

От редакции

Дмитрию Борисовичу писали дети и взрослые из всех уголков страны и из-за рубежа. Писем было столько, что они не помещались в стандартный почтовый ящик, висевший в подъезде дома, где он жил. В двери квартиры Кабалева была выпиlena щель, сантиметра в 2-3 толщиной, к ней изнутри был приделан деревянный ящик с дверцей. Почтальон просовывал письма в эту щель, но их было так много, что крючок на дверце ящика периодически не выдерживал, дверца открывалась, и всё содержимое падало на пол. Было время, когда Д.Б. Кабалевский хотел объединить ответы на эти письма в своеобразную книгу, даже начал сортировать их по темам, но безнадежность данного мероприятия стала ясна очень быстро. Дмитрий Борисович обратился за помощью к поэту В.М. Викторову, с которым они много лет вместе работали и были дружны. Так родилась книга «Дорогие мои друзья». Одна из частей этой книги называется «Неотправленные письма». Мы предлагаем вашему вниманию письмо шестое.

Кабалевский Д.Б.

Неотправленные письма¹

Эти письма не были отправлены. И даже не были написаны. Но, рано или поздно, я должен был написать их. Должен был ответить хотя бы на некоторые вопросы, которые задавали мне мои знакомые и незнакомые друзья, но на которые я до сих пор так и не ответил. Сейчас я отберу из этих вопросов те, что связаны с проблемами современной музыки. Им и будут посвящены эти «неотправленные письма».

Читателя своего я представляю себе таким, какими были, как правило, те, кто задавал вопросы: молодым человеком, интересующимся музыкой, тянущимся к ней, но не имеющим ещё достаточных знаний и опыта, чтобы разобраться в сложном сплетении противоречий мира современной музыки. Может быть, мне хоть немножко удастся помочь им.

Письмо шестое

(Вопрос: «Как Вы относитесь к современной западной «поп-музыке»?»)

Однозначно ответить на такой вопрос я не могу, потому что само явление, которое мы называем «поп-музыка» («популярная музыка лёгкого жанра»), весьма не однозначно. Моды в этой области менялись и меняются, вероятно, ещё стремительнее, но, пожалуй, менее закономерно, чем в «авангардизме». Впрочем, как я уже говорил, сейчас границы между этими, когда-то диаметрально противоположными областями порой совершенно стираются: додекафония, алеаторика, сонористика, электроника — всё это можно сегодня встретить в «поп-музыке». Невероятно разросся и диапазон внутреннего содержания «поп-музыки». Вот уж поистине «если вы не знаете, что вам нужно, заходите к нам — у нас это есть!». А есть, действительно, всё — от ничем не замутнённой народной песенности до разнузданных электрогитарноударных оргий, в которых взвинченная развлекательность сливается с эротикой и наркоманией.

К сожалению, у нас больше пишут о скандальных сборищах оголтелых поклонников и поклонниц очередных эстрадных звёзд и гораздо меньше о другом полюсе музыкальных интересов западной молодёжи — об интересе к народной песне. Сегодня, правда, немало пишется и говорится, например, о расцвете в среде американской молодёжи интереса и любви к старой сельской народной музыке, так называемой «Кантри-мьюзик». Это в самом деле очень привлекательная струя амери-

канского народного песнетворчества, отличающегося от изрядно набившей уже оскомину «рок-музыки» искренностью, задушевностью, мягкостью.

Но ведь не сегодня же появились в среде американской молодёжи любители народной песни! Во время первой своей поездки в США (это было в 1959 году), когда у нас было весьма распространено мнение, что в американской молодёжной музыке нет ничего, кроме всяческого уродства, мне удалось побывать в Лос-Анджелесе в ночном клубе битников. Вот что я писал об этом в своих «Заметках об Америке»: «...почти полная темнота. На столиках еле заметные огоньки светильников. Один угол отгорожен невысокими перилами. Там, в оранжевом луче единственного фонаря, на высоком табурете — скромно одетая девушка. Чуть поодаль — юноша с гитарой в руках. И девушка поёт народные песни: английские, французские, немецкие... Лицо у неё серьёзное и хорошее. И поёт она красиво, на редкость музыкально и вдохновенно.

А слушатели, всё молодёжь, сидят не шелохнувшись и слушают, не сводя глаз с исполнительницы. Потом к Линн Голд — так звали певицу — присоединяется другая девушка, и они поют дуэты. Потом обе становятся слушательницами, и поёт уже только что сидевший в публике юноша. И все они поют только лишь народные песни... Где-то в темноте зала возник очень тихий, но очень мужественный голос, певший негритянскую песню. Голос всё приближался, усиливался, и, наконец, в оранжевом луче появилась фигура молодого негра. Он расправил плечи, встал во весь рост, и голос его

¹ Печатается по изд.: Кабалевский Д.Б. Дорогие мои друзья. Сост. В. Викторов. — М.: «Молодая гвардия», 1977. С. 155 — 168.

завучал сильно и призывно. А ушёл этот негритянский юноша со своей песней так же незаметно, как и появился...»



Роберт
Рождественский

И ведь вот что интересно: почти в те же дни, только в противоположном конце США, был Роберт Рождественский — человек не только иной профессии, чем моя, но и представитель другого, значительно более младшего поколения. В ту пору мы с ним ещё не были даже знакомы. Вернувшись в Москву, он напечатал блестящий поэтический памфлет: «Чисто деловое письмо из Нью-Йорка

Сэму Звягину, отечественному пижону».

Мне жаль, что и без того разросшиеся размеры моих «писем» не позволяют привести эти стихи целиком. Придётся выпустить всё, обращённое к «отечественному пижону» (если не читали — очень советую прочитать, не пожалеете!), сохранив лишь те строки, что непосредственно относятся к теме начатого разговора. Вот эти строки:

...Я расскажу,
как здесь танцуют
твисты!

Клуб битников.
Сейчас они
начнут!

Клуб битников.
Сейчас они
покажут!..

Но подождите!
Что-то тут
не так.

Задребезжало,
задрожало
банджо.

И тихо звякнули
гитары
в такт...

И вышли трое.
И запели трое.
И тени
заметались по стене...

О сонных реках.
О больном ковбое.

И о его измученном

коне...

Овладевая залом постепенно,
тая в себе

особенный секрет,

всходили
настоящие
напевы
над огоньками

горьких сигарет!

Английские,

еврейские,

ирландские, —

необъяснимые,
как шар земной.

Шептали грозно.

Рокотали ласково.

Дышали

суеверной стариной.

Текли слова,

простые,

будто семечки.

Текли слова,

зовя и теребя...

Не удивительно ли, что один из нас — обычной журналистской прозой, другой — зрелым и ярко индивидуальным поэтическим языком написали, независимо друг от друга в одно и то же время, в сущности, абсолютно одно и то же о двух «клубах битников» на двух океанских побережьях страны. Трудно придумать более объективное свидетельство истинности того, о чём мы писали, того, что слышали и что видели...



Клуб битников

А разве не с того же — со стремления противопоставить народную песню (в широком диапазоне — от лирики до политики) одурманивающей сознание молодёжи коммерческой развлекательности, начинали свою карьеру знаменитые в прошлом английские «битлы». Невероятно быстро завоевав сердца и умы молодёжи чуть не во всём мире, они вскоре оказались в центре этой самой коммерческой развлекательности со всей её уродливой извращённостью. «Битлы» распались. И вот одна чёрточка, характеризующая их эволюцию. Дж. Леннон — «поэтическая душа» группы, автор текстов значительной части её репертуара, в котором поначалу преобладала лирика фольклорного характера, кончил тем, что стал одним из авторов скандально-нашумевшего и шумно провалившегося бродвейского ревю «О, Калькутта!», которое, как писал Джеймс Олдридж, «шокировало даже тех, кто до сих пор сам шокировал других». «Битлы» кончились. Сейчас они (точнее — их записи) увлекают лишь тех, кто не успел в своё время послушать их и, не выработав в себе настоящего художественного вкуса, путается в модах — и старых, и новых.

«Битлы» кончились, но место их пусто не осталось. Появилась новая группа: «Роллинг стоунз». Не будет большим упрощением, если сказать, что главное, что внёс этот ансамбль в музыкальную жизнь западной молодёжи, — стремление превзойти «битлов» по всем статьям, начиная от неряшливости внешнего вида, остроты тематики, непомерной громкости звучания и, уж конечно, пышности рекламной шумихи.

«Музыканты, которых первоначально объединяла любовь к песне, превратились в завязанных акционеров шоу-бизнеса» — эти слова из парижского «Экспресса» достаточно убедительно говорят об эволюции новой группы. Уже больше, чем само искусство ансамбля «Роллинг стоунз», их поклон-

ников стали привлекать сообщения о том, что во время европейского турне «13 тяжёлых грузовиков везли более 15 тонн всяческого реквизита, в том числе особую, движущуюся сцену, баснословно дорогой и баснословно обширный гардероб Мика Джегера и 18 гитар Кейта Ричардсона...». Как само собой разумеющееся воспринималось то, что поездка и концерты проходили под усиленной охраной полиции...

Но «Роллинг стоунз» не одиноки. Однако их деятельность проходит более шумно. На счету их выступлений уже не только побоища в зале, громкие скандалы и насилия, но и бомбы, и слезоточивые газы, и наркотики...

Сейчас английская печать утверждает, что «ещё ни одна «поп»-группа, ни один эстрадный артист или кинозвезда и ни один оперный певец не собирал таких аудиторий, как «Лед Зеппелин». Приводятся ошарашивающие цифры: в Лондоне «51 тысяча билетов на три первоначально запланированных концерта были распроданы спустя два часа после поступления в продажу, и 34 тысячи билетов на два дополнительных концерта разошлись за уик-энд»; в турне по Америке «общее количество проданных билетов превысило 700 тысяч»; точную цифру распроданных пластинок никто не знает — по более или менее достоверным подсчётам около 14 миллионов штук; «Спрос на пластинки «Зеппелина» в три раза превышал продажу записей «Роллинг стоунз». Даже «Битлз» не знали ничего подобного». И конечно же, публикуются впечатляющие подробности: у них свой собственный самолет — огромный «Боинг-720» (как отстали «Роллинг стоунз» со своими 13 грузовиками. — Д.м. К.); они возят с собой персонал из 44 человек; в распоряжении дизайнера, возглавляющего техническую группу, 150 светильников, в том числе три криптоновых лазерных прожектора и неоновая надпись



Группа «The Beatles»



Обложка пластинки ревю «Oh! Calcutta!»



Группа «The Rolling Stones»

«Лед Зеппелин», пять осветительных колонок, которые можно поднимать и опускать с помощью электропривода, установки для дымовых и звуковых эффектов, всё это — мощностью примерно 310 тысяч ватт. В дополнение к этому имеется компьютеризованная звуковая система... Её суммарная мощность 70 тысяч ватт, и она обеспечивает слышимость на целую милю вокруг... И конечно — опять о полицейском эскорте, о металлических дверях, с лязгом захлопывающихся, чтобы отрезать всякий доступ болельщикам...

Каковы же художественные результаты, достигаемые четырьмя участниками ансамбля, вооружёнными этой мощной современной звуковоспроизводящей аппаратурой?.. Обратимся к этой же статье Тони Палмера в журнале «Англия» (1976, № 2), издаваемом британским правительством для Советского Союза. Вот всего лишь несколько характеристик:

«Взрывы неистовых, кричащих, пронзительных звуков; пробирающие до озноба виртуозные пассажи на гитаре; колотьба по батарее барабанов и гонгов, разбивающих вдребезги остатки музыкального благодушия; с точки зрения стиля, это — трюкачество, заимствованное из большого числа источников, сплав джаза, рока, блюза и цыганского романса. Используя и обыкновенные, и электроинструменты, эта музыка убеждает и рычит... Характерной в этом отношении является песня «Лестница в небо». Она начинается спокойно... Постепенно, на протяжении 10 минут звук достигает высочайшей кульминации, на фонообразующем шуме баса и барабанов, из которого электрогитара и голос певца рвутся, выливаясь в яростную, причиняющую почти физическую боль мелодию...»

Таковы характеристики, призванные нарисовать облик «самых популярных исполнителей рок-музыки наших дней», «убийственного сплава талантов — группы «Лед Зеппелин».



Группа «Led Zeppelin»



Поль Робсон



Эрнст Буш



Питер Сигер

Огромное количество подобных групп, народившихся в последнее десятилетие, разумеется, не исчерпывает музыкальной культуры современной западной молодёжи, хотя и пытается задушить всё, идущее по какому-либо другому пути (так, почти задушенным в наши дни оказался джаз, далеко ещё не исчерпавший своих возможностей, заложенных в негритянской народной музыке, из которой он вырос).

Кто не знает имени Питера Сигера?! Это он — талантливый продолжатель песенных традиций Эрнста Буша и Поля Робсона, в открытом письме, опубликованном в журнале «Советская музыка» (1972, № 2) под острым названием «Всемирный потоп «поп-музыки», обращается «к молодым людям, живущим вне Соединённых Штатов, увлекающимся народной и популярной музыкой нашей страны», со словами: «Остерегайтесь людей, которые утверждают, что современный человек должен обязательно следовать за последней европейской или американской модой... Молодёжь, которая обязательно хочет слушать новейшие американские шлягеры, как правило, не знает наших лучших популярных и народных песен. Она знакома только с тем, что пропагандирует американская индустрия».

За именем Питера Сигера возникает представление о могучем и постепенно крепнущем песенном движении американской и европейской молодёжи, которое чаще всего называют «подпольной поп-музыкой». Это прогрессивное по своей внутренней устремлённости движение, зачастую открыто направленное против капиталистического общества, поддерживающее борьбу за социальное переустройство жизни, борьбу за мир, противостоит той самой «поп-музыке» (хотя порой и схоже с ней по внешним приёмам), которая, как пишет Питер Сигер, «представляет американский «истэблшмент» — силу, рассчитанную на то, чтобы отвлечь людей от их жизненных проблем». Многие произведения «подпольной поп-музыки»

получили широчайшее распространение и поддержку, выдерживая в кругах молодёжи конкуренцию с самыми популярными шлягерами «битлов». В кругах молодёжи, но не в официальных кругах, направляющих деятельность радио и телевидения, граммофонных фирм и музыкальных издательств, то есть в сферах той индустрии, которая зарабатывает баснословные барыши на всём, что способно отвлечь людей, особенно молодёжь, от острых социальных проблем современности.

Именно это стремление отвлечь от социальной жизни питает в равной мере и заумный «авангардизм», и элементарную развлекаемость. За внешним аполитизмом этого искусства нетрудно разглядеть его прямую связь с обнажённо политическими задачами. Это естественно. Ещё в 1931 году в статье о Максиме Горьком «Писатель и политик» А.В. Луначарский писал: «Мы, марксисты, знаем, что те писатели, в произведениях которых, кажется, и в лупу не найдёшь политики, на самом деле являются политиками. Иногда они это прекрасно и сами сознают, сознают, что надо развлекать публику пустяками, разноцветным хламом, смешной забавой как раз для того, чтобы отвлечь её от серьёзной политики, от постановки серьёзных проблем, на которые толкает жизнь. Искусство развлекающее, искусство отвлекающее всегда было крупным политическим оружием...»

Вот она, идейно-политическая база, на которой выросла могучая индустрия музыки «экспериментально-авангардистской» и развлекающей. Надо ли удивляться, что в этом щедрое участие принимают крупнейшие капиталистические фонды — Моргана, Рокфеллера, Форда...

* * *

Многие явления современной западной музыки остались, разумеется, за пределами этих «писем». Но на исчерпывающий охват всех явлений я, разумеется, и не претендовал. Такая задача была бы мне просто не под силу. Я слышал многое, но далеко не всё. Задумывался над многими проблемами, но решение находил, конечно, далеко не всегда. И всё же об одном явлении, возникшем сравнительно недавно, хочу сказать хотя бы вкратце. Я имею в виду попытку слить лёгкую и серьёзную музыку в некий единый музыкально-драматургический сплав.

Само по себе это, конечно, не ново. В своих радиопрограммах и телебеседах о лёгкой и серьёзной музыке я всегда обращал внимание слушателей на то, что эти две, кажущиеся иногда противостоящими сферы музыки

неотделимы друг от друга непроходимой стеной и зачастую органично сливаются в рамках одного произведения. И приводил хотя бы такие примеры: песенка Герцога (идеальный по тому времени образец лёгкой музыки), лирические арии Джильды и драматические сцены в партии самого Риголетто в опере Верди; натуралистически точно воспроизведённые уличные марши и танцы и полные напряжённой патетики эпизоды («от автора») в «Итальянском каприччио» Чайковского; легкомысленно-опереточный вальс городских («наше жалованье скудно, брать же взятки очень трудно...») и полная высокой трагедийности симфоническая «Пассакалия» в опере Шостаковича «Катерина Измайлова»...

Подобных примеров можно привести бесконечно много, особенно из музыкально-театральной области, и всем им будут присущи одни и те же важнейшие черты: стилевые контрасты всегда вызывались драматургической необходимостью и сливались в такое монолитное единство, что ни о какой «эклектике» (сегодня сказали бы «полистилике») не может быть и речи. Единство композиторского стиля и стиля данного произведения подчиняло себе, объединяли все, даже самые парадоксальные, контрасты.

Приведу пример из собственной творческой работы. Драматургия балета, над которым я сейчас работаю в содружестве с драматургом Ю. Слонимским и балетмейстером О. Виноградовым, в известной мере построена на контрастном сопоставлении лирико-драматического симфонизма и современной танцевальности (балет посвящён нашей молодёжи)...

Что же нового даёт сейчас в этом направлении западная музыка? Тут, пожалуй, можно говорить о новом жанре, название которому ещё не придумано: одни говорят — «мьюзикл», другие — «поп-опера», третьи — «рок-опера». Основные признаки этого жанра — попытка так расширить привычные песенно-танцевальные формы «рок-музыки», чтоб возникших контрастов хватило для создания крупного музыкально-драматического произведения, в котором «року лёгкому» противостоял бы «рок серьёзный» (я понимаю всю условность этих определений, но более точных найти сейчас не могу).

Первым опытом в этом направлении явилась, по-видимому, «рок-опера» (будем называть так) американского композитора Питера Таунсенда «Томми», довольно странное сочинение, в котором действие разворачивается вокруг слепоглухонемого персонажа.

Из последующих сочинений того же типа наибольший успех выпал на долю «рок-оперы» двух

англичан — композитора Эндрю Ллойда Веббера и либреттиста Тима Райса «Иисус Христос — суперзвезда». В центре этого и некоторых других созданных вслед за ним произведений стоит фигура Иисуса Христа. (В рок-опере «Евангелие» Иисус Христос фигурирует в совсем удивительном качестве — клоуна, вынужденного развлекать «публику».) Что это, новая мода? Мода на религиозные, евангельские сюжеты? Во всяком случае, это не религия в том понимании, которое дало человечеству мессы Баха, «Реквием» Моцарта, литургию Рахманинова. Скорей это похоже на игру с религией, а ещё точнее — на заигрывание с ней, в самом деле, кажется, становящееся очередной западной модой.

И конечно же, не сумбурно-запутанная идейно-сюжетная основа «рок-оперы» привлекла к себе внимание слушателей, а её некоторые бесспорные музыкальные достоинства. В опере есть красивые, выразительные эпизоды, лежащие за пределами тривиальных приёмов «поп-музыки». Эти эпизоды заставляют вспомнить английские и американские народные напевы и даже классические оперно-ораториальные арии. Резко контрастные сопоставления с острыми звучаниями «рок»-стиля производят двойственное впечатление: иногда они создают подлинно драматические эффекты, иногда вызывают досаду и сожаление, что свежая, необычная, по-настоящему красивая музыка уступает место привычным «поп»-штампам. Тогда в сознание стучится слово «эклехтика». Но, каков бы ни был диапазон стилистических пластов «суперзвезды», после прослушивания оперы целиком остаётся ощущение: мы слушали «поп-музыку». Это ощущение возникает и от господствующего характера самой музыки, и от преобладающего стиля исполнения. Выйти за пределы

привычной сферы музыки на свободные просторы подлинной музыкальной драматургии авторам не удалось, невзирая на их несомненную одарённость и на наличие в опере ряда безусловно удачных фрагментов.

В том же 1971 году, когда в Нью-Йорке впервые была исполнена «рок-опера» «Иисус Христос», в Вашингтоне, на торжественной церемонии открытия центра искусств имени Дж. Кеннеди, состоялась премьера «Мессы» Леонарда Бернстайна, написанной им по просьбе вдовы убитого президента США специально для этой церемонии.

По средствам музыкальной выразительности, привлечённым композитором и его соавтором — либреттистом Стефаном Шварцем, «Месса» Бернстайна значительно богаче «суперзвезды» и в то же время намного цельнее. В «Мессе» есть симфонические и вокальные (сольные и хоровые) эпизоды подлинно классического стиля, есть музыка в стилях «рок» и «блюз», звучат в ней и детские голоса и духовой оркестр, два органа (обычный и «рок-орган») и электроинструменты, через четыре репродуктора, установленных в четырёх углах зала («квадрифония»), транслируется музыка, записанная на магнитофонную плёнку, выступают чтецы, драматические актёры и танцоры...

Стилистический диапазон простирается от традиционных католических хоралов до острого оркестрового гротеска в духе Шостаковича, от бойких джазовых песенок до великолепных в своей лирической искренности симфонических «Размышлений», напоминающих медленные части симфоний Малера...

Казалось бы, объединить всё это в мало-мальски единое целое невозможно. Однако Бернстайну это удалось. Такова уж, видно, сила подлинного таланта, мастерства и безупречного вкуса,



Статья о рок-опере «Томми»
Питера Таунсенда
(на фото слева)



Афиша рок-оперы
«Иисус Христос - суперзвезда»



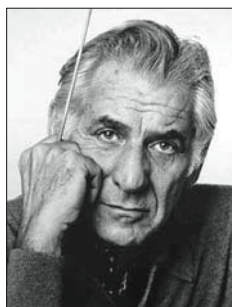
Тим Райс и Эндрю Ллойд Веббер

который удерживает иногда музыку «на острие ножа», но никогда, даже в самые рискованные моменты, не позволяет ей перейти грань художественности...

Что же представляет собой «Месса» Бернштейна в идейном и сюжетном отношении? Чтобы читатель мог сам подумать и составить собственное представление об этом, я приведу то, что сказано в специальном буклете, выпущенном для слушателей «Мессы», о причинах, побудивших Бернштейна создать это монументальное произведение, исполнение которого длится почти два часа. На первом месте среди этих причин (не считая официального заказа) названо убеждение композитора в том, что «Кризисом нашего века» является «Кризис веры». Далее говорится о давно зревшем в композиторе желании создать крупное произведение типа церковной службы, затем — о его увлечённости римско-католической верой и, наконец, о любви к человеку, чьим именем назван новый центр искусства.

О «Кризисе» Бернштейн говорит много, в разных аспектах и своей музыкой (Симфония № 2 — «Век тревог», «Вестсайдская история» и др.) и в своих публицистических выступлениях. О «Кризисе» в музыке, связывая его с агрессией «авангардизма», он высказывается особенно остро и непримиримо. С этим «Кризисом» он сопоставляет и «Кризис веры». Вот его слова: «Я не могу удержаться от проведения параллели между громогласно провозглашённой Смертью Тональности (напомню, что Бернштейн решительно отвергает все виды атональной музыки — основы «авангардизма». — Дм. К.) и столь же шумно на все стороны возведавшей Смертью Бога... Но позвольте мне, дорогой читатель, выступить с заявлением: ни одна из этих смертей не состоялась: умерли и умирают лишь одни наши устаревшие концепции».

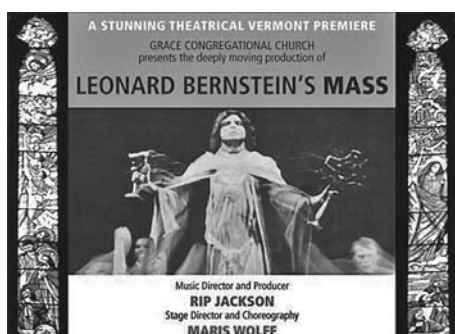
То, что тональная музыка не умерла и, более того, только она сохраняет за музыкой «возможность общения со слушателем», — это положение в «Мессе»



Леонард Бернштейн



Стефан Шварц



Центр искусств им. Дж. Кеннеди

доказано весьма убедительно. Что же касается другой смерти, то тут ни высказывания самого Бернштейна, ни текст «Мессы», ни её сюжет и драматургия не рассеивают идейно-философского тумана, окутывающего эту проблему... Пожалуй, лишь одно в этом смысле выражено в «Мессе» достаточно ясно: композитор ощущает интуицией художника, что сегодняшний мир переживает критическую пору своей истории, и средствами современного искусства рассказывает об этом кризисе. Но в чём суть этого кризиса, каковы его причины и тем более пути его преодоления — всё это остаётся неясным, задрапированным эффектной театральностью вопросом. Главное действующее лицо «Мессы» — некий «священнослужитель», олицетворяющий всё того же Христа, в конце концов теряет веру в бога, в самого себя, в религию, в людей, в жизнь...

Противоречие между несомненными достоинствами музыки и идейно-философской запутанностью «Мессы» — главное её противоречие. Надо ли говорить, как страдает от этого противоречия целое!..

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Я надеюсь, что читатели этих «Неотправленных писем» не забывали о том, что перед ними всего лишь беглые заметки — плод размышлений музыканта, вызванных наблюдениями над стремительно несущимся, изменчивым потоком развития музыки наших дней. Словом, это именно «письма», не обязательно требующие обстоятельной аргументации и поэтому допускающие при желании самый краткий ответ: «А я не согласен!..» Впрочем, было бы, конечно, лучше, если, оставаясь лаконичным, такого рода ответ звучал несколько иначе. Хотя бы так: «Ну что ж, я подумаю...»

Москва, 17 января 1977 г.