот фрагмент в свою статью «Маяковский и чужие стихи», которая вышла к десятилетнему юбилею смерти поэта в третьей книге журнала «Знамя» за 1940 год. Она писала: «В 1932 году в Берлине я видела старую, но уже звуковую американскую картину. По-немецки она называлась „Das Mädchen aus Havanna“ [„Девушка из Гаваны“]. Посоветовал мне её посмотреть Бертольт Брехт. Вернувшись в Москву, снова и снова просматривая рукописи Маяковского, я прочла до тех пор непонятно к чему относящуюся запись. Она оказалась точно пересказанной фабулой этого фильма. Факт исключительный».

Пересказывая сюжет виденного ею фильма, Лиля Брик объясняла текст Маяковского: «Молодой моряк перед отплытием в Гавану за драку попадает в полицейский участок. К нему приходит попроситься его невеста, на которой он собирается жениться по возвращении. В Гаване он нечаянно опро-

Согласно сложившейся фактографии, великий поэт видел заграничный фильм, вышедший уже после его смерти. В этой загадке пытается разобраться историк кино, резидент Дома творчества Переделкино Наталья Рябчикова.

кинул своим „фордом“ запряжённую осликом тележку, с которой девушка, продавщица орехов, песней зазывает покупателей. Девушка со скандалом ведёт его в полицию, а сама убегает. Он разыскивает её, и у них начинается любовь. Экзотическая природа, ручей в лесу. Но моряк должен вернуться на родину — „иначе дезертир“. „Печальное расставание“. Он уезжает. Дом — „солидная жизнь — жена“.

Именно в конце 1930-х вспомнили о кинонаследии Маяковского: от первых текстов о кино и фильма «Драма в кабаре футуристов № 13», снятого в 1913 году, до последних неосуществлённых сценариев конца 1920-х. В 1940 году Александр Февральский опубликовал «записи сюжетов» или «наброски сценариев» к фильмам, найденные Лилей Брик, в своём предисловии к сборнику Маяковского «Кино:



В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик. Кадр из кинофильма «Закованная фильмой». 1918. © ФГБУК «Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля». Без инв. № в Госкаталоге: 67808269. Печ. по переснимку, сохранившемуся в фонде Л. И. Скорино в Архиве литературной жизни XX века Дома творчества Переделкино.

Проходит несколько лет, он слышит в кабаке песню, которую пела девушка в Гаване. „Нахлынули воспоминания“, и он, не выдержав („возврат молодости“), пошёл в порт, сел на паро-

сценарии, статьи, письма, речи, стихи». Февральский много говорил с Лилей Брик, она пересказала ему сюжет не сохранившейся картины, которую написал поэт и в которой они вместе сня-

**По свидетельству Л. Ю. Брик, Маяковского в этой картине поразил глубокий реализм передачи человеческих чувств и отношений, далёкий и от натурализма и от формализма**

ход и уехал в Гавану. Там он узнал, что девушка недавно умерла, но остался её (их) сын. Он находит его и увозит с собой к жене, которая прощает мужа и усыновляет мальчика».

лись в 1918 году — «Закованная фильмой». Поделилась и своими воспоминаниями о «Девушке из Гаваны».

Февральский ссылается на статью в «Знамени» и добавляет: «Большое

впечатление произвёл на Маяковского также фильм выпуска „Метро-Гольдвин-Майер“ — „Девушка из Гаваны“ (режиссёр В. С. Ван-Дейк, музыкальная обработка — Герберт Стотгарт), который он видел в 1929 году. <...> По свидетельству Л. Ю. Брик, Маяковского, в ту пору особенно настойчиво стремившегося к углублению реалистических средств выразительности, в этой картине поразил глубокий реализм передачи человеческих чувств и отношений, далёкий и от натурализма и от формализма. <...> Две записи заграничных фильмов были сделаны Маяковским в последний год его жизни, т. е. в тот период, когда он отошёл от сценарной работы. Но само наличие этих записей подчёркивает, что он продолжал интересоваться вопросами киноискусства».

Всё чётко, всё ясно, и эту информацию вот уже 85 лет цитируют исследователи: в 1929 году Маяковский увидел в Европе американский фильм «Девушка из Гаваны» того же года и по какой-то причине записал его сюжет. В 1961 году в комментариях к 13-му тому Полного собрания сочинений Маяковского это повторил киновед Леонид Козлов, добавив оригинальное название «Кубинская любовная песня» и попытавшись, снова опираясь на мнение Брик, дать объяснение этой записи: «Интерес, проявленный Маяковским к этому сюжету... связан, по всей вероятности, с его замыслом написать сценарий фильма о любви (см. также либретто „Идеал и одеяло“). По-видимому, этим объясняется чрезвычайно редкий для Маяковского факт записи чужого произведения. Записав основные сюжетные ходы, Маяковский вступает в полемику с авторами, завершившими историю любви смертью героини („Для буржуазной идеологии...“ и т. д.). В статье, опубликованной в 2025 году, Оксана Булгакова, много лет занимающаяся историей советского кино и работой в нём лефовцев в том числе, мимоходом ссылается на Февральского, упоминая «запись американского фильма „Девушка из Гаваны“ В. С. Ван-Дейка (МГМ, 1929), который поразил воображение Маяковского, но по записи трудно понять почему (автобиографические воспоминания о потерянной иностранной возлюбленной или найденном ребёнке?)». Она тоже приводит сюжет этого фильма.

Осенью 1929 года на американские экраны действительно вышла картина «Девушка из Гаваны» (The Girl from Havana), но режиссёром её был Бенджамин Столофф, студией, на которой она была снята, — «Фокс Филм», а сюжет не имел ничего общего с тем, который пересказывала Лиля Брик. Впрочем, и Маяковский в любом случае не смог бы её увидеть, потому что в последний раз был в Европе не в 1929 году, а осенью 1928-го.

Вроде бы простая ошибка, но в данном случае разница между двумя фильмами — это буквально разница между жизнью и смертью. Потому что фильм В. С. Ван Дайка (так!) «Кубинская любовная песня» (The Cuban Love Song), который назывался «Девушка из Гаваны» в немецком прокате, Маяковский тем более не видел. Не мог видеть. И значит, не мог записать его сюжет. Потому что офици-

альная премьера «Кубинской любовной песни» состоялась в США 5 декабря 1931 года. А Маяковский застрелился в Москве за 20 месяцев до этого, 14 апреля 1930-го.

И в какой-то момент Лиля Брик это поняла.

Напечатав статью-воспоминания, она продолжала искать этот фильм. Почему-то он не давал ей покоя. Только-только наладилась после Второй мировой почтовая связь с Европой, потерявшие друг друга родственники убедились в том, что живы, когда она пишет сестре в Париж с просьбой. Сестра — Эльза Триоле, писательница и жена писателя-коммуниста Луи Арагона. Среди друзей Арагонов — другой французский коммунист, историк кино Жорж Садуль. В одной из приписок к письму 4 декабря 1945 года Эльза в ответ сообщает: «Жорж ищет фильм „Девушка из Гаваны“, но ответа придётся ждать долго, надо писать в Америку». В январе 1947 года Лиля подытоживает: «Обидно, что Садулю не удалось узнать, в каком же году вы-



Кадры из фильма «Девушка из Гаваны» (1931)

и собирались заказать диалоги. К этому времени относится его либретто сценария „Идеал и одеяло“. Известно, что тогда, в Париже, у Маяковского были контакты с кинематографистами».

Лиля Брик предполагала, что Маяковский услышал об этом сюжете осенью 1928 года, во время последнего заграничного путешествия. Тогда он сообщал ей, что пытается написать сценарий для Рене Клера, одного из молодых киноавангардистов, — тогда денег хватит на покупку автомобиля «Форд», который ей так хотелось иметь. Возможно, к этому сотрудничеству действительно относится заявка-снопсис на фильм «Идеал и одеяло», которая сохранилась лишь во французском переводе Эльзы Триоле.

Но ведь Маяковский не знал в достаточной степени ни французского (его парижская любовь 1928 года Татьяна Яковлева говорила, что он не смог

бы обеспечить её во Франции), ни немецкого (сама Лиля пародировала его произношение в своих воспоминаниях: его еле хватало на заказ в ресторанах), ни тем более английского (об этом вспоминал поселившийся в Нью-Йорке друг его юности Давид Бурлюк). Вообразить, чтобы кто-то из семи американцев, авторов сценария «Девушки из Гаваны», значащихся в титрах, за три года до выхода картины обратился в Париже к русскому поэту с просьбой написать к ней диалоги, могла только фантазия Василия Катаняна — старшего, во второй половине жизни ставшего сценаристом.

Говоря словами Оксаны Булгаковой, этот фильм действительно «поразил воображение» — но не Маяковского, а Лили Брик. Ведь она сама признавала, что сам по себе его сюжет не стоил того, чтобы поэт его записывал: «Дело тут не в сценарии, а в том, как сделана картина по этому сценарию. Я смотрела её тогда несколько раз. Меня тянуло к ней, как к настоящему произведению искусства».

Тогда попробуем заново:

Зимой 1932/33 года Лиля Брик скучала в Берлине. Её новый муж, военачальник Виталий Примаков, почти всё время разъезжал по стране в рамках обмена опытом и занятий, на которые его направило советское руководство. Берлин был уже не таким бесшабашным и беспутным, как в «революционные двадцатые». Лиля переводила какой-то роман (не для публикации), иногда ходила в театр, который её не радовал, и часто в кино — но не радовало и оно, даже Чаплин. Василий Катанян — младший фиксировал: «В берлинской записной книжке Л. Ю. за февраль 1933 года есть такая запись: „Завтра в час дня в «Кранцлере» встречаюсь с Брехтом. Пойду одна, Виталий занят“. Хотя Л. Ю. бывала в Берлине и раньше, с Брехтом она познакомилась только теперь. Они вме-

не нашли денег».

Брехт уехал из Берлина в конце февраля 1933 года — вскоре после прихода к власти Гитлера, сразу после поджога Рейхстага. Режиссёр Борис Барнет заехал по пути в Париж в конце июня, за несколько дней до отъезда Лили Брик и Примакова в Москву. О том, что Брехт или Барнет действительно видели «Девушку из Гаваны», мы тоже знаем только со слов Лили Брик.

Несомненно одно — для неё этот фильм, который не входит ни в один учебник или список «лучших из лучших», был чем-то вроде «настоящего произведения искусства». Хотя это была всего лишь одна из многих голливудских картин первой половины 1930-х, когда звук уже был освоен технически и эстетически, но Голливуд ещё не превратился в студийный конвейер второй половины 1930-х, который называют его золотым веком.

В «Девушке из Гаваны» нет ничего лишнего — вернее, то, что в нём лишнее по меркам сегодняшнего построе-



Кадр из фильма «Девушка из Гаваны» (1931)

ния сюжета, и придаёт ему человечность. Это действительно технически гладко сделанный звуковой фильм. Киноаппарат теперь снова может снимать с движения (в отличие от самых первых лет звукового кино), а жанр мюзикла ещё не устоялся и не вылился в свою «высокую» форму — backstage musical, киномюзикл о постановке театрального мюзикла. Шероховатости делают его живым. В нём совмещаются реплики на английском и испанском, главный герой поёт оперным голосом, а его комические подручные (включая знаменитого Джимми Дюранте) вступают в диалоги с младенцами и обезьянками. В нём ключевые события могут происходить за кадром (ранение героя в Первую мировую и его 10-летний брак даются в двух склейках вокруг одного диалога с невестой), а бытовые детали занимают в несколько раз больше экранного времени: распоясавшиеся во время неожиданной встречи бывшие однополчане напиваются в ночи — и вот уже соседи по многоэтажке высовываются из окон, стучат по батареям, кричат, что вызовут полицию.

Этот фильм — всё, что существует в нём вокруг и помимо пересказанного ею самой сюжета, — так поразили Лилу Брик, что, даже узнав о разрыве почти в два года между смертью Маяковского и его выходом, она не могла отказаться от мысли, что и поэту был известен хотя бы этот сюжет. В особенности её впечатлило то, что формальные, технические качества картины не привлекают к себе внимания: «Он сделан с предельным мастерством, но вы не видите, как он сделан. Художественный приём не навязан, вам кажется, что он отсутствует. Каждый кадр, каждое движение



Реклама фильма «Девушка из Гаваны» // «Picture Play Magazine». 1932. Январь

шла „Девушка из Гаваны“! Всё-таки кланяйтесь ему...»

Шли десятилетия. Фильм нашёлся в Госфильмофонде СССР. И Лиля Брик смогла снова его увидеть. Он её разочаровал: «Картина сейчас почти не смотрится. Очень ушла вперёд техника кино. Но в то время она поразила и меня, и Брехта, и его друзей, и Бориса Барнета, который оказался тогда в Берлине».

Лиля Брик умерла в августе 1978 года. В 1989-м в журнале «Дружба народов» её пасынок Василий Катанян — младший, режиссёр-документалист, опубликовал фрагмент её мемуаров, где к рассказу о «Девушке из Гаваны» она добавила то, что многие позднейшие исследователи продолжают не замечать: «Много лет я навожу справки у специалистов о „Девушке из Гаваны“. Все они говорят, что Маяковский не мог видеть этот фильм, что он вышел на экраны после его смерти. Но я продолжаю розыски. Быть может, он прочёл книгу с таким содержанием? Видел пьесу или оперетту? Неправдоподобно. Сюжет недостаточно интересен для того, чтобы его записал Маяковский. <...> Посмотрев фильм, нам пришлось убедиться в том, что он был закончен после смерти Маяковского — в одном из кадров висит календарь 1931 года.

Может быть, прав В. А. Катанян в своём предположении, что Маяковскому рассказали содержание фильма



Кадры из фильма «Девушка из Гаваны» (1931)

сте ездили смотреть новые индустриальные районы Берлина, Л. Ю. интересовали всяческие новшества и в полиграфии, и в рекламе, о которых её просил писать ему Осип Максимович [Брик]. В конторе „Совэкспортфильма“ была копия „Стеклянного глаза“, и Брехт захотел её посмотреть. Он пришёл на просмотр с Эрнстом Бушем. Втроём они фантазировали насчёт фильма, где Брехт хотел, чтобы Буш пел зонги на стихи Маяковского, но дальше разговоров дело не пошло —

Продолжение на с. 6

ние, звук, фотография — такого высокого качества, что это, кажется, и есть форма вещи». Тот невидимый «аналитический» голливудский монтаж, который складывается в это время и который полностью противоположен советскому монтажу 1920-х годов, заволокнул Лилу: «Посмотрев эту картину, вы пережили всё, что задумали её авторы, несмотря на то, что вам ничего не подсовывали, ни во что не тыкали пальцем. Вам в голову не пришло бы сказать: „Какой изумительный кадр у ручья“. Или: „Как великолепно актриса в сцене расставания!“ В лесу у ручья вам было хорошо и прохладно, а сцену расставания вы тяжело пережили и долго не могли её забыть». С высоты прожитых десятилетий она сравнивала его с «Чапаевым», в котором в 1934 году режиссёры Сергей и Георгий Васильевы наконец показали возможности использования звука как нового монтажного элемента советского кино, но создали и увлекательных героев, и увлекательный сюжет. Сравнивала и с итальянским неореализмом — послевоенным течением, запустившим серию «новых волн». Сравнивала даже с предсмертными стихами Маяковского, словно это сравнение могло послужить ещё одним доказательством того, что поэт смотрел «Девушку из Гаваны» или хотя бы слышал о ней.

Если бы я сочиняла детектив, то, отбросив все невозможные объяснения, пришла бы к единственно возможному: Маяковский вообще никогда не записывал этого сюжета, его записала Лиля Брик. Но я не сочиняю детектив. А в Музее Маяковского хранятся заметки сестры поэта Людмилы «Воспоминания об отношении В. В. Маяковского к фильмам „Одиночество“, „Девушка из Гаваны“».

Попробуем другое объяснение. Если запись Маяковского существует, то почему Лиля Брик могла увидеть в ней сюжет виденного ею фильма? Почему этот фильм не отпускал её саму?

Она ходит в кино в Берлине не только как скучающая домохозяйка. Она ходит в кино как кинематографистка. «Стеклянный глаз», который хочет посмотреть Брехт, — фильм, написанный и снятый ею вместе с Виталием Жемчужным в 1928 году. Это одновременно пародия на «буржуазную» мелодраму и восхваление хроникального, то есть документального кино. В советском прокате он шёл с большим успехом, и Маяковский гордился её ра-



Маяковский, Мейерхольд, Шостакович и Родченко на репетиции пьесы «Клоп» (1929). © «Архив литературной жизни XX века Дома творчества "Переделкино"»

ботой. Кино — это ещё одно средство (медиум) её общения с Маяковским, начиная с «Закованной фильмой».

Среди тех бумаг, которые Лиля Брик вместе с Галиной Катанян и другими своими помощницами разбираала в Гендриковом переулке, были и письма от женщин, любивших Маяковского. В том числе от Элли Джонс (Елизаветы Зиберт), с которой он познакомился в Америке в 1925 году. В 1926-м у неё родилась от Маяковского дочь Хелен Патрисия (в детстве её тоже звали Элли). Единственный раз Маяковский встретился с двумя Элли в 1928 году во Франции. Фотография дочери тоже лежала у него в столе.

«Девушка из Гаваны» не могла натолкнуть Маяковского на «автобиографические воспоминания о потерянной иностранной возлюбленной или найденном ребёнке», как пишет Оксана Булгакова. Но объяснить этим интерес Лили Брик к фильму заманчиво. Он может быть прочитан как её воплощённая психоаналитическая фантазия. Финальный поцелуй от главного героя получает не романтическая героиня, которая провела с ним на экране три четверти фильма, а долготерпящая невеста, затем жена, «которая прощает мужа и усыновляет мальчика», которую мы, зрители, видели четыре раза и не более пяти минут в целом.

Лиля Брик — та женщина, к которой Маяковский всегда возвращался. Несмотря на романы в дальних стра-

нах, несмотря на ребёнка, родившегося за океаном (в «Девушке из Гаваны» герой по имени Терри опознаёт своего сына в том числе и по имени — одному на двоих, как у двух Элли, с которыми встречается поэт). Возлюбленная и жена, женщина земная и женщина идеальная делятся в киносюжетах, которые пишет Маяковский, и в тех, которые пишет Лиля Брик. Для Маяковского Лиля — женщина, которая убегает, раздваивается. В 1918

### Вроде бы простая ошибка, но в данном случае разница между двумя фильмами — это буквально разница между жизнью и смертью

году в «Закованной фильмой» героиня сходит с экрана в начале картины и возвращается на него в финале, снова становясь лишь двухмерным воплощением себя самой. В «Идеале и одеяле», сюжете, который Маяковский пишет в 1928 году в Париже, его герой, носящий ту же фамилию, разрывается между двумя женщинами: идеальной, с которой он говорит по телефону, и «неотвратимой любовницей», с которой не может порвать. Но отказавшись, наконец, от низменной страсти и прибыв на долгожданную встречу с идеалом, он обнаруживает: «его незнакомка — это та женщина, с которой он провёл все эти годы и которую он только что покинул». А Лиля в 1929 году пишет сценарий «Любовь и долг, или

Кармен», где герой (которого хотел сыграть Маяковский) разрывается между благонаправленной невестой и коварной соблазнительницей.

И вот Маяковский ушёл — покинул её, чтобы больше никогда уже не вернуться. И ей не с кем поговорить о его стихах и о своём сценарии, который они хотели снова разыграть вместе: «Когда же ты приедешь? До чего же хочется поговорить про Бульку, про больного котёнка на дворе, про Гиз, про Кармен. Люблю тебя, Шенит мой, щекастый большелапый». Так она пишет в дневнике спустя четыре месяца после его смерти.

В финале «Закованной фильмой» 1918 года художник отправлялся на поиски ушедшей в заэкранную страну возлюбленной. «Бесконечно обидно, — писала Лиля Брик много лет спустя, — что он [сценарий] не сохранился. Не сохранился и фильм, по которому можно было бы его восстановить. Мучительно, что я не могу вспомнить название страны, которую едет искать Художник, герой фильма. Помню, что он видит на улице плакат, с которого исчезла Она — Сердце Кино, после того как Киночеловек — этакий гофманский персонаж — снова завлёл её из реального мира в киноплёнку. Присмотревшись внизу, в уголке плаката, к напечатанному петитом слову, Художник с трудом разбирает название фантастической страны, где живёт та, которую он потерял. Слово это вро-

де слова „Любландия“. Какая-то чудесная кинострана. Оно так нравилось нам тогда! Вспомнить я его не могу, как нельзя иногда вспомнить счастливый сон». И этот сон, эту общую с Маяковским кинострану, Лиля Брик снова и снова воссоздавала в текстах — своих и его.

P. S. В отличие от «Закованной фильмой», картина «Девушка из Гаваны» («Кубинская любовная песня») сохранилась. Вы легко можете найти её в Сети и проверить сами. Как ни крути, как ни пересказывай сюжет, запись Маяковского действительно безупречно ложится на действие этого фильма. И это по-прежнему загадка.

## «Твин Пикс» в «Огоньке»

99 лет назад, с начала года и по июнь, в журнале «Огонёк» печатался коллективный роман-буриме «Большие пожары», с единым действием и героями, но где каждую главу — а их 25 — писали разные авторы. За текстом этим давно закрепилась слава эксперимента, курьёза, «сборной советских писателей». Однако художественный критик Сергей Гуськов считает, что роман этот явно заслуживает дополнительного тиража.

В 1924 году французские сюрреалисты начали практиковать игру, за которой со временем закрепилось наименование «изысканный труп». Они создавали коллективные тексты, а позже и рисунки, методом, близким к буриме: каждый следующий соавтор не знал, что написали или нарисовали предыдущие. Получавшиеся в итоге произведения-химеры поражали неожиданными сочетаниями образов и, наряду с автоматическим письмом, отлично встраи-

вались в сюрреалистическую идеологию освобождения человеческого бессознательного. В 1927-м эта практика из глубины сообщества была вынесена в публичное поле, про неё написали в журнале «Сюрреалистическая революция». И дальше «изысканный труп» стал достоянием всех желающих.

В том же 1927 году, с января по июнь, в журнале «Огонёк» выходил роман-буриме «Большие пожары». Подхватывавшие сюжет друг за другом, 25 ав-

торов этой книги, естественно, не были проникнуты идеями сюрреалистической революции, но, несмотря на работу в условиях сильно идеологизированной атмосферы, революцией социалистической в тексте тоже по большому счёту не пахло. Хотя там и обыгрывались реалии раннесоветской жизни, это была чистой воды литературная игра. Надо сказать, что в 1920-е в СССР широко обсуждалась концепция собственной массовой культуры:

о поисках идеальной формулы «красного Пинкертона» часто говорили как крупные партийные функционеры, вроде Анатолия Луначарского и Николая Бухарина, так и деятели культуры, в том числе писатели и литературные критики.

Популярные развлекательные книги, конечно, писались, но, как и любая составляющая советской действительности, они должны были получить верное политическое обоснование. Вот тут

и шли ожесточённые баталии — взгляды на то, что теперь принято называть «жанровой литературой», различались в зависимости от исходных установок разных группировок и авторов. Кольцов как главный редактор «Огонька» и один из влиятельнейших отечественных журналистов 1920–1930-х в этом плане оказался в выигрышном положении: он работал в сфере не толстых литературных журналов, а более приземлённых изданий. К последним изначально относились не так серьёзно (по советским меркам, конечно), а потому и протащить туда можно было довольно экспериментальные вещи под видом шуточных, программно безответственных материалов.

Коллективный текст «Больших пожаров» именно таким образом и преподносился: забава, вызов писателям, интрига для читателей. Советские трудящиеся заслуживали лёгкого чтения в редких перерывах между безразмерными сессиями ударного строительства социализма. Участвовать в этом проекте Кольцов позвал не представителей одного круга, а по-настоящему разных авторов — как и было обещано в анонсе, опубликованном в 1926 году: «Каждым из участников романа будет написана одна глава, причём замысел, фабула и герои романа являются едиными. Таким образом, „Огонёк“ создаст единственный в своём роде художественный документ, в котором будут сосредоточены особенности стиля и характер творчества всех ныне существующих литературных групп в лице их виднейших представителей».

Первую главу написал неоромантик Александр Грин. За ним последовали Исаак Бабель, мастер короткой формы и хождения по краю; Ефим Зозуля, неплохой фантаст, сотрудник «Огонька»; Михаил Зощенко, выходец из группы «Серапионовы братья», сатирик трагической судьбы; близкая к конструктивистам Вера Инбер; поэт и драматург Борис Лавренёв, автор произведений о войне; Леонид Леонов, довольно откровенный русский националист, наследник Достоевского, апологет большого романа; Лев Никулин, автор остросюжетной чекистской прозы; Алексей Новиков-Прибой, ученик Горького, автор романов о военном флоте; Николай Огнёв (он же Михаил Розанов), наследник Серебряного века, участник группы писателей-путчиков «Перевал»; Михаил Слонимский, ещё один из «Серапионовых братьев», выбравший карьеру литературного функционера; Алексей Толстой, бывший эмигрант, аристократ и автор образцовой исторической эпикки. О Вениамине Каверине и Константине Федине, которые тоже отметились в «Больших пожарах», будет рассказано подробнее чуть позже. Участвовали ещё несколько писателей, чьи имена сегодня никому ничего не скажут. Финал романа создал сам Кольцов. По главе должны были написать и другие авторы, вроде Артёма Весёлого и Ильи Эренбурга, но не сложилось.

Сюжет романа крутится вокруг пожаров, которые с подозрительной регулярностью вспыхивают в вымышленном портовом городе Златогорске, где то на юге Советского Союза. На фоне пироманической феерии появляются колоритные персонажи — представители преступного мира и законопослушные граждане. Ответов на вопросы, которые с самого начала задают интригу в книге, так и не даётся — и по мере чтения понимаешь, что оно и не

важно. Если искать аналог «Большим пожарам» среди произведений более близкой нам популярной культуры, то можно без преувеличения утверждать:

**Коллективный текст «Больших пожаров» именно таким образом и преподносился: забава, вызов писателям, интрига для читателей**

это лический «Твин Пикс». Важна атмосфера, затягивающее чувство сопричастности чему-то загадочному, а сюжет даже выигрывает от своей нелогичности, шитости белыми нитками, картонности, резких перескоков.

шее в начале 1920-х, на излёте Гражданской войны, на основе, назовём всё по-сегодняшнему, семинара и лаборатории для молодых писателей, ко-

торую вёл Евгений Замятин, это объединение выдало несколько знаковых фигур отечественной словесности. Идеологом группы, придавшим на долгие годы импульс всем участникам, стал Лев Лунц, талантли-



Рекламная листовка журнала «Огонёк» с сообщением о начале публикации романа «Большие пожары», 1927 год

«Большие пожары» были прочитаны. Тем более тираж «Огонька» за полгода, пока выходил роман, вырос с 250 до 285 тысяч экземпляров. Но всё же вскоре этот любопытный эксперимент был забыт. Способствовало этому ещё и то, что одни участники проекта стали (неоднократно) впадать в немилость, как Зощенко, а другие были репрессированы, в том числе Кольцов, идеолог и инициатор проекта. Вспомнили о «Больших пожарах» уже в брежневское время (хотя до этого главы из книги попадали в собрания сочинений участвовавших в романе авторов), а опубликовали целиком только в 2009-м пятидесятичным тиражом. Больше в печатном виде, если не считать малотиражного самиздата, роман не выходил.

Авторы книги, как уже было сказано, представляли разные литературные группировки и круги. Но оказалось, что выходцев из «Серапионовых братьев» больше всех: Зощенко, Слонимский, Федин и Каверин. Возник-

вый писатель, довольно рано, в 23 года, умерший. Он оставил до сих пор недостаточно прочитанное наследие, в частности прорывной манифест «На Запад!» (1923 год). В этом докладе Лунц сформулировал важный момент: в российской литературе слишком много глубоких идей и авангардных экспериментов, а вот чего не хватает, так это развлекательности; чи-

**В «Больших пожарах» Каверин проделывает нечто, аналогичное опытам Владимира Сорокина по воспроизводству стиля того или иного отечественного классика**

тывать российскую, а тогда уже советскую прозу решительно невозможно — скука смертная, авторы не способны увлечь читателя, повествование разваливается, диалоги глубокомысленно занудны, нет ни интриги, ни фабулы, ни ярких персонажей и т. д.

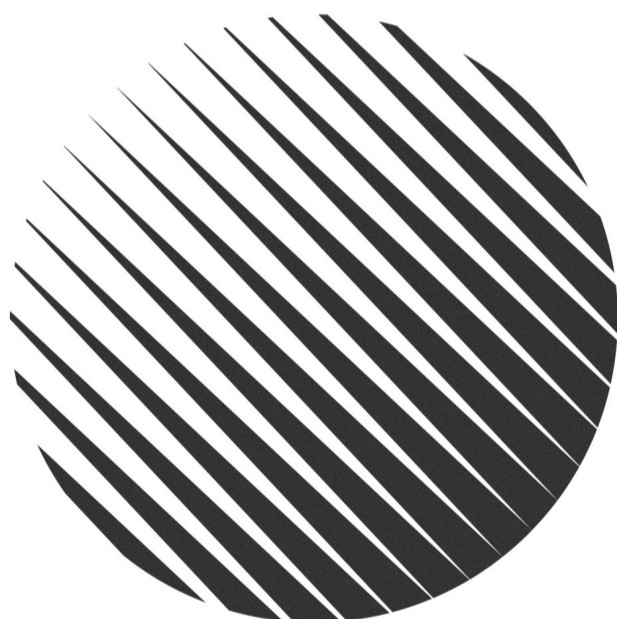
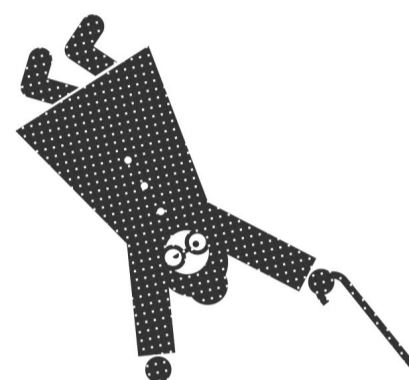
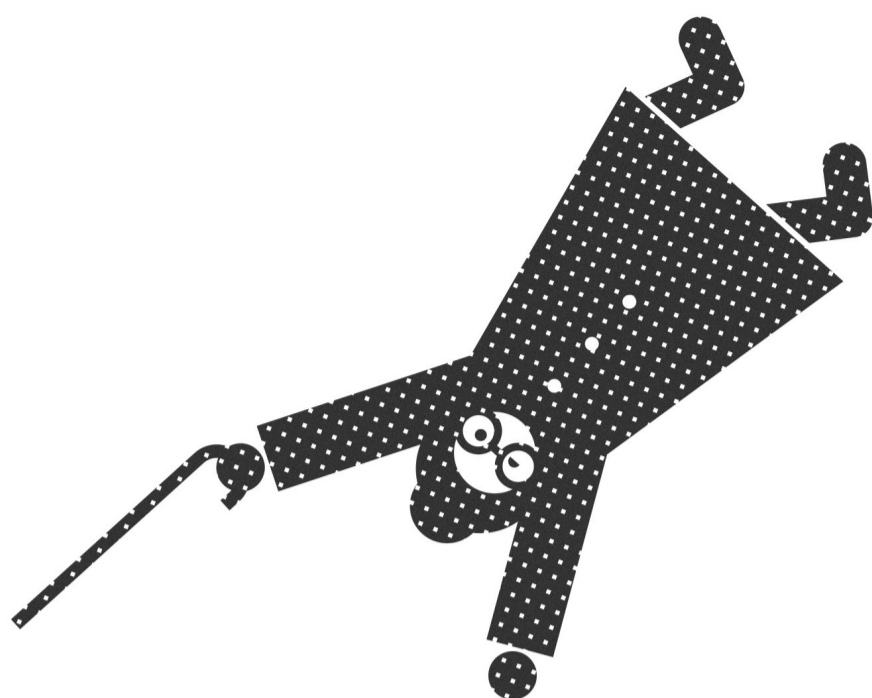
Надо делать жанровую литературу, призывал писатель, тогда всё наладится. И «Серапионовы братья» откликнулись на такую настоятельную рекомендацию. А «Большие пожары» как будто бы идеальное поле для реализации подобных задач, чистый мастерский.

Глава «Итоги и перспективы», написанная Константином Фединым, выйдет в «Огоньке» за 10 апреля 1927 года. В тот момент писатель ещё не до конца забронзовел и превратился в литературного генерала, но процесс этот уже запущен и вскоре войдёт в стремительное пике. Пока же Федин молодой, но уже более-менее признанный автор, создатель экспериментальной телеграфной прозы, посвящённой ещё не остывшей в людской памяти Гражданской войне. Речь главным образом о романе «Города и годы» (1924 год), который удостоился аж двух экранизаций в советское время. В «Больших пожарах» Федин пишет невообразимо головокружительный кусок, где у читателя просто захватывает дыхание и не хватает внимания разобраться, что к чему. При этом написано крайне увлекательно — Лунц бы одобрил. Сравнить это можно с ультраформалистскими клипами MTV 1990-х.

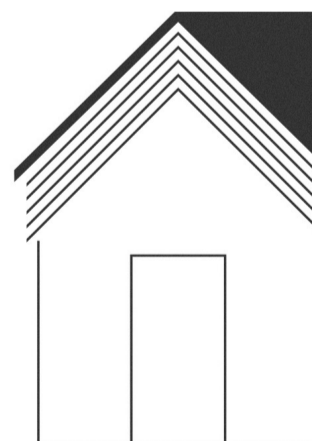
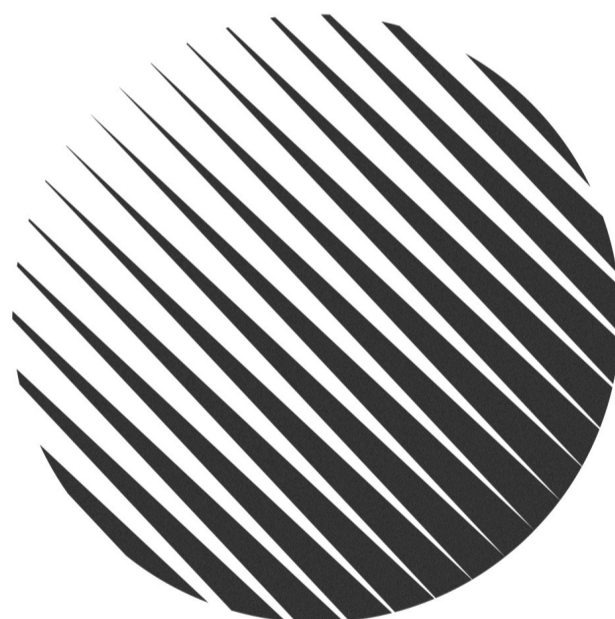
Вениамин Каверин создаёт свою главу «Возвращение пространства» для номера за 29 мая. У него иной подход. В отличие от Федина с его кинематографическим монтажом, Каверин сразу выстраивает размеренное повествование: всё честь по чести, никуда не бежим, каждую деталь со всех сторон описываем. Читать главу также не скучно: писатель явно уже научился превращать многостраничные блоки описаний в картины, от которых невозможно оторвать глаз. В наиболее чётком виде Каверин это продемонстрирует в своём главном произведении, романе «Два капитана» (1938–1944 годы), пока же он, как говорится, тренируется на кошках. В «Больших пожарах» писатель проделывает нечто, аналогичное опытам Владимира Сорокина по воспроизводству стиля того или иного отечественного классика. Но Каверин берёт не кого-то конкретного, а обобщённый толстый русский роман XIX века, пресловутого толстоевского вместе с гончурганевым. Чувство ложного узнавания поражает. Сейчас нейросети с лёгкостью складывают подобные тексты, но в 1920-х это было не то чтобы просто. Сюжет у Каверина есть, но он совершенно не принципиален: главное — стиль.

Сложно сказать, как реагировали читатели. Даже для сегодняшней, подготовленной аудитории «Большие пожары» оказываются довольно радикальным произведением. Выдержать достаточно объёмную книгу с выпадающим сюжетом — только за счёт драйва — в эпоху недосматриваемых рилсов, без сомнения, сложно. Впрочем, попытаться стоит. Пусть авторы со-

ветского романа-буриме сюрреалистами не были, но они сумели высвободить бессознательное российской литературы, да ещё задолго до того, как это стало мейнстримом. Зажгли так зажгли.



плакат-раскраска

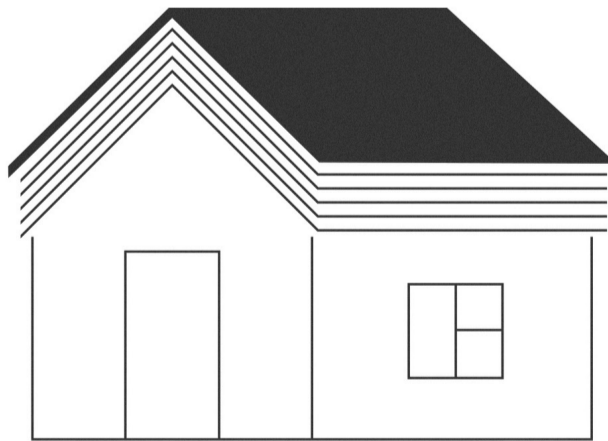
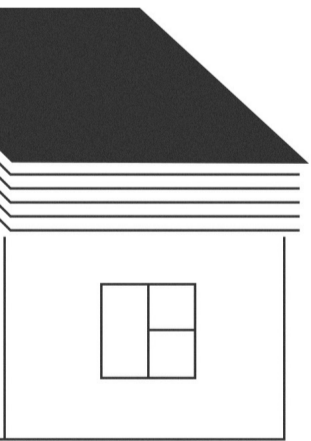
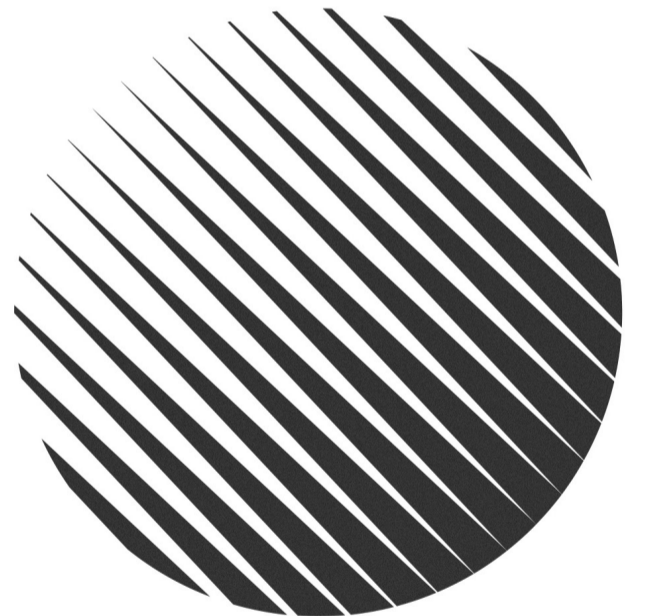
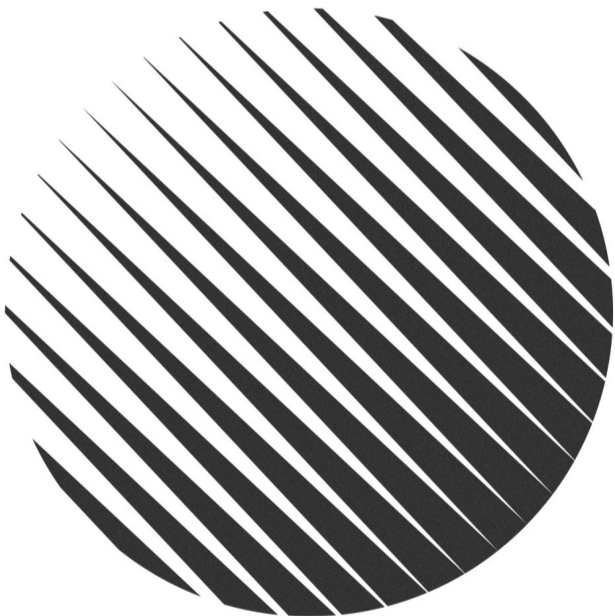
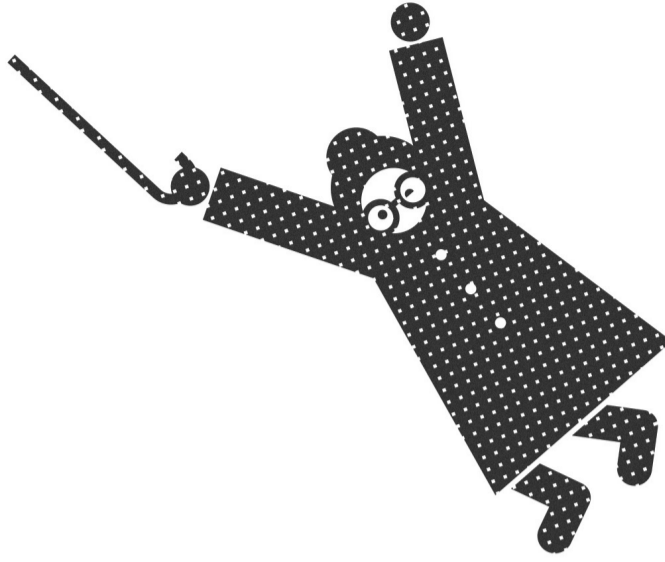


...а

бабушки всё падали

и падали...

Даниил **Х** армс



# «ПО ЛЕСАМ БЕГУ Я В КЕДАХ САМОМУ СЕБЕ НАЗЛО»

...В шестидесятых годах в школе № 187 учился Петя Мамонов. Учился он, прямо скажем, плохо, больше хулиганил, чем учился. Драки вечно устраивал, в химическом кабинете — взрывы. Вообще, его в классе прозвали «Мамон — чугунная голова», потому что он разбегался и со всей дури головой фанерный шкаф пробивал. Лучше всех на школьных праздниках выплясывал шейк. Организовал так называемую рок-группу «Экспресс»; потом «Пит-бит и его идиоты», где они нечеловеческими голосами орал песни «Битлз» и Петя зверски стучал бубном по своей голове. <...> С 13 лет курил, конечно. Засовывал бутылку портвейна во внутренний карман школьного пиджака и из соломинки потягивал его на уроках. Это был самый «вышак» его глупости.

Бедные учителя. Мучались с ним. Только учительница литературы в нём души не чаяла. Пётр много читал, хорошо знал русскую литературу. Очень хорошие писал сочинения, а стихи — с шестого класса.

\*\*\*

В семье у Пети была очень хорошая атмосфера. Петина мама была гостеприимной и хлебосольной. К ней в гости часто приходила её университетская сокурсница и подруга Елена Суриц («Ленка»), а «Ленка» Петину маму называла «Валька»). «Ленка» — член Союза писателей СССР. Переводчица с английского, французского, немецкого, шведского, норвежского, датского. Елена Суриц очень Петю любила, считала его очень талантливым и одарённым.

Она иногда приходила со своим мужем Константином Богатырёвым, поэтом-переводчиком. Когда он увидел, как была обставлена Петина детская комната, — просто пришёл в восторг: «О, Петя! Это же фантастика! Вы ничего не понимаете! Никто его не понимает! Какая смелость, какой вкус! Настоящее произведение искусства! Художник всегда обречён на непонимание».

Петя притащил с помойки старые ржавые водосточные трубы и развесил их по углам комнаты. Вместо люстры повесил воронку от водосточной трубы, а чтобы включить свет, надо было дёрнуть за цепочку с ручкой от унитаза.

«Это больше всего восхищало Костю.

14 апреля Петру Николаевичу Мамонову исполнилось бы 75 лет. Совсем недавно вдова этого большого музыканта, поэта, актёра Ольга Ивановна Мамонова закончила писать свои воспоминания. «Перерыву» повезло первому напечатать несколько отрывков из них.



П. Н. Мамонов в детстве, из семейного архива Мамоновых

Он как дурак стоял и всё дёргал за эту цепочку от унитаза в полном восхищении», — вспоминала Петина мама.

Петя очень любил Константина Петровича Богатырёва.

А бабушка Оля вечно боролась с эти-

ми предметами искусства, которые Петя притаскивал с помойки, и всё норовила их туда обратно оттащить.

**Петя притащил с помойки старые ржавые водосточные трубы и развесил их по углам комнаты. Вместо люстры повесил воронку от водосточной трубы, а чтобы включить свет, надо было дёрнуть за цепочку с ручкой от унитаза**

\*\*\*

[После ареста Алексея Бортничука в конце 1982 года] Елена Александровна Суриц тут же от греха подальше устроила своего любимца Петьку работать лифтёром в ЖСК «Советский писатель» на Соколе, где она жила.

И сразу, после первого рабочего дня, появилась песня «Лифт на небо».

Удивляюсь, как тогда Пётр вообще не запил.

Но и этот год надо было прожить. Пётр пытался зарабатывать переводами скандинавской и английской поэзии. Это была профессиональная литературная работа.

Алексей Парин, известный писатель, редактор, составитель многих сборников прозы и поэзии, говорил, что если бы Пётр Мамонов занимался исключительно переводами, то стал бы непревзойдённым переводчиком мировой поэзии.

Но чтобы заниматься переводами мировой поэзии, надо более или менее спокойно сидеть и переводить. Ну какой тут спокойно сидеть, когда его не только поэтическую, но и рок-н-ролльную душу разрывало на части.

.....  
СПИСОК ИЗДАНИЙ С ПЕРЕВОДАМИ П. Н. МАМОНОВА

1. Из современной датской поэзии. М. : Радуга, 1983.
2. Харри Мартинсон. Избранное. М. : Радуга, 1984.
3. Стихи норвежских поэтов. XIX век. М. : Художественная литература, 1984.
4. Из современной норвежской поэзии. М. : Радуга, 1987.
5. Современная датская новелла. М. : Художественная литература, 1987.
6. Прекрасное пленяет навсегда. Из английской поэзии XVII—XIX веков. М. : Московский рабочий, 1988.

\*\*\*

Почти сразу после Ленинграда, в начале мая 1987 года, «Звуки Му» поехали на Заполярный круг, на берег Северного Ледовитого океана, на фестиваль рок-музыки, в город Мирный, ЯАССР.

Город Мирный — алмазная столица России. Видимо, этот фестиваль для якутов устраивали спонсоры, потому что билеты были бесплатные.

Якуты вообще никогда не видели никаких рок-групп, а тут сразу из самой Москвы и сразу «Звуки Му».

Это было настоящее психологическое испытание для местных зрителей.

Клуб вмещал человек триста. Все пришли, не раздеваясь, сели и весь концерт просидели молча, как пришибленные. Потом потихонечку встали и, испытывая некоторую неловкость, вышли.

Музыканты остались в недоумении и пошли спать в единственную гостиницу.

Ночью началась метель. И на следующий день самолёт не смог улететь.

К Петру в номер постучались уполномоченные от этих трёхсот вчерашних зрителей и попросили «выступить ещё разочек, а то вчера ничего не поняли. Но только бесплатно».

Пётр и ребята согласились.

Просто пошли все в клуб. И уже не было той напряжённости и серьёзности, что вчера. Пока подключали и настраивали инструменты, Пётр всё время разговаривал и шутил со зрителями.

Ну и начался концерт. Тут все якуты повскакивали (а их было больше, чем



«Пит-бит и его идиоты», 1960-е



Пётр Николаевич и Ольга Ивановна Мамоновы в Германии, начало 1990-х гг.

вчера: многие хотели разобраться, в чём тут дело) и стали выплясывать, кто во что горазд. Веселье началось дикое. Поломали несколько стульев и ещё чего-то. Но всё это по трезвости, никто не пил. И оказались эти якуты такими хорошими, доброжелательными и любвеобильными, что сразу стали уговаривать ребят навсегда остаться жить в посёлке Мирный, обещали им дать отдельные квартиры и произвести в почётных граждан населённого пункта.

Еле улетели.

Петя привёз памятный подарок. На чердак, как многое другое, не забросил, а стоял он у него на письменном столе.

На этом фестивале познакомились с группой «Чолбон», по-якутски «Утренняя звезда», Венера. Пели на якутском. Артемий Троицкий, как только узнал про этот «Чолбон», сразу метнулся в село Хомустах (Намцы) Верхневилуйского улуса Республики Саха (Якутия). Взял у них записи и стал устраивать их участие в московских и ленинградских фестивалях. Назвал их «Pink Floyd в тундре». И в будущем группа стала очень популярной и принимала участие во всех крупных российских и международных фестивалях.

\*\*\*

8 марта 1995 года совершенно неожиданно состоялся концерт с Дэвидом Бирном, основателем американской группы новой волны Talking Heads.

Вечером 7 марта звонок из Петербурга.

— Аллё, — говорю.

— Хелло! Это от Дэвид Бирн говорить. Мы завтра будем Москва, от девять до одиннадцать час, потом поезд обратно Сан-Петесбург, утром Америка обратно. Хотеть встретить Пётр Мамонов и играть концерт, — говорит мне девушка.

— Ну ладно, раз вы хотеть.

Как организовать концерт за один вечер? Смотрю расписание «Станиславского» — там банкет. Точно не пустят. «Какой там ещё Дэвид Бирн? 8 Марта — дело святое!»

Начинаю звонить по всем клубам. Везде всё занято и проплачено давно. И вдруг Наташка Шарымова, клуб «Пилот», сама звонит. Эта сразу поняла, какое историческое событие может произойти в их клубе.

— Только, — говорит, — заплатить мы вам не сможем, все деньги уже проплачены по договорам, но по времени я всех этих так называемых артистов сдвину ради такого случая. И публика будет совершенно чужая! Одна молодёжь не алё. Так что тяжело будет.

Но зато у нас аппарат новый, очень хороший.

Так что сговорились.

А как это всё случилось.

Дэвид Бирн — творческий человек и выдающийся художник. Но в данном случае было важно, что вместе с Брайаном Ино они выпустили альбом *Mu Life in the Bush of Ghosts* в 1981 году и, конечно, были друзья. И Брайан

то знали друг друга тысячу лет.

Вот ради этого и была вся поездка в Москву.

Пётр вообще очень любил Talking Heads. У него были все пластинки этой группы, и он их часто слушал.

**Алексей Парин, известный редактор, составитель многих сборников, говорил, что если бы Пётр Мамонов занимался исключительно переводами, то стал бы непревзойдённым переводчиком**

Потом Дэвид Бирн вышел на сцену с гитарой и спел одну новую песню и одну старую. Сказал какое-то приветствие Петру Мамонову и «Звукам Му» и умчался на Ленинградский вокзал.

А потом ещё и «Звуки Му» вышли на сцену и завели свою тягомотину, никому не нужную.

В общем, молодёжь совершенно не знала ни Бирна, ни Мамонова. Им подавай танцы под забойную, оглушительную музыку. И вообще 8 Марта!

Концерт был хуже некуда!

Но для Петра, конечно, эта встреча была очень дорога.

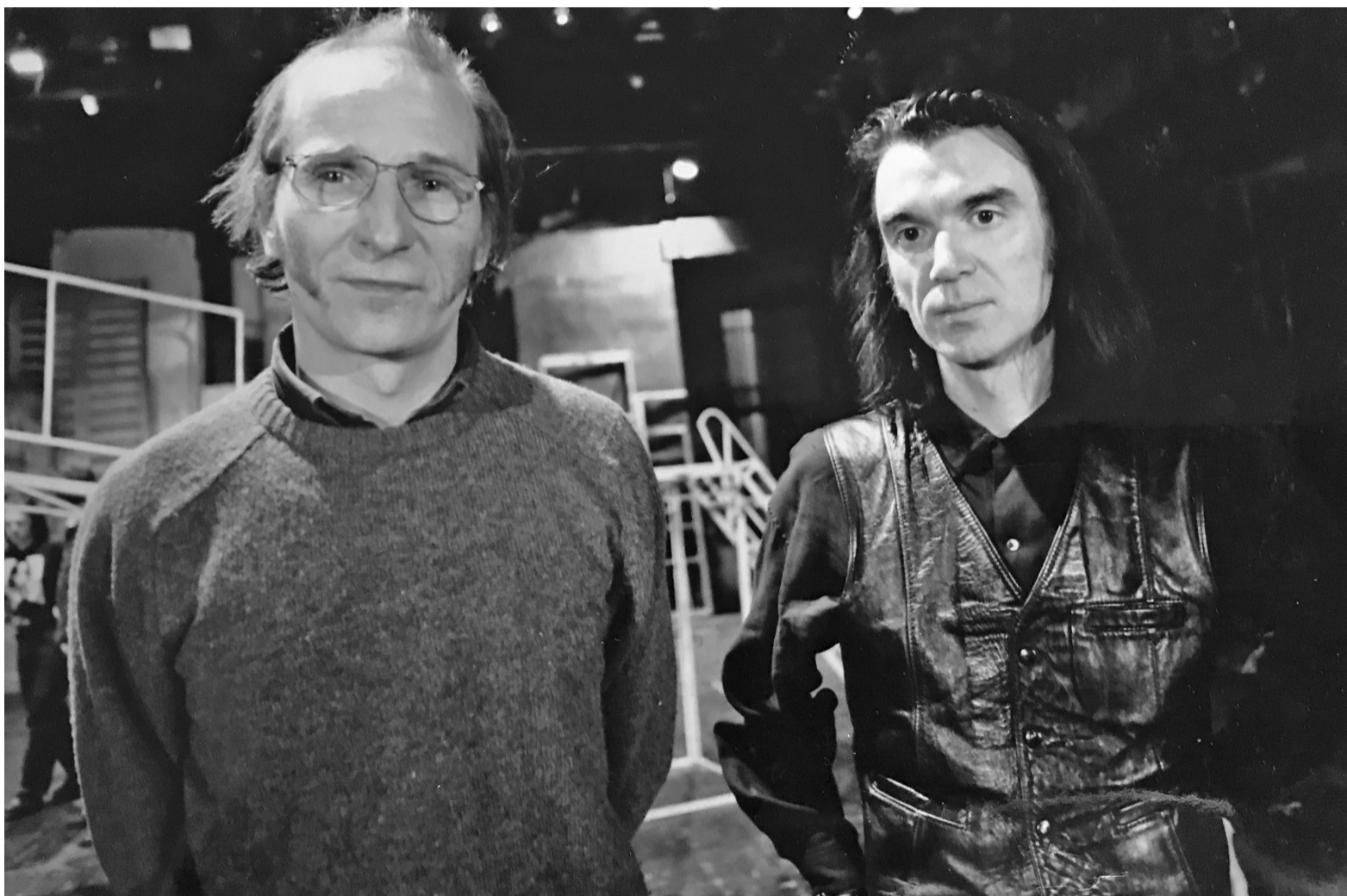
Вот и ребята подыехали.

Дом был поделён на две половины, и было два входа — северный и южный. В северной половине жил Пётр, и там стояла вся его записывающая студия, которую ему Брайан Ино подарил, а в южной жила я с детьми, тут и разместились ребята.

Погода была замечательная. Мы быстро наладили режим, и ребята сразу стали работать.

У нас ещё не было ни плиты, ни холодильника, и за водой надо было ходить на родник с горы на гору. За день я бегала раз пять с двумя ведрами.

Вставала в 7 утра, чтобы разжечь



Пётр Мамонов и Дэвид Бирн в клубе «Пилот», 8 марта 1995 года из семейного архива Мамоновых

ему рассказал про великолепный город Санкт-Петербург с его Эрмитажем.

«А в Москве живёт Пётр Мамонов — одно из крупнейших и удивительнейших явлений мировой культуры. Раз уж едешь в эту далёкую снежную Россию, обязательно повидайся с Мамо-

новым. К тому же для него это будет очень важно. Трудно там ему одному. Нам надо его поддерживать».

А сама встреча произошла совершенно неожиданно. Пётр шёл по узкому тёмному коридору клуба в одну сторону, а Дэвид в другую. Вдруг они неожиданно увидели друг друга, остановились и мгновенно обнялись. Как буд-

Это была настоящая поддержка со стороны выдающихся музыкантов из далёкой Америки и Великобритании.

А я так вообще была счастлива.

В общем, поддержали ребята своего собрата из России.

Короче, всё шло правильно!

**Дэвид Бирн сказал какое-то приветствие Петру Мамонову и «Звукам Му» и умчался на Ленинградский вокзал**

новым. К тому же для него это будет очень важно. Трудно там ему одному. Нам надо его поддерживать».

А сама встреча произошла совершенно неожиданно. Пётр шёл по узкому тёмному коридору клуба в одну сторону, а Дэвид в другую. Вдруг они неожиданно увидели друг друга, остановились и мгновенно обнялись. Как буд-

Р. S. Концерт этот был отснят, и есть видео.

\*\*\*

Ну и наступила весна 1995 года. Еле-еле мы дождались конца учебного года и помчались в свою деревню. Пётр всю зиму мечтал.

У нас уже стоял какой-то конюшенный сруб, и за зиму мы покрыли кры-

костёр и готовить блины на завтрак. Дети тоже вставали рано и убегали в лес за грибами или на речку, рыбу ловить. Часов в десять вставали ребята, шли купаться на речку и садились завтракать. Потом уходили в северную половину и работали до пяти. В пять — обед. На обед почти всегда одно и то же. Суп из белых грибов на родниковой воде и речная жареная рыба.

Тут надо сказать, что и грибов, и рыбы в том году было очень много. И дети наши наладили такую добычу, что каждый день по ведру щук, окуней и толстых жерехов и по два ведра белых грибов приносили. Еда у нас была очень вкусная. Однажды к нам в гости приехал наш французский продюсер Жоэль Бастенер, который тогда работал атташе по культуре Франции в России. Он просто удивился таким обедам. Сказал, что во Франции так поесть можно только в очень дорогих ресторанах.

Продолжение на с. 12

Начало на с. 10 — 11

Это, конечно, мне сильно польстило, но вечером ещё и ужин надо было готовить, после которого я валилась замертво. А ребята долго ещё сидели у костра и слушали музыку из Петинной коллекции.

Я уставала смертельно, в прямом смысле этого слова. Но у ребят работа шла очень хорошо, так что прерывать налаженный режим было нельзя ни в коем случае.

А тут ещё на мою голову приезжает жена барабанщика Андрея Надольского с дочкой и говорит ему:

— Ты тут на даче развлекаешься, а я там с ребёнком мучаюсь.

Отдала Андрею дочку и уехала.

Девочка была маленькая, 6 лет, и всё время плакала. Потом я разобралась, что ей сандалии были малы. Решили вопрос с сандалиями, и оказался очень весёленький и беспроблемный ребёнок. Андрей был очень счастлив, что всё сладилось. Спали они вдвоём на раскладушке, крепко прижавшись друг к другу.

А я реально дошла до ручки.

Встала однажды утром ещё раньше, чем обычно, и поехала в Москву покупать плитку и холодильник. Тогда в России только-только стали появляться западные товары, и они были очень хорошего качества.

Купила.

И жизнь моя изменилась сильно. Открылось второе дыхание. Я даже стала готовить пироги в духовке, что сильно облегчило готовку ужина.

Но тут Евгений Фёдорович заметил, что «еда вкусная, но не такая, как на живом огне».

Я еле сдержалась. Но сумела взять себя в руки.

А жизнь продолжается.

Вечером сядут ребята в этот огромный «Мерседес» и поедут куда глаза глядят. А глаза глядят на заходящее солнце в поле. Сидят на обочине дороги и смотрят, как солнце заходит и всю рожь заливают огненным светом. Часами могли сидеть и молчать.

А потом в машине листочек нахожу.

Слава Господу Богу,  
я смотрю на дорогу.

Там всего понемногу,  
слава Господу Богу!

Возвращаются в хорошем настроении.

— Олюня, что там у нас на ужин?

— Окуни, жаренные в стеблях укропа, молодая картошка с малосольными огурцами и малиновый морс.

— Отлично!

И действительно: не жизнь, а малина!

А другой вечер может быть и так.

— Ну, что там у нас на ужин? Опять эта рыба. Каждый день рыба да рыба! — И ушёл. Дверей нет, а то бы хлопнул.

— Вот и хорошо, — говорит Евгений Фёдорович, — нам больше достанется.

А когда все разошлись и я стала убирать со стола, то нашла бумажку со стихотворением:

Надо что-то поделаться  
с моей больной головой.  
Утром я, вроде, добрый,  
к вечеру снова злой.

И остатки рыбы, картошки и последний малосольный огурец исчезли.

...Бумажечки эти сыпались проливным дождём. Я их все собирала, ставила дату и в папочку складывала. К тому времени набрала штук четыреста.

Так мы и жили.

День — крылатая победа.

День — всё войско полегло.

По лесам бегу я в кедах  
самому себе назло.

Friday Evening, July 21, 1989, at 8:00  
Saturday Evening, July 22, 1989, at 8:00

## UNDERGROUND MELODIES

featuring

USSR

### ZVUKI MU

(North American Debut)

Pytor Mamonov	Vocals
Alexander Lipnitsky	Bass
Alexei Bortnichuk	Guitar
Pavel Hotin	Keyboards
Alexei Pavlov	Drums

Sound Engineer  
Anton Marchuk

Manager  
Gesha Matveyev

Zvuki Mu would like to express special thanks to:

Paul Godfrey—Western Representative, Brian Eno, Anthea Norman-Taylor, David Snow, Opal Records.

Intermission

USA

### THE RESIDENTS

“Buckaroo Blues”  
and  
“Black Barry”

Music written, directed, and arranged by  
The Residents

Choreography by  
The Residents  
Sarah McClellan  
Carol LeMaitre

Lighting Design by  
Chris McGregor

Produced by  
The Cryptic Corporation

The Residents are personally managed by Rich Shupe.

Совместная афиша концертов «Звуков Му» и The Residents, 1989 год из семейного архива Мамоновых

Эта бумажечка называлась «Война». К осени ребята записали альбом «Грубый закат»... На обложку Пётр взял фотографии Игоря Мухина.

Особенно мне понравилось, что Пётр на обложке написал: «Большое спасибо: James Brown, John Mayall, Diana Ross, Temptations, Bob Dylan, Ohio Players, Animals».

Всё это слушали ребята по вечерам у костра.

На самом деле вышло два диска, второй — «Грубый закат. Dance Mix», который Петру даже больше нравился. И

он у него долго стоял на «Золотой полке».

Повезла я эти два альбома в Москву, Александру Морозову, в Moroz Records. Тот ждал нашего приезда.

Договор с Морозовым подписала только на изготовление CD и MC, а право издания LP (виниловых пластинок) оставила за собой. Чувствовала я тогда, что все эти кассетки и сидишки только мода и дань времени, а вот пластинка — вещь, на века, как книга.

Петя говорил: «Музыка, записанная цифровым методом, — разгрызенный

орех. При такой записи звук дробится на мельчайшие фракции, потом „склеивается“. С обертонами вообще беда. Слушаешь запись: вот, пожалуй, труба на взлёте, на высоте захлебнулась, сникла. Настоящий профессионал не слушает компакт, а я профессионал. Винил — чистая физика. Добротная. Честная».

## Катаев, Казаков, колядки, Переделкино...

В конце года в «Редакции Елены Шубиной» у Сергея Шаргунова планируется выход книги «Зачем я здесь. Юрий Казаков: недописанная жизнь». «Перерыв» впервые публикует отрывок из этой книги.

Характерно, что именно казаковский «Звон брегета» Катаев, при всей его эстетической широте и открытости талантам, отказался брать в «Юность». Именно с Казаковым доброжелательный к молодёжи Катаев обошёлся довольно бесцеремонно. А может быть, это и не удивительно, если вчитаться в их беседу, записанную ответником журнала Леопольдом Железновым.

Рассказ нравился в редакции, имя Казакова украсило бы продвинутое издание, но главред пожелал личного разговора, в котором и впрямь было уж очень много личного.

Катаев как-то болезненно упрямо сводил всё к своему учителю — Бунину. Уж кого не заподозришь в творческой ревности, так это Валентина Петровича, но тут как будто что-то перещёлкнуло.

Начал он с унижающей готовности напечатать рассказ. Так напечатай! Казаков этим и завершил беседу: «Мне хотелось бы увидеть этот рассказ в „Юности“». Что же смутило Катаева? «Я хочу предупредить вас, как писатель писателя: вы находитесь на опасном пути. Вся манера письма, вся интонация, вся музыка произведения заимствованы вами у Бунина». Это Казаков уже слышал. Как хорошо ни пиши — обвинят в этом. Один и тот же штамп, которым с видом первооткрывателей упивались мэтры. Ну почему обязательно Бунин? Почему не тот же Пришвин?

Было неприятно, но в который раз он принялся вынужденно объясняться, что говорит своим естественным голосом: «Мне кажется, вы не совсем правы. У меня есть рассказы, которые я написал до того, как впервые раскрыл книги Бунина. И, несмотря на это, меня обвиняют в заимствованиях у Бунина». Катаева сказанное не удовлетворило, и он зацепил собеседника через Паустовского, который, оказывается, тоже находится под влиянием Бунина. Благодаря Паустовскому можно пропитаться бунинской эстетикой, притом Бунина даже не читая. «Это как инфракрасные лучи или как эманация радия. Вы их не видите, а они на вас оказывают воздействие».

Катаев знал, о чём говорил, облечённый.



Рисунок Анастасии Бурденковой

У Ивана Алексеевича был ещё один воздыхатель, впусивший в себя его дух, но пронёсший собственным еретическим путём. Владимир Набоков.

Презрительно-надменный по отношению к советской литературе, он с чувством превосходства выделял немногих солнечно-ярких левантинцев, среди которых — Ильф, Петров, Олеша, Бабель, но встречал загадочным безмолвием ту прозу, что была ближе



Рисунок Анастасии Бурденковой

всего к его собственной, — катаевскую. Ускользание от проклятого двойника.

Не это ли мучительное отталкивание от магнита со схожей полярностью случилось теперь с Катаевым, прочитавшим Казакова?

Словно в температурном сне, «Валя», одесский ученик «академика с золотым пером», боролся с молодым соперником, который никогда не видел Бунина, но продолжал ту же тайную линию, по-новому, по-своему, как больше никто.

«Бунин очень страшный писатель, он погубил многих молодых», — в поздние годы процитирует Казаков Катаева.

И, разумеется, не случайно и Катаев, и Казаков будут преклоняться перед Набоковым.

— Вы мне не верите? Не согласны со мной? — бормотал Катаев, и опять выражал готовность напечатать рассказ, припугивая, как колдун: — Но вам же будет хуже.

Казаков, будто и вправду испугавшись чего-то нехорошего, предложил рассказ «почистить».

— Нет, упаси вас боже! — закричал Катаев. — Если вы захотите убрать

отсюда Бунина, весь рассказ рассыплется. Уж лучше тогда не трогайте! Давайте его печатать так...

Надо ли говорить, что рассказ напечатан не был, и ни одно произведение Юрия Казакова ни разу не появилось на страницах журнала «Юность».

В 1967-м, вдохновляясь катаевским художественным мемуаром «Трава забвенья», Казаков пустится в подробные рассуждения о Бунине, которого тоже хотел бы сделать героем своей книги. Размышляя о том, почему тот не мог сосуществовать с красной Россией, Казаков приведёт в пример роман Катаева «Время, вперёд!» как совершенно чуждый бунинскому мировосприятию.

В том же году в «Юности» Аксёнов отметит, как же повезло юному Катаеву с наставником, и несколько ехидно посмеётся над Казаковым, представив, что случилось бы с ним, если бы на пороге его дома появился Бунин.

Тень Бунина легла между двумя К. Но были у них сближения.

Казаков вспоминал, как однажды в Переделкине долго пил с приятелем Васей (прозаиком Росляковым), спиртное кончилось, а купить было негде. Сообразив, что это ночь Рожде-

ственного сочельника, Казаков предложил ходить по домам писательского генералитета и колядовать под окнами. Там и тут попрошайек гнала «прислуга». По хрустящему снежку добрались даже до одиозного Кочетова («Ну и чёрт с ним...»), были изгнаны и оттуда. Доброту проявил Павел Нилин, автор книги «Жестокость», открыл дверь, в подштанниках с тесёмками. «Выпить нету. Хотите — поесть, кофе попить?» А напоил, чем надо, единственный — Катаев. На пение вышла его жена Эстер, пригласила в дом. «Заходим, — рассказывал Казаков. — Смотрим, он плачет. Самыми настоящими слезами. Мы обалдели. „Сорок лет никто меня не славил!.. Ребята, что вам дать выпить?“ Мы растерялись. „Ну правда, что?!“ Ведёт в другую комнату и открывает бар, а там... братцы мои, десятки вин! Ну и выпили мы! Только старику мало досталось: жена его за горло всё время хватала».

Так и хочется добавить: в этом сближении через сочельник было что-то родное для обоих, дореволюционное, бунинское.

Та посиделка в изложении Рослякова обернулась тем, что Катаев заявил: — В эту ночь принято просить прощения. И потому простите меня, Юрий Павлович, что я, будучи в своё время редактором «Юности», не печатал вас.

Будто бы Казаков в ответ нахамил и продолжил наливать в фужеры из разных бутылок, даже когда хозяина сморил сон.

При всех сложностях их отношений, если верить Аксёнову, Катаев громко называл Казакова «надеждой русской прозы».

Казаков же в порыве любви к хорошей литературе взялся за эссе о Катаеве, в котором хвалил у него «увлекательную поэзию» прозы и «ясную и лёгкую прелесть бытия».

«Вездесущий затворник» — это евтушенковское определение по-разному, но можно отнести к обоим.

Занятно, что в письме из Парижа, написанном по-французски и отправленном Юрию, известный писатель Пьер Эмманюэль по ошибке желал всего наилучшего «Валентину Казакову».

В 1964-м, уже после ухода с поста главреда, Валентин Петрович затеет коллективный роман с несколькими знаковыми литераторами нового поколения, среди которых окажется Казаков.

И всё же и спустя почти четверть века после того главредского отказа, в последний год своей жизни, когда зам главного предложит дать что-нибудь в «Юность», Казаков взвзвётся, помолodeв от незабытого оскорбления: — Ах, из «Юности»! Вот оно что! Там сейчас Дементьев редактор! Прямо в номер? А откуда ты знаешь, о чём будет мой рассказ? Может, его и печатать-то нельзя. А? Я уже давал. Давно, ещё при Катаеве. Не напечатали. Вы тогда Аксёновых и Гладилиных любили и печатали. А мне вернули.



Рисунок Анастасии Бурденковой

При сравнительно небольшой временной дистанции история отечественной архитектуры 1960–1980-х годов порой просматривается хуже, чем более ранних эпох. И дело не только и не столько в проблеме сохранности источников, сколько в изменении характера творческой деятельности архитекторов в эпоху, когда проектирование превратилось в огромную индустрию с колоссальным числом участников. Хороших зданий стало больше, но отдельному архитектору теперь гораздо труднее удержаться в памяти: даже яркие профессионалы легко растворялись в гигантской системе проектных институтов. И всё же именно благодаря множеству газет, журналов и профессиональных изданий сегодня оказывается возможным по крупицам восстанавливать их биографии.

О Якове Гузмани сохранилось удивительно мало сведений. Нам ничего не известно о его родственниках и потомках; в архиве литературы и искусства

текторов МАИ (ныне МАРХИ) и одновременно включился в практическую работу. Он поучаствовал в проектировании жилого дома Центрального совета Осоавиахима на Смоленском бульваре, 3-5. В годы войны Гузман занимался проектированием крупного оборонного завода. После войны, работая в Горстройпроекте, участвовал в создании двух московских высоток — гостиницы «Украина» и здания Мини-

нием МИДа тоже подходила к концу, и часть сотрудников переводили в новое управление. Так Гузман оказался в коллективе, которым руководили Игорь Рожин и Александр Хряков. В проектах такого масштаба вклад отдельных участников почти неизбежно растворяется в общей работе, но известно, что для Дворца культуры и науки Гузман спроектировал ресторан при Зале конгрессов.

работе.

Лужники — хрестоматийный пример начальной стадии перелома, который переживала во второй половине 1950-х годов советская архитектура. Гузман получил образование и начал профессиональную карьеру в эпоху господства неоклассики, но с середины 1950-х прежняя система художественных ориентиров пережила череду сокрушительных ударов со стороны руководства страны и лично Никиты Хрущёва. Сам комплекс в Лужниках ещё трудно отнести к новой стилистической эпохе: он сохранял классическую симметрию ансамбля и монументальный характер отдельных сооружений. Но движение в сторону упрощения, отказа от избыточного декора и прежней репрезентативной роскоши здесь уже вполне ощутимо.

По окончании строительства спорткомплекса Управление проектирования Дворца культуры и науки наконец расформировали. Лев Руднев к это-

## АРХИТЕКТУРНЫЙ ЯЗЫК

Имя архитектора Якова Гузмана можно прочесть прямо на фасаде клубного корпуса Дома творчества Переделкино. «Перерыв» попросил историка советской архитектуры Константина Антипина узнать, чем ещё занимался этот важный для местности автор.



Клуб-столовая Дома творчества писателей в Переделкине

не обнаружено и личного дела, которое обычно заводили на членов Союза архитекторов. В сущности, в нашем распоряжении лишь юбилейные заметки в «Моспроектвце» и статьи в журналах и сборниках, посвящённые отдельным постройкам, заслужившим широкое внимание. Остальная часть его работы, как и у большинства советских архитекторов, во многом состояла из повседневной профессиональной рутины — привязки типовых проектов жилых домов и детских садов. Но за пределами немногих известных нам публикаций наверняка остались и яркие неосуществлённые проекты, и отвергнутые варианты построенных зданий.

По окончании архитектурного факультета Одесского строительного института в 1937 году Гузман оказался в Москве. Здесь он продолжил учёбу на факультете усовершенствования архи-

стерства иностранных дел на Смоленской площади.

Следующий поворот его биографии был связан с движением большого проектного коллектива, внутри которого он работал. В 1952 году в системе Минтяжстроя СССР, куда входил и Горстройпроект, создали Управ-

**О ЯКОВЕ ГУЗМАНЕ СОХРАНИЛОСЬ УДИВИТЕЛЬНО МАЛО СВЕДЕНИЙ. НАМ НИЧЕГО НЕ ИЗВЕСТНО О ЕГО РОДСТВЕННИКАХ И ПОТОМКАХ; В АРХИВЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА НЕ ОБНАРУЖЕНО И ЛИЧНОГО ДЕЛА, КОТОРОЕ ОБЫЧНО ЗАВОДИЛИ НА ЧЛЕНОВ СОЮЗА АРХИТЕКТОРОВ**

ление проектирования Дворца культуры и науки в Варшаве. Возглавить работу над новой высоткой пригласили команду Льва Руднева, завершавшую в тот момент надзор за строительством комплекса МГУ. Работа над зда-

Когда работа над варшавским Дворцом культуры и науки близилась к завершению, перед тем же коллективом поставили новую задачу общегосударственного масштаба. В преддверии первой Спартакиады народов СССР 1956 года было решено в рекордный срок — за 450 дней — спроектиро-

вать и построить в Лужниках крупный спортивный комплекс международного уровня. Для этого Управление проектирования Дворца культуры и науки передали в распоряжение Мосгорисполкома. Гузман участвовал и в этой

му времени уже умер, а Игорь Рожин и Александр Хряков получили собственные мастерские в Моспроекте, и Гузман оказался в мастерской № 15 у Хрякова. Здесь началась его самостоятельная практика в качестве главного архитектора проекта.

Вторая половина 1950-х годов была временем «борьбы с излишествами» и одновременно эпохой стремительного строительства новых жилых районов. Наряду с отдельными «штучными» заказами, вроде новых корпусов для растущего МГУ, мастерская Хрякова с 1959 года специализировалась на лечебно-профилактических учреждениях. Именно в этой сфере Гузман получил один из первых крупных самостоятельных заказов. Правда, его осуществление оказалось на редкость затянутым.

### ЛАБОРАТОРНЫЙ КОРПУС МОСКОВСКОЙ ГОРОДСКОЙ СТАНЦИИ ПЕРЕЛИВАНИЯ КРОВИ

Архитекторы Я. Н. Гузман,  
К. М. Бравин

В построенном по проекту Гузмана на территории Боткинской больницы лабораторном корпусе Московской станции переливания крови впервые в СССР наладили современное на тот момент производство не цельной крови, а специализированных препаратов из неё, причём по новой технологической схеме.

По своему облику корпус очень характерен для начала 1960-х годов: четырёхэтажный прямоугольный объём с кирпичными фасадами, где простенки между окнами облицованы чёрным «кабанчиком» и создают эффект непрерывных лент витражей. Но к моменту окончания строительства, в 1970 году, приём уже стал моветоном. И всё же авторов здания наградили премией Совета Министров СССР в 1975 году не за свежесть стиля, а скорее за технологическую сложность проекта. Требования к стерильности помещений, повышенной освещённости лабораторий и кислотоустойчивости отделочных материалов превратили проектирование и строительство корпуса в сложный эксперимент.

С 1961 года мастерская Хрякова, помимо лечебно-профилактических учреждений, стала отвечать за проектирование застройки южной и юго-западной части Лесопаркового защитного пояса Москвы. Сам ЛПЗП — 10–15-километровая полоса Подмосковья, примыкающего к МКАД. На его территории декларировалось сдерживание роста населённых пунктов и одновременно сбережение природы, потенциал которой градостроители предлагали использовать для организации зон отдыха москвичей. В 1960 году ЛПЗП административно подчинили столице, а уже через год вернули Московской области. Однако проектирование районов, уже распределённое по мастерским Моспроекта, решили никому не перепоручать.

В дальнейшем мастерская, в кото-



Дом культуры в Одинцове

рой работал Гузман, меняла институциональную принадлежность, но не закреплённый за ней район Подмосковья. В 1962 году Моспроект стал Моспроект-1. В 1964 году мастерскую перевели в Институт по проектированию внешнего благоустройства и озеленения, которому передали работу над ЛПЗП; там она получила номер 4. Спустя год институт переименовали в Моспроект-3. Когда в 1967 году сам Александр Хряков вернулся в Моспроект-1, большая часть его команды, складывавшейся с начала 1950-х годов, осталась на месте, в Моспроекте-3. Среди них был и Гузман.

### КЛУБ-СТОЛОВАЯ ДОМА ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЕЙ В ПЕРЕДЕЛКИНЕ

Архитекторы Я. Н. Гузман,  
Г. П. Жеребцова

В середине 1960-х годов Гузман вместе с Галиной Жеребцовой спроектировал для Дома творчества писателей небольшое здание клуба-столовой. Сам тип объекта не был нов или уникален: здания с аналогичной функцией строились в дачных посёлках партийной номенклатуры и академиков ещё с начала 1950-х годов. Но в 1960-е годы, когда архитекторы на волне возвращения к идеям модернизма пошли по пути упрощения и дробления функций на отдельные объёмы и вместо грандиозных зданий санаториев, вмещавших внутрь себя сразу всё, стали рассредоточивать их по отдельным зданиям, раскиданным по территории, клуб-столовая стала особенно распространённым типом.

Но в таких случаях клубное здание обычно оставалось лишь одной из частей ансамбля или придатком к громадине спального корпуса. В Переделкине же сравнительно небольшое современное здание с фасадами из стекла и



Дом культуры и здание горкома в Одинцове

туфа само обрело роль доминанты, перетянув на себя внимание, в центре которого до того находился соседний корпус 1950-х годов.

Здание дошло до наших дней с переделками, но в относительно подлинном виде. Над террасой второго этажа был сооружён козырёк, повторяющий её контур и делающий менее читаемой простую прямоугольную форму стеклянного объёма. Но важно, что здание продолжает жить, причём эта новая жизнь выстроена с вниманием и уважением к прошлому места.

### ГОРКОМ В ОДИНЦОВЕ

Архитекторы Я. Н. Гузман,  
Г. П. Жеребцова

В ведении мастерской № 4 Моспроект-3 находилось два города: Видное и Одинцово — Гузман в основном занимался последним. Для него он проектировал микрорайоны, руководил привязкой типового жилья и общественных зданий, а также выполнял редкие индивидуальные проекты, среди которых было и административное здание горкома и горисполкома.

Протяжённый четырёхэтажный параллелепипед с пристроенным к заднему фасаду залом заседаний — таким образом устроена добрая половина модернистских горкомов в Подмосковье, но одинцовский стал одним из первых. При этом именно здесь уже заметно, как на смену шестидесятилетней увлечённости лёгкой павильонной архитектурой с лаконичными стеклянными фасадами в духе интернационального стиля приходят более тяжеловесные и тяготеющие к монументальности приёмы. Фасады решены в духе классицизирующего модернизма с явной оглядкой на Кремлёвский дворец съездов: вертикальные полосы окон и серого стемалита зажаты между тонкими тре-

угольными пилонами и увенчаны аттиком. Построенное в 1970 году здание положило начало формированию общегородского центра Одинцова.

### ДОМ КУЛЬТУРЫ В ОДИНЦОВЕ

Архитекторы Я. Н. Гузман, Г. П. Жеребцова, Т. Г. Ладыгина, А. Н. Арендарук, В. И. Кузнецова

Построенное в 1974 году здание Дома культуры, также называвшееся Домом офицеров, дополнило ансамбль центральной площади Одинцова, поддерживая и развив тему, заданную горкомом. Стены двухэтажного здания расчленены рядом белокаменных пилонов, поднимающихся выше линии крыши. На главном фасаде плоскость стены отступает вглубь, образуя глубокий портик и позволяя особенно ясно про-

## В дальнейшем мастерская, в которой работал Гузман, меняла институциональную принадлежность, но не закреплённый за ней район Подмосковья

читать сужающуюся сверху форму пилонов. Контраст белого камня и розовато-красных стен напоминает о здании клуба-столовой в Переделкине, объёмы которого облицованы мрамором и армянским туфом. Судя по всему, в данном случае столь дорогую отделку сочли избыточной, поэтому сходного эффекта пришлось добиваться более экономными средствами. Зато к оформлению здания привлекли художников: аттик главного фасада целиком покрывает разноцветное мозаичное панно.

### ДОМ ВЕТЕРАНОВ ПАРТИИ В ПЕРЕДЕЛКИНЕ

Архитекторы Я. Н. Гузман, К. М. Бравин,  
О. Г. Рамзевич

По соседству с Домом творчества писателей в Переделкине располагался Интернат персональных пенсионеров, где встречали старость коммунисты. В 1970-е годы комплекс решили расширить, и по проекту группы Якова Гузмана были выстроены три жёлтокирпичных корпуса, ступенями спускавшихся по рельефу и решённых предельно просто — с монотонной клеткой прямоугольных лоджий, — а также цилиндрическое здание клуба-столовой. Именно оно особенно важно, потому что позволяет увидеть, как за десять лет изменился архитектурный язык Гузмана при обращении к почти той же задаче.



Клуб-столовая Дома ветеранов партии в Переделкине

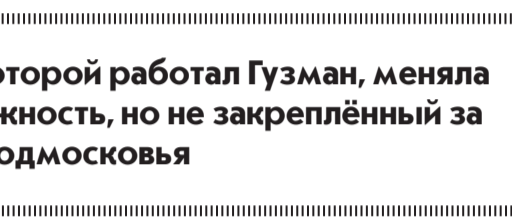
Если в клубе-столовой Дома творчества писателей главными были лёгкость, прозрачность и связь интерьера с лесным окружением, то здесь сходная идея получает более тяжеловесное и монументальное развитие. Двухэтажный стеклянный цилиндр расчленён белокаменными пилонами, которые, как и в Доме культуры в Одинцове, поднимаются до уровня мощного аттика и прорезают его. Так возникает об-

раз гигантской ротонды, которая собирает в единую композицию и старые корпуса комплекса, и новую часть, созданную Гузманом.

### ПОСЁЛОК СОВХОЗА

«МОСКОВСКИЙ»  
Архитекторы К. М. Бравин, Я. Н. Гузман

В конце 1960-х годов Гузман вместе с Константином Бравиным спроектировал посёлок тепличного комбината «Московский» — на территории Подмосковья это один из самых заметных и законченных примеров того, как советские архитекторы пытались перенести в сельскую местность принципы городской застройки многоквартирными домами высотой в пять, девять и даже четырнадцать этажей. Авторы называли посёлок микрогородом: столичный мас-



штаб и плотность здесь оправдывались в том числе расположением в Лесопарковом защитном поясе Москвы.

В проектировании как городских микрорайонов, так и подобных посёлков творческое выражение архитекторов происходило не на уровне отдельных зданий, которые строились по типовым проектам, а в градостроительном замысле. Жилые группы были организованы вокруг системы из двух бульва-

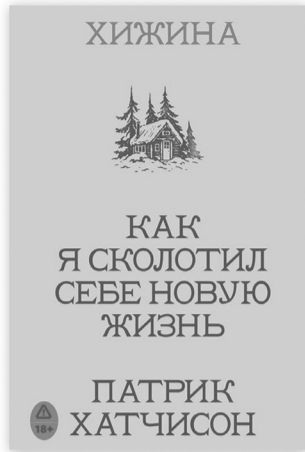
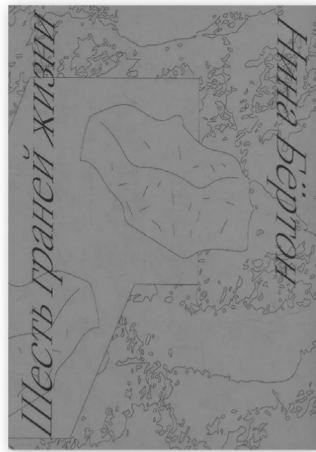
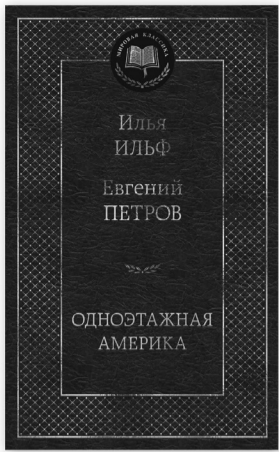


Учебно-лабораторный корпус техникума в посёлке совхоза «Московский»

ров, расходящихся под прямым углом от центральной площади, а ансамбль дополняли несколько индивидуально спроектированных общественных зданий, в том числе учебно-лабораторный корпус техникума, в котором Гузман применил любимый им приём с прорезающими аттик каменными пилонами. Благодаря этой цельности «Московский» заметно выделялся на фоне многих недостроенных и композиционно рыхлых подмосковных совхозов. В 1973 году авторов наградили премией и медалями ВДНХ, а в 1980-е посёлок даже объявили «вневыставочным экспонатом» выставки.

С начала 1980-х годов Яков Гузман отошёл от проектной практики и стал учёным секретарём архитектурно-технического совета Моспроект-3 — органа, который рассматривал проекты перед их отправкой во внешние согласующие инстанции, а также осуществлял промежуточный контроль творческих идей. Так что, например, проект краснокирпичного спального корпуса на территории Дома творчества в Переделкине, построенного в конце 1980-х годов, скорее всего, не прошёл мимо архитектора. В 1988 году Гузман, архитектор не первого ряда, но сильный профессионал, оставивший заметный след в архитектуре, вышел на пенсию, а в 1990-м скончался от инсульта.

## Тайный купол



Часто нас, работников «Дома писателя», спрашивают с разной степенью деликатности: а что, мол, на втором этаже? Мы с высшей степенью деликатности отвечаем: рабочие помещения. Ответ вызывает скуку в глазах искателя, но в наших глазах — нет. У нас в глазах — другое! Подобие доброй тайны, что ли. Счастье тайного расширения: вот вы приходите, вот мы сидим, ходим, книги вам отпускаем, и всё это славно, но представьте — если б одноэтажно? В тёплый сезон гостей-то вагон и маленькая тележка (та самая, на которой мы возим книги), так вот: гостей полно, и все на одном этаже. Плотность событий сильна: книги на метр в квадрате, воздух звенит, полнится, тут бы стёкла оставить в рамках, но чувствуете — лёгкость? Но как? Как раз вот — второй этаж. Он почти ничем не заполнен, а если и заполнен, то мы о том не расскажем. И вот эта его пустотность — она же и вытяжка, она же воздушный шар, берите выше — купол! И что бы ни бурлило внизу — всё поднимается вверх, всё тянется высоко. Всё парит. Вот и мы с вами, сколько б ни было нас, всегда легки и светлы, и в том наш добрый секрет. Спасибо переделкинской метафизической инженерии.

Но главное — что почитать? О домах и восторгах. А вот:

- Илья Ильф и Евгений Петров «Одноэтажная Америка», Азбука, 2024;
- Нина Бёртон «Шесть граней жизни. Повесть о чутком доме и о природе, полной множества языков», Ad Marginem, 2022;
- Патрик Хатчинсон «Хижина. Как я сколотил себе новую жизнь», Individuum, 2026.

\* Постоянная рубрика книжного «Дом писателя».

## ЧТО ПИШУТ

Переделкинские литераторы рассказывают, над чем сейчас ведут работу

**Даниил Золотухин**  
драматург, резидент Дома творчества Переделкино, Томск

Внутри и снаружи всё происходит так, что я открываю ранее неизвестные для меня пространства и даже как будто отдаляюсь от текстового творчества.

Личное время экспериментов выражается в том, что я сейчас набрасываю черновик за черновиком для работы над пьесой в рамках лаборатории «Кукла говорит: ...» Екатеринбургского театра кукол. Вероятно, учитывая поставленное перед участниками лаборатории задание, я возьмусь написать кукольное продолжение недописанного «Замка» Ф. Кафки.

Но самое главное дело — это документальный фильм о католической общине в городе Томске, который мы снимаем на голом и великом энтузиазме. В связи с новым погружением в христианство я активно фиксирую свои религиозные размышления в дневник.

**Мария Лебедева**  
писательница, критик, резидент Дома творчества Переделкино, Тверь

Я работаю над культурологической эссеистикой для издательства РЕШ — о том, как выглядит дружба в культуре, какие стереотипы с ней связаны, как она описана в книгах, сериалах, на старинных гравюрах и в популярных песнях. О названии до конца не договорились, но подзаголовок будет «О дружбе хорошей, ужасной и несуществующей — в культуре и в жизни». Речь в ос-

новном о российской культуре, хотя и не только о ней. Дружили люди по всему миру и во все времена, так что древнекитайский ритуал, советская традиция братского поцелуя или судебный процесс по убийству в Новой Зеландии середины прошлого века отражают разные стороны представлений о том, как должны выглядеть и вести себя друзья. Рукопись начинается с детской считалки, а названия глав — это счёт: Лучше бы никого (о друзьях, с какими врагов не надо); Ноль (о том, когда это не дружба); Один (о том, когда ты сам себе друг); Полтора (о неравной дружбе); Двое по одному (о дружбе-соперничестве); Двое как один (о ритуалах в дружбе); Двое как двое (о счастливой дружбе); Много (о компаниях друзей); Никогда не один.

**Раиса Саед-Шах**  
эстрадная певица, композитор, старший преподаватель по классу эстрадного вокала в Российской академии музыки имени Гнесиных, Переделкино

В данный момент записываю песни и готовлю с Юрием Ряшенцевым совместный виниловый диск, где будут представлены наши общие песни и чтение его стихов. Планируем выпустить к лету, к 95-летию Юрия Евгеньевича. В процессе работы Юрий Евгеньевич напел одну из наших песен, родилась идея о записи дуэта. Мы его записали и сейчас монтируем клип.

## Дни рождения с Ольгертом Либкиным

Сооснователь и многолетний директор издательства «Текст» Ольгерт Маркович Либкин из длинного списка литературных юбиляров апреля и мая выбрал тех, кто ему близок, и коротко объяснил почему.

### 3 АПРЕЛЯ — ЮЙ ХУА

Мы напечатали три романа Юй Хуа. Самый маленький и самый, по-моему, сильный — это «Жить». Название гениально. Благополучный бездельник, потерявший богатство, претерпевает тьму невзгод и теряет... нет, уже не деньги, но всех близких. И не ропщет, но живёт. По-моему, этот маленький китайский роман понравился бы Льву Толстому.

### 13 АПРЕЛЯ — СЭМЮЭЛ БЕККЕТ

Очень многое в нашей жизни поясняет прощальная ремарка в пьесе Беккета «В ожидании Годо». «Идём», — говорят оба героя друг другу. И — от автора: «Не трогаются с места».

### 15 АПРЕЛЯ — БОРИС СТРУГАЦКИЙ

Когда мы замахнулись на 12 томов собрания сочинений Стругацких и предложили авторам тираж 250 000 (и то — мало!), Борис Натанович сказал твёрдо: «Двести тысяч — не больше». Мы улаживали братьев с полчаса, и под конец стороны, как полагается истинным бизнесменам, сошлись на числе ровно по-середке. Так родился странный тираж собрания сочинений в 225 000.

### 16 АПРЕЛЯ — АНАТОЛЬ ФРАНС

Анатоль Франс был любимым писателем моего отца, мне это передавалось отчасти. В одном из его рассказов есть несчастная, забытая девочка-служанка, которую хозяева не пускают даже в церковь. Просыпаясь утром, она говорит: «Здравствуй, Бог», а засыпая — «До свиданья, Бог». Придумал, подслушал — не важно. Важно, что написал.

### 2 МАЯ — АЛЕКСАНДР МИРЕР

Издательство «Текст», большая редакторская комната, почти пустая. За дальним столом немолодой человек в больших очках, перед ним самодельный попи́тр, на нём книга, вокруг листы рукописи. Это Александр Исаакович Мирер готовит к выпуску собрание сочинений братьев Стругацких. Допоздна, в одиночестве. Он был на редкость добродушен и чуток, в любых обстоятельствах. Когда хоронили его жену, я принёс охапку хризантем. Он меня обнял и тихо сказал: «Это были её любимые цветы».

### 7 МАЯ — БОРИС СЛУЦКИЙ

У Бориса Слуцкого есть стихотворение, которое начинается словами: «Покуда над стихами плачут...» Бенедикт Сарнов, готовя для нас полновесный сборник поэзии Слуцкого, так его и озаглавил. Они оба, поэт и критик, были правы. Не знаю, поймёт ли это искусственный интеллект.

### 9 МАЯ — БУЛАТ ОКУДЖАВА

Нам с главным редактором «Текста» Валерием Генкиным очень надо было пообщаться с вдовой Окуджавы Ольгой Владимировной, женщиной своенравной и непростой. «Я устрою вам встречу», — пообещал Станислав Борисович Рассадин, близкий друг Окуджавы. И устроил. Мы пришли, нас приняли. Спустя каких-то полчаса — поговорили без намёка на результат — мы вежливо раскланялись. Ольга Владимировна на прощанье сказала: «Если бы не Стасик, я бы вас на порог не пустила».

### 16 МАЯ — ГЕННАДИЙ ПРАШКЕВИЧ

С Геной Прашкевичем мы переписывались много лет, в те странные времена, когда писали от руки (иногда печатали на машинке), и посылали письма из

Москвы в Новосибирск и обратно.

Много лет спустя выяснилось, что оба хранили письма, даже пустяшные.

### 18 МАЯ — ВИНФРИД ГЕОРГ ЗЕБАЛЬД

А Зебальда мы хотели напечатать, но нам не дали. Те, у кого в руках права, сказали: «Не ко времени и не к месту».

### 24 МАЯ — ИОСИФ БРОДСКИЙ

В 92-м мы с женой привезли Бродскому с десяток экземпляров вышедшего в «Художественной литературе» сборника «Часть речи». Они сами послать ему книжки не удосужились, не знаю почему. Он расспрашивал о России; за открытой дверью бесшумно ходили жена Мария и кошка Миссисипи. («В кошачьем имени, — сказал Иосиф Александрович, — должно быть много „с“. Лучшее имя для кота — Эсэсэсэр») Книжку он посмотрел бегло, нашёл выходные сведения и сказал: «Тираж пятьдесят тысяч! Да они с ума сошли. Во всей стране найдётся от силы пять тысяч человек, которым нужны эти стихи». Не знаю, насколько он был прав.

### 27 МАЯ — ДЖОН ЧИВЕР

От Джона Чивера я впервые, ещё в молодости, узнал наглядно, что такое разобщённость, даже близких людей. Герой рассказа едва не разбился на самолёте, он полон волнений и радости, но дома его не слышат: у каждого своё. И дело не в стране — в людях.

### 29 МАЯ — КОНСТАНТИН БАТЮШКОВ

Батюшков, безумный Батюшков, уже в помутнении рассудка написал среди прочего: «Царицы, царствуйте! Не царствуйте, цари!» Не исключаю, что он был прав.

### 31 МАЯ — УОЛТ УИТМЕН

Понимание того, что поэзия гораздо шире привычного представления о ней, пришло ко мне ещё в ранние годы, когда я прочёл Уитмена в переводах Чуковского. Знаюки перевод не одобряли, но это было второстепенно.



Главный редактор: Денис Крюков

Арт-директор: Юлия Дикевич

Над номером работали:

Константин Антипин, Наталья Бакшаева, Анастасия Бурденкова, Екатерина Гуляева, Сергей Гуськов, Сергей Лебедев, Ольгерт Либкин, Дима Пантюшин, Наталья Рябчикова, Матвей Соловьёв, Дмитрий Цыганов, Анна Юрьева

Корректорское бюро «Ёлки-палки»

Отпечатано в ООО «КРАСНОГОРСКАЯ ТИПОГРАФИЯ». Заказ № 3081-25.

Тираж 2000 экз.

Адрес: ДСК «Мичуринец», поселение Внуковское, ул. Погодина, 4,

Дом творчества Переделкино

info@pro-peredelkino.org

+7 (916) 260-94-88

## События и новости Дома творчества

