

И. Дунаевский

ИЗБРАННЫЕ ПИСЬМА



И. Дунаевский

ИЗБРАННЫЕ ПИСЬМА



ИЗДАТЕЛЬСТВО • МУЗЫКА • ЛЕНИНГРАД

1971

Составление и примечания

Д. П е р с о н а

Вступительная статья

и общая редакция

М. Я н к о в с к о г о

ДУНАЕВСКИЙ И ЕГО ПИСЬМА

Когда умирает художник — меру его таланта определяет время.

То, что звонко звучало вчера, что волновало его современников, может оказаться однодневкой. Уходит из жизни художник — и вдруг обнаруживается, что творчество его не пережило автора: новые времена, новые песни — и его наследие быстро забывается. А бывает так: наследие художника продолжает звучать еще очень долго. Он шагает с нами и тогда, когда его жизненный путь уже давно завершен.

Прошло шестнадцать лет с того дня, как тяжелая болезнь сердца оборвала жизнь Исаака Осиповича Дунаевского. За эти годы появилось немало иных высокоталантливых композиторов зазвучали новые мелодии, возникли и завладели сердцами и умами новые песни. А музыка Дунаевского жива!

Дело не просто в масштабе дарования создателя «Песни о Родине» и не только в общеизвестной истине, что подлинно талантливое вечно молодо. Дело и в том, что Дунаевский, как неопровержимо показало время, остается нашим современником. Потому что он с огромной художественной и идейной силой «высказался» о нашей жизни, о тех ее существеннейших сторонах, которые составляют ее пафос, ее красоту.

Он умел найти пути к сердцам советских людей, ответить своим творчеством на многое, что определяло собою душевный склад и настрой тех, кто делами воплощал идеи первых пятилеток, закладывая основы нового, социалистического общества.

Народ всегда испытывает потребность в том, чтобы с предельной выразительностью и общедоступностью (в лучшем смысле этого понятия) было творчески выражено то, чем он живет и дышит. Формула — «Нам песня строить и жить помогает» — как художественная конкретизация связи искусства с жизнью не была придумана композитором и поэтом. Искусственно придуманное живет недолго. Она же родилась как естественное, органически присущее нашей эпохе выражение пафоса созидательной жизни. Она выразила с исключительной художественной силой порывы и искания миллионов.

Вот почему в часы труда и отдыха, в дни праздничных манифестаций, на площадях и в домашнем кругу — всегда с народом шла песня. И имя Дунаевского, одного из выдающихся советских композиторов, стало символом теснейшей связи искусства и народа.

Он был не один. Вместе с ним, вслед за ним в строй входили другие композиторы, каждый со своей неповторимой индивидуальностью, и вместе они несли своему народу песню как художественное осмысление особенностей новой эры.

С середины тридцатых годов имя Дунаевского звучало все громче. Во множестве фильмов и вне их возникали его песни. Во многом определяя собою успех кинокартин, песни эти «отрывались» от них, уходя

в народ, получая вторую жизнь на концертной эстраде, на радио, в песенном быту.

Круг рождаемых ими идей, образов и эмоций был очень емок и многозначен. Песни труда, песни искателей-энтузиастов, песни любви, досуга, радости, песни празднеств — все они в целом как бы выражали собою многогранную творческую, полнокровную жизнь народа, зачинавшего новую страницу в истории человечества.

Популярность Исаака Осиповича Дунаевского была беспредельна. Его новых творений ждали с нетерпением и радовались, что вновь появляющиеся сочинения отвечают чувству современности, говорят об общенародной любви к Родине. Безграничную гордость должен испытывать художник, удостоверяясь в том, что его творчество нужно современникам. И вместе с тем безграничное чувство ответственности должен он нести, приходя к народу с новыми сочинениями.

Жизнь и творчество, в общем, нераздельны. Внешние факты из биографии художника могут быть бедны событиями, самый быт художника может казаться ничем не примечательным. Но всегда выясняется, что сквозь привычные, похожие друг на друга будни проступает то, что делает человека истинным художником, что раскрывает его насыщенную творческими исканиями жизнь. Однако познается это не сразу даже людьми близкими.

У многих из тех, кто долго и повседневно общался с Дунаевским, могло сложиться впечатление, что жизнь его протекает в напряженной и утомительной суете композиторского труда, суете, не оставлявшей времени для того, чтобы художник мог оказаться наедине с самим собой.

Сказано: «Служенье муз не терпит суеты»... И однако...

Вот он знакомится со сценарием будущего фильма или либретто будущей музыкальной комедии. Вот он обсуждает детали еще не существующего фильма с кинорежиссером. Вот он сочиняет музыку на предложенные ему стихи, бракуя их много раз, обговаривая с поэтом кажущуюся ему неточной строку, или ища нужного рефрена. Вот он от эскиза песни или музыкального эпизода переходит к сочинению «начисто», к инструментовке.

А далее — переписка нот... Проигрывания, прослушивания... Репетиции с оркестром, солистами, спевки с хором... Участие в киносъемках... Концерты, требующие утомительной тщательной подготовки... Разъезды... Выступления в разных городах... И при этом — участие в жизни Союза композиторов в множестве творческих и нетворческих совещаний... Выступления в печати... Встречи со слушателями... Бесконечные телефонные разговоры... И переписка...

Знают ли читатели, зрители, слушатели, почитатели, как много писем получает популярный писатель, художник, артист, композитор?

В предвоенные годы, когда Дунаевский еще жил в Ленинграде, я поражался объему его переписки. То было время, когда песни из «Веселых ребят», «Цирка», «Волги-Волги» и других популярных фильмов распевались повсюду. Почтальоны приносили ему большие пачки писем. Дунаевский тратил очень много времени на разбор этой обширной корреспонденции, которой, казалось, не будет конца.

И так продолжалось много лет.

В маленькой рабочей комнате Дунаевского в его последней московской квартире на Можайском шоссе (ныне Кутузовский проспект) можно было на рояле видеть большие стопки писем. Десятки их получал композитор за день. Деловые письма, приглашения на заседания и просмотры, письма от авторов сценариев и либретто, от поэтов, режиссеров, от театров, киностудий, концертных организаций. И от поклонников его музыки.

При всей напряженности, предельной загруженности работой Дунаевский не только прочитывал всю эту огромную корреспонденцию — он старался отвечать на каждое серьезное письмо, на которое ожидали ответа. На это уходило очень много времени.

Подчас его день бывал расписан с утра до поздней ночи. Он при этом отличался завидной пунктуальностью. Если ему нужно было куда-то позвонить в половине одиннадцатого утра, он брал телефонную трубку в этот самый момент. Если он обещал быть где-то в определенный день и час, то только крайние обстоятельства мешали ему выполнить обещанное.

По-видимому, он был так же точен при сочинении музыки, хотя творчество, в общем, не поддается точному регламентированию во времени. Но Дунаевский часто говорил, что если сейчас не сочиняется, то можно отделять написанное, инструментовать. А когда отделяешь — вновь появляется желание сочинять.

Работа для кинематографа всегда отличается особым своеобразием: кинематограф — производство. Оно диктует необходимость подчинять творчество производственному графику, от которого отступать нельзя. Я бывал очевидцем того, как Дунаевский просиживал ночь напролет за инструментовкой какого-то музыкального куска для фильма, так как знал, что завтра его будут прослушивать, а затем срочно передадут для переписки партий. При этом он с поражающей тщательностью следил за тем, чтобы сочиняемая им музыка по длительности точно соответствовала требованиям режиссерского сценария. Он все время контролировал себя, проверяя написанное по хронометру.

Такая жизнь, длившаяся многие годы, требовала крайней напряженности и собранности. Я помню случай, когда в 1937 году он работал над партитурой для фильма «Волга-Волга», а в соседней комнате сидел переписчик, ожидая новой страницы партитуры, чтобы тут же начать расписывать ее по голосам. Так случалось почти всегда — в этом заключалась жизнь в труде, и, кажется, иного ритма Дунаевский себе не представлял.

А ведь при этом он не только сидел за письменным столом и роялем.

Дунаевский до войны являлся председателем Ленинградского союза композиторов. Он руководил им на деле. В дальнейшем, уже после войны, в Москве, он стоял во главе одной из самых активных секций Союза композиторов — секции массовой музыки, в которую, в частности, входили песенники. Он всегда был в гуще музыкальной жизни страны. К его голосу прислушивались со вниманием. Он был очень авторитетен

в композиторской среде как талантливейший мастер и высокообразованный музыкант.

Но сказанное приоткрывает лишь одну сторону его деятельной натуры.

Главное же, пожалуй, заключается в том, что Дунаевский не мог жить без театра, без киностудии, без концертной организации, без ансамблей песни, которыми он руководил много раз в различные годы. Это важнейшая особенность его художественной и личной биографии. Таким он сложился, и подобный склад стал для него воздухом, без которого он не мог обойтись.

Почти мальчиком, в возрасте всего девятнадцати лет, только что окончив учение в Харьковской консерватории, он переступил порог театра, начав работать в драматическом коллективе, руководимом в те годы замечательным деятелем русской дореволюционной и советской сцены — Николаем Николаевичем Синельниковым.

Синельников сразу замечает юного скрипача, одержимого страстью к сочинительству и уже владеющего тайнами оркестрового письма. Очень скоро Дунаевский становится дирижером и руководителем музыкальной части театра.

Музыку, когда она сочиняется для драматических спектаклей, принято именовать прикладной. Пожалуй, этот термин применяется справедливо. Большей частью музыкант в драматическом театре играет чисто служебную роль, редко становясь важным компонентом в спектакле. Но Дунаевский сразу же оказался сотрудником, который понимает роль музыки в драме и комедии очень широко. Его работа, как правило, превосходит по масштабу и значению обычную музыку такого рода.

Неуемный в работе молодой композитор сочинял неустанно. Когда удастся собрать и изучить его музыку для драматических спектаклей, выяснится, что уже в те ранние годы он обнаруживал редкое по богатству и зрелости дарование. В пору работы в Харькове почти не было спектакля без его музыки. То были увертюры, музыкальные антракты, вокальные эпизоды. Постепенно и очень быстро Дунаевский в этих, всегда требующих специфической оперативности условиях, прошел школу «усовершенствования». И главное, если отвлечься в сторону от вопроса о столь рано раскрывшемся даровании и постижении подлинного профессионализма, он познал, раз и навсегда, неотразимую привлекательность для музыканта работы в театре. Как позже — в кино.

Это — своеобразная особенность Дунаевского, много объясняющая в творческом и жизненном пути композитора и специфически окрашивающая строй всего его быта.

В последующие годы, в Москве, а затем в Ленинграде, он теснейшим образом связан с разными сценическими коллективами. В них он всегда не просто сочинитель музыки, а и органический участник всего художественного процесса. Он не только пишет музыку к спектаклям, не только руководит оркестрами, он очень часто фактически оказывается и сорежиссером, тонко понимающим природу сценического в театре. Это вторая особенность биографии композитора, без которой не понять направления его творчества. Так продолжалось до середины

тридцатых годов, до закрытия очень интересного театрального начинания — Ленинградского мюзик-холла, музыкальным руководителем которого он был. Здесь он начинал свое сотрудничество с Леонидом Утесовым и Николаем Черкасовым.

Его ранние опыты в жанре оперетты, относящиеся к концу двадцатых годов, еще не дают ясного представления о том, куда в ближайшем будущем устремится его творческая активность. У людей, не слишком близко знавших его художественный путь, могло даже сложиться впечатление, что только с прихода в кинематограф, то есть с начала, а вернее, с середины тридцатых годов начинается «настоящий» Дунаевский.

Это неверно.

Сейчас крепко забыта его музыка к некоторым спектаклям мюзик-холла, хотя в ней зримо раскрывалось богатство его таланта. Но — все им созданное там стало достоянием лишь одной сценической площадки, стало известным лишь ограниченному кругу слушателей-зрителей. И затем забылось. А сам Дунаевский очень серьезно оценивал то, что им было написано в те годы (в частности, для таких спектаклей, как «Музыкальный магазин» в конце двадцатых годов или «Попутный ветер» в середине тридцатых). И лишь инерция стремительного движения, характерная для всей его натуры, мешала ему вернуться к этой музыке, воскресить ее и сделать ее достоянием широкой аудитории.

Я касаюсь ранних этапов творчества композитора потому, что они гораздо менее известны и, во-вторых, потому, что именно в эти годы сложился строй его быта, многое объясняющий и в круге людей, с которыми он общался, и во всем укладе, очень пестром, его жизни.

Хочется сравнить Дунаевского с близкими ему по направлению творчества прославленными композиторами Франции и Австрии: с Жаком Оффенбахом и Иоганном Штраусом. Подобно им, он всегда был связан с театрами, подобно им он всегда был «в пути», в непостижимой для сторонних наблюдателей горячке творчества и исполнительства, без которых они и он не мыслили своего существования.

Так возникает беглый ответ на вопрос, как же быть с мыслью поэта, что «служенье муз не терпит суеты»...

Это рассказывается не для того, чтобы изложить хотя бы вкратце биографию, наметить вехи жизненного пути Дунаевского. Подобная задача не входит в намерения автора. Просто, как человек, который на протяжении четверти века наблюдал жизнь и среду композитора, я хочу отметить некоторые черты его облика, которые важны для понимания особенностей его писем, когда Дунаевский касается своей работы.

Вечно и неустанно поглощенный мыслями о новых сочинениях, всегда готовящийся к писанию, захваченный тем, что пишет сегодня, и имеющий в голове уже ряд иных, тоже задуманных и лишь ждущих воплощения произведений, Дунаевский был как натянутая струна. Он жил жизнью, доступной человеку незаурядному, умеющему существовать в двух, часто несмыкающихся измерениях — творчество и быт.

Можно сказать так: необычайная сосредоточенность мысли, фантазии, чувства в процессе сочинительства не оставляла его ни на минуту. Во время пустяковой, по сути беспечной, беседы он вдруг

отходил к столу, чтобы записать пришедшую ему в этот момент мелодию, гармонический ход, наметить тональность будущей песни, арии или зафиксировать важную деталь инструментовки музыкального куска. На это могла уйти минута, а затем продолжалась совершенно посторонняя серьезная или веселая беседа. Могло быть и так. Сразу же после веселого вечера с друзьями, придя к себе, композитор спешил сделать ряд записей: это пришло ему в голову в абсолютно неподходящей обстановке.

И еще характерный пример.

Неизвестный ему начинающий поэт прислал текст для песни. Листок со стихами лежит на столе. На полях помечены возможные тональности запева и рефрена, наметки гармонии. Что это? Дунаевский собирается писать песню на этот текст? Нет, стихи никак его не удовлетворяют. Но, читая их, Дунаевский непроизвольно слышит за словами если не возможные мелодии запева и рефрена, то хотя бы tonальный план, в каком песня должна была бы звучать, или гармонический наряд, в какой следовало бы ее одеть. В архиве композитора немало текстов, присланных Дунаевскому неизвестными корреспондентами и снабженных подобными пометками. Так он читал стихи.

Бывало и такое. Дружеская застольная беседа в довольно смешанном обществе. Разговор идет веселый, шутка наступает на шутку. Полная беспечность после сложного дня и вечера в работе. И вдруг Дунаевский подходит к роялю. Он предлагает вниманию слушателей новый фрагмент музыки к фильму или оперетте. Музыка еще не написана и даже не набросана — она родилась сейчас. Но эскиз поражает своей законченностью, хотя сам композитор считает его лишь первичным вариантом. Это не случайная импровизация — затем, спустя какое-то время, музыку можно услышать в партитуре законченного сочинения.

Словом, за внешней суетой его быта, художественно-напряженного, за большой общественной деятельностью, за утомительными разъездами с концертными выступлениями, за общениями по делу и ради передышки, за потребностью в ни к чему не обязывающем окружении, за всей многослойностью событий и дел любого дня творческая мысль не покидала его, кажется, ни на мгновение.

Впрочем, когда он выкраивал себе отпуск, он весь отдавался ему — купанью в Черном море, игре в волейбол, пустяковой карточной игре, острословию, которое можно считать неременной особенностью его существа. Но это случалось редко. Это становилось событием в его жизни.

Я повидал много талантливых людей. Некоторых из них знал довольно близко. Все они были разные, друг на друга непохожие.

Дунаевский мог быть только таким, каким он был. Его нельзя было ввести в какую-либо иную колею, скажем, убедить в том, что образ его жизни, — когда бодрствование начинается рано утром и завершается глубокой ночью, и так изо дня в день, — непосилен. Убедить его в этом было невозможно, хотя он явно, как принято выражаться, сжигал себя с двух концов. Но он был именно таким. Даже отдых становился ему

приятным лишь в тех случаях, когда был активным и деятельным до такой степени, что иной человек подобного «режима» отдыха вынести бы не мог. Дунаевский был бесконечно изобретателен в выдумках и требовал, чтобы все окружающие принимали участие в его затеях, коим не было конца. Так он отдыхал!

Без особой натяжки можно сказать, что музыка, поднимающая, бескрайно динамичная, зовущая вперед, выражала не только мироощущение, но и «специфику» его существа.

Для того чтобы понять некоторые особенности его переписки, часть которой входит в предлагаемую читателю книгу, нужно представить себе круг его общения на разных этапах жизни.

Этих этапов несколько. Если оставить в стороне его юность (дружеские связи той поры не сохранились), то первый период его «взрослой» жизни связан с Москвой — с начала двадцатых годов и до переезда в Ленинград в 1929 году.

То была жизнь, целиком отданная комедийным театрам столицы, в которых проводятся все дни и вечера. Трудный рабочий день с артистами, режиссерами, авторами, а после спектакля — вместе веселый отдых. Человеческие связи в ту пору были поверхностны, они в дальнейшем не закрепились. А навыки, отчасти типа «художественной богемы», навыки беспечного отдыха после спектакля сохранились.

В ленинградский период, в его первой половине, то есть до 1935 года, среда была такая же — товарищи, с которыми он создавал мюзик-холл, люди театра и литераторы, работавшие в комедийных и эстрадных жанрах. Люди очень даровитые, интересные, много трудившиеся — задорно и весело — и любившие совместно проводить часы досуга. Я наблюдал эту среду — они все были молоды или почти молоды, очень деятельны, очень жизнерадостны. Многое из того, что возникало здесь в виде шуток, затем входило в творчество: они были чрезвычайно изобретательны. Достаточно сказать, что среди них были Леонид Утесов, режиссеры Д. Гутман, Э. Краснянский, артисты эстрады Николай Смирнов-Сокольский, Константин Гибшман.

В ту же пору начали завязываться его связи с кинематографом, только что вступавшим в «звуковую зону». Кино в те годы еще не занимало воображения композитора в полной мере — это случилось позже, со встречи с режиссером Григорием Александровым и актрисой Любовью Орловой.

Наверное, если бы личная жизнь композитора была более упорядоченной, его дружеские связи расширялись бы и крепили. Но такой «упорядоченной» жизни ему создать не довелось. В результате не могли образоваться обычные важные связи — семья с семьей. Его дом (я помню ленинградские квартиры Дунаевского на Бородинской улице, позже на ул. Дзержинского) знал по преимуществу деловых посетителей, а не личных друзей. Они редко собирались в гостях у композитора. Так повелось давно, так продолжалось и в последний, московский период его жизни.

В результате старые связи ослабевали, а новые возникали с трудом. Я знаю лишь трех-четырех старых товарищей композитора, с которыми он не порывал тесных отношений до конца своих дней.

Отечественная война застала его в гастрольной поездке с Ансамблем песни и пляски железнодорожников, художественным руководителем которого он стал незадолго до этого. Ансамблю было дано задание продолжать поездку и обслуживать, помимо работников транспорта, воинские формирования, позже — военные госпитали. Так оборвался ленинградский этап жизни композитора.

Я встречался с ним в ту пору дважды. Он жил в поезде. Повседневно и очень напряженно руководил ансамблем в условиях нелегких будней военного времени. Он был поглощен работой. В одном купе он жил, в другом был его кабинет. Там он занимался организационными и творческими вопросами, там же сочинял. (Он в те годы написал много вокальных произведений, посвященных по преимуществу железнодорожникам. Некоторые из них принадлежат к числу его самых лучших сочинений.) Это был нервный, изматывающий труд. Так продолжалось два года.

В 1943 году ансамбль возвратился в Москву. Дунаевский стал жителем столицы. Долгое время он вместе с семьей жил в Центральном Доме железнодорожников. Отведенная ему большая комната предназначалась и для работы, и для жилья. Он продолжал отдавать все силы ансамблю, руководство которым становилось для него все труднее и тягостнее, в силу обстановки, сложившейся там. Но Дунаевский не считал возможным оставить коллектив, пока не будет подобран новый руководитель.

Последний московский период в жизни композитора был сложен и мало уясним для стороннего наблюдателя. Казалось бы, жизнь идет, как шла прежде — творчество, успех, напряженный труд, все новые и новые замыслы...

Однако многое изменилось по сравнению с предвоенным временем. Певец по преимуществу «мирной» темы, певец поры грандиозного строительства нового мира в годы первых пятилеток, он не сразу нашел себя в той проблематике, которая стала первостепенной в годину войны и в первое время после победы.

На какие-то годы он словно бы оказался на «обочине» новой полосы в жизни страны. Можно сказать, что та молодежь, то поколение, для которого он творил в тридцатые годы, не только повзрослело, но и прошло через трагическое горнило войны, а нынешнее ждало каких-то иных песен.

Нужно было узнать ближе этих еще незнакомых слушателей, вникнуть в их мысли и чаяния, найти пути к душе советской молодежи второй половины сороковых годов и последующей поры.

И он искал этих путей, он понимал: для того чтобы сказать вечно тревожащее всякого ищущего художника «новое слово», потребно время. Следует напитаться соками сегодняшнего дня.

Война оказалась рубежом. Через него следовало перейти уверенно, с ясным пониманием современных задач. Для того чтобы стать нужным

новому слушателю, следовало задуматься над выражением средствами музыки современных чувств.

Возникла «пауза». Ей содействовали две причины.

Композитор-песенник живет плечо к плечу в духовном и творческом отношении с близким ему поэтом. Таким единомышленником оказался для Дунаевского Василий Иванович Лебедев-Кумач. Он умер в 1949 году. А как много было связано с ним у композитора! Песни в фильмах «Веселые ребята», «Цирк», «Дети капитана Гранта», «Волга-Волга», множество отдельных вокальных сочинений — это спаяло их накрепко. Трудно предвидеть, стало ли бы плодотворным их дальнейшее сотрудничество. Но другого подобного сотрудника у композитора сейчас не было.

Прошли годы, прежде чем Дунаевский обрел нового союзника в лице талантливого поэта Михаила Львовича Матусовского, с которым связан последний период творчества композитора.

Другая причина порождена обрывом еще одного сотрудничества. Имею в виду его довоенный альянс с кинорежиссером Григорием Васильевичем Александровым, с которыми были созданы знаменитые фильмы — музыкальные комедии конца тридцатых годов. Сейчас не легко выяснить и понять, почему оборвалось это сотрудничество, что и кто здесь виною. Так или иначе, содружество оборвалось, и не было оснований полагать, что оно возродится (так и случилось).

Между тем Дунаевский не просто нуждался в том, чтобы ему было предоставлено широкое поле творчества в любой картине. Как всякому взыскательному художнику, ему нужно было, чтобы он сумел вдохновиться и сценарием, и тем, как делается картина. В дальнейшем же почти не было случая, чтобы фильмам с его участием, хотя подчас оно оказывалось исключительно ценным, была уготована та же популярность, как прежде. Вернее сказать, музыка сохраняла свое значение, а о фильмах мало кто помнил. К примеру, фильм «Крылатая защита». Кто его помнит? А музыка к нему звучала и звучит по сей день.

Лишь несколько лет спустя Дунаевский обрел для себя кинорежиссера, которого считал единомышленником, чей талант очень высоко ценил. Это был Иван Александрович Пырьев. Композитор до конца своих дней считал, что И. Пырьев — именно тот режиссер, с которым, при взаимном понимании и художественном доверии, ему легко работать. Так, по истечении некоторого времени, и эта «пауза» была ликвидирована.

Словом, не просто сложились первые годы после войны в жизни и творчестве Дунаевского. Пришлось ему пережить и тяжкую пору критики в адрес его творчества — имею в виду самое начало пятидесятых годов. При этом как художник он находился в полосе все более крепнущей зрелости, а душевно оставался таким же молодым, как в те годы, когда его слава находилась в зените.

А в том, что он продолжал оставаться молодым, легко убедиться, если припомнить его сочинения в жанре музыкальной комедии, или, как он предпочитал выражаться, оперетты.

В отличие от некоторых других авторов, создателей оперетт конца двадцатых годов, пытавшихся во что бы то ни стало влить молодое вино в старые меха и отталкивавшихся от стиля неовенских оперетт, Дунаевский, обратившись к советской тематике, свой приход в оперетту ознаменовал полемикой.

Он начал с боевого наступления на жанр, становившийся насадителем вкусов нэповского мещанства («Женихи»). Но уже в следующей оперетте «Ножи» (по рассказу В. Катаева «Счастливые кольца») он сочетал сатирические элементы сюжета с показом образа героя-комсомольца. Здесь впервые появились песни, ариетты и дуэты, посвященные, так сказать, положительным героям. Стихия нэпа здесь столкнулась с новым началом, противостоящим атмосфере чистогана и мещанского благополучия. Это была вторая стадия «разведки» возможностей нового по сути жанра — советской современной музыкальной комедии.

Опыты были продолжены. Пишется музыка к «Соломенной шляпке» Лабиша, где Дунаевский показывает тонкое понимание многообразных форм водевильно-опереточной музыки и предельное чувство стиля. А в «Миллионе терзаний», оперетте-водевиле на сюжет В. Катаева, композитор вновь обращается к современности: в этом талантливом произведении столкновение двух начал — отмирающего и крепнущего — было еще более усилено.

Но пока эти произведения еще не предсказывали будущего создателя оперетты большой музыкально-сценической формы — все они становились где-то на полпути между водевилем-сатирой и опереттой. Крупной формы произведение возникнет лишь спустя семь лет.

Можно было бы считать, что Дунаевский, после опытов конца двадцатых годов, на долгое время отошел от оперетты. Такое суждение будет правильным, если не принимать в расчет его крупных сочинений для мюзик-холла, что обычно и происходит. Не случайно я особо отметил те годы, которые Дунаевский посвятил мюзик-холлу. Там нужно искать прямое продолжение его пути в музыкально-комедийном жанре.

Точнее сказать, можно установить следующее. Начав с музыки в драматическом театре, композитор дальше приходит к «малой форме» оперетты — водевилю с пением, водевилю-сатире, водевилю-оперетте. Вслед за тем он много лет отдает мюзик-холлу, где поле для приложения многообразных сторон его таланта было особенно широко. Участие в создании первых музыкально-комедийных фильмов было точно так же симптомом возвращения в опереточный жанр, который в творчестве Дунаевского станет решительно непохожим на его же ранние опыты в этой области.

Первой его музыкальной комедией большой формы для театра явилась «Золотая долина», написанная в 1937 году.

Мне довелось быть автором либретто этого произведения. Историк театра, критик — я не был драматургом и не считал себя таковым. Но все предшествовавшие годы я работал над книгой, посвященной истории оперетты в Западной Европе, дореволюционной и послереволюционной России. Может быть, поэтому Дунаевский, с которым мы уже тогда

были очень дружны, полагавший, что я знаю, чем должна стать советская оперетта, обратился ко мне.

До того я вместе с Г. С. Венециановым сделал либретто последнего спектакля Ленинградского мюзик-холла — «Попутный ветер», на которое Дунаевский сочинил превосходную музыку. Либретто было основано на мотивах оперетты Оффенбаха «Креолка» и включало в себя множество поводов для аттракционов и эксцентрических интермедий, без которых тогда мюзик-холльный спектакль и не мыслился. При создании «Попутного ветра» я сумел подсказать композитору ряд музыкальных форм, опирающихся на опыт этого жанра, в том числе и французской школы. Дунаевский с блеском использовал эти возможности. Многие в «Попутном ветре» (например, павана, песня Жиро) относятся к числу лучших созданий композитора, хотя самый сюжет и его мюзик-холльную редакцию нельзя считать первоклассными.

И теперь, задумав создать оперетту к 20-летию Советского государства, он обратился ко мне, своему товарищу, хорошо знающему жанр, но никогда до того не выступавшему в роли драматурга, автора оригинальной пьесы.

Темой мы избрали дружбу народов в нашей стране. Дунаевского очень увлекала грузинская народная музыка. Отсюда возник сюжет, в котором место действия — цветочная плантация в Грузии. «Золотая долина» в первом варианте имела известный успех, хотя центральный лирический конфликт, очень важный для произведения, где рассматриваются отношения двух молодых героев — русского и грузинки, — оставался надуманным. Но Дунаевскому удалось чрезвычайно талантливо и поэтично воссоздать в музыке грузинский колорит, страстностью музыки значительно исправить бесстрастность лирической темы в либретто. Баллада о Золотой долине, финалы актов, грузинская хороводная — эти места партитуры необыкновенно хороши. Удалось ему и очень остроумно скрестить в музыке грузинские и русские темы.

Получилось сочинение, которое в музыкальном отношении стало одной из вершин творчества Дунаевского, несмотря на недостатки либретто.

Так состоялось возвращение композитора в оперетту, ныне большой и сложной музыкальной формы. Основной жанровый признак «Золотой долины», как и последующих его музыкальных комедий, — лирико-романтическая оперетта. Жанр в таком понимании был теперь очень близок композитору, можно сказать, что иным он себе его и не представлял.

Действительно, следующее его произведение для опереточного театра — «Дороги к счастью» на либретто поэта А. Д'Актиля, — посвященное памяти П. И. Чайковского, заметно приближается к лирической опере. Дунаевского здесь мало интересовали комедийно-буффонные элементы. «Дороги к счастью» — оперетта-песня, оперетта-романс. К сожалению, на сей раз его постигла прямая неудача с либретто, и это сочинение, незадолго до начала Отечественной войны заверщенное композитором, почти не имело сценического воплощения.

Однако это не расколодило композитора. Он стремился к выходу в комическую оперу, в чисто лирическую оперу. Он чувствовал, что

может внести в оперетту такие формы, которые сильно преобразят ее, внесут новое качество. На эту тему мы много раз толковали, и он даже готовился писать музыку на либретто оперы «Рашель» (по мотивам Мопассана), предложенное ему Михаилом Булгаковым. Начало войны помешало выполнению интересного замысла, тем более ценного, что композитору предстояло работать в содружестве с талантливым драматургом...

После войны Дунаевский одержал большую и важную победу, создав оперетту «Вольный ветер» на либретто В. Винникова, В. Крахта и В. Типота. На сей раз он отошел от современной советской действительности, взявшись за тему актуальную в политическом отношении — о борьбе за мир, против коллаборационистов, против наступления реакции.

О «Вольном ветре» стоит писать специальное исследование, рассмотрев вопрос о том, как строится музыкальная драматургия произведения, как песня становится источником художественно конкретизированной идеи. Стоит исследовать и интонационные истоки «Вольного ветра». Здесь не место говорить об этом. Хочу лишь подчеркнуть, что писалась эта замечательная оперетта как-то особенно легко и свободно, словно композитор после большой и трудной паузы вновь обрел творческие силы. Авторы либретто очень помогли композитору — их пьеса была удачна, образы предстали живыми, во многом новыми, коллизии поистине волновали.

Но мысль вновь возвращалась «к дому», к советской теме. И он с увлечением взялся за новый сюжет, предложенный Е. Помещиковым и Н. Рожковым, — за оперетту «Сын клоуна». Трудно понять, что привлекло его к этому надуманному произведению, как он не понял, что сюжет и конфликт «Сына клоуна» — мертворожденные. Он писал, захваченный тем, чего, в сущности, в либретто не было. Он наполнял богатым музыкальным содержанием пустую схему и надеялся, что заполнит ее доверху. Но этого в искусстве и в жизни не случается.

«Сын клоуна» — неудача, тем более значительная, что и музыка Дунаевского все же не принадлежит к числу его лучших партитур.

Он был на время обескуражен. А нового либретто не имелось. И вот тогда у него возникло страстное желание воскресить «Золотую долину» и «Дороги к счастью». Но как их воскресить? А. Д'Актиля к тому времени уже не было в живых. Дунаевский обратился к ряду драматургов с просьбой создать новое либретто «Дорог к счастью». Никто не взялся. Он настоятельно требовал от меня, чтобы я сделал второй вариант «Золотой долины».

Следовало писать во многом новую пьесу. Я бы не сумел этого сделать. К тому же я был полностью поглощен в ту пору научной работой.

Я отказался. Тогда мы решили, что под моим наблюдением новое либретто напишет другой литератор. Мы нашли такого соавтора. И... ничего путного не получилось. Не получилось с пьесой, в то время как Дунаевский, в соответствии с разработанной нами схемой, сочинял новые музыкальные эпизоды. Клавир «Золотой долины» заметно преоб-

ражался, вырастал. Интересно, что теперь Дунаевский заново подошел и к грузинскому тематизму. Премьера «Золотой долины» во втором варианте состоялась в 1955 году, незадолго до смерти композитора.

Сочинение второй редакции «Долины» шло параллельно с созданием новой оперетты, которой Дунаевский был очень увлечен. Речь идет о его «лебединой песне» — «Белой акации», на либретто В. Масса и М. Червинского. Об Одессе, о китобоях, о простых и честных людях, о любви, о мужестве и скромности, словом, о том, что было так близко Дунаевскому на всем протяжении его художественного пути. Сочинение получилось по-весеннему юное, поэтичное. Лирика и романтика соседствовали здесь с юмором, сатирические сценки находили точное и острое выражение в музыке. Не представлялось, что оперетта эта писалась смертельно больным человеком, так и не дожившим до премьеры «Белой акации», состоявшейся в конце 1955 года.

Обо всем этом рассказывается потому, что в письмах освещаются эти темы, возникают имена, которые выше отчасти упомянуты, затрагиваются обстоятельства жизни и творчества, которые требуют хотя бы краткого пояснения.

За исключением одного письма, относящегося к 1922 году, все остальные падают на годы 1937—1955. Из этого не следует, что до 1937 года не было друзей и не было переписки с ними. Все это, конечно, было. Корреспонденция, видимо, не сохранилась. К тому же в результате военных событий 1941—1945 годов оказались утраченными и погибшими многие письма, в частности адресованные ленинградцам.

Мне помнится, что до войны он не писал частных писем на машинке и, следовательно, не сохранял копий. Они есть лишь в той части архива композитора, которая сложилась за сравнительно поздние годы. Из довоенного времени сохранились, как правило, копии лишь тех писем, которые носили официальный характер.

Этим объясняется то, что нет возможности опубликовать письма к многолетнему соавтору композитора поэту В. И. Лебедеву-Кумачу, к кинорежиссеру Г. В. Александрову, к драматургам, с которыми он был связан в те годы, к друзьям. Утраченные письма касались вопросов творчества и представляют, конечно, исключительный интерес. Но в равной мере значительны и письма, освещающие круг общих интересов композитора.

Дунаевский жил всем тем, чем жила страна. Он был поистине живым и взволнованным современником своей эпохи. Его касалось все, волновало все, что определяло собою содержание сегодняшнего дня. Он очень много читал. В письмах он говорил об этом, подробно пишет о только что прочитанной книге, предлагая ознакомиться с ней...

У предлагаемого сборника есть одна не совсем обычная особенность. В нем исключительно большое место занимает корреспонденция, связанная с кругом почитателей, вернее, почитательниц композитора. Чем это обусловлено?

Приходится напомнить то, о чем говорилось. Дунаевский всю жизнь творил для молодежи, ради молодежи. Он посвящал ей свое творчество. С глубоким, неослабевающим вниманием прислушивался он к ее

голосу, пытался проникнуть в круг ее интересов и чаяний, в психологию.

Вот почему, когда к нему приходили бесхитростные письма от девушек (женщины отзывчивее на непосредственное выражение эмоций, чем мужчины), которые под впечатлением его музыки обращались к нему с вопросами — об искусстве, о жизни, о дружбе, любви, делились с ним тревогами и радостями, рассказывали о себе, — композитор с чувством предельной ответственности вчитывался в эти взволнованные строки. Особенно много таких писем приходило в довоенную пору, когда он был депутатом Верховного Совета РСФСР, но и позже возникали все новые и новые корреспондентки.

Их было множество. Но из груды писем Дунаевский извлекал такие, в которых ощущалось биение настоящей человеческой души. С ним делились сокровенными думами, советовались в трудных жизненных обстоятельствах, обращались к нему, как к старшему товарищу и другу, чей художественный авторитет перерастал в сознании таких корреспондентов в высший нравственный авторитет.

Дунаевский никогда не обманывал чаяний своих корреспондентов. Читаешь его письма и усматриваешь в них огромную заинтересованность в судьбе неизвестных ему людей, которых чаще всего он никогда в жизни и не встретил. Письмо за письмом — и, если перечитать то, что писали ему эти корреспондентки, встает образ поколения с его радостями, его трудом, его заботами.

Вот откуда у Дунаевского появилась потребность в такого рода «заочном общении»: ведь реальных встреч, реальных душевных разговоров было все же недостаточно — по строю своей насыщенной работой жизни он был этого лишен. В какой-то мере почта восполняла этот пробел. А переписка продолжалась долгие годы. Есть случаи, когда начавшись еще до войны, связь в письмах оборвалась лишь со смертью композитора.

Корреспонденция эта — ценнейший источник для познания личности композитора.

Публикуется лишь часть богатой эпистолярии (в большинстве случаев впервые). Многое ждет еще разысканий, многое ждет своей очереди. В конце книги приведено несколько сохранившихся писем к Дунаевскому (см. приложения), а также примечания к корреспонденции. В письмах сделаны купюры — изъяты повторы, сугубо личные строки, абзацы, не представляющие общего интереса. Так или иначе, возникает возможность приблизиться к этому человеку, чье творчество было предназначено для нас, понять, чем он жил, увидеть, как дорога ему была страна, в которой он родился, которой без остатка отдал свой талант.

М. Янковский

1. Е. М. ШАТРОВОЙ

[Харьков] 20 августа 1922 г.

Вы, может быть, будете удивлены факту моего второго преподношения Вам плодов моего творчества. Но...

Сценические образы, создаваемые артистом или артисткой, если они истинно художественны, создают вокруг творца этих образов атмосферу симпатии, которая, будучи соответственно глубже или мельче, может настроить умы и чувства кое-кого на тревожный или «бродильный» лад.

Это во-первых.

А во-вторых, мне просто хочется, чтобы Вы имели эту песню, которую Вы пели в «Мыльных пузырях». Ведь Вы от нас уедете. Оставляют же себе на память артисты свои снимки в иггранных ролях. Почему же не оставить петую в роли песню? Ведь это, правда, ничуть не странно, и удивляться этому не надо.¹

И. Дунаевский

2. С. А. ЧЕРНЕЦКОМУ

Ленинград, 19 ноября 1937 г.

Настоящим сообщаю, что с моей стороны нет никаких препятствий и возражений к использованию Вами моих песен при составлении маршей для Красной Армии. Наоборот, я считаю путь, выбранный Вами, абсолютно правильным. Мы все делаем одно и то же большое дело. Популярная песня или популярная тема во все времена была предметом всяких творческих переработок со стороны виднейших композиторов. У нас, в Советской стране, эта переработка или использование тем, особенно в музыке для Красной Армии, имеет громадное значение как в отношении дальнейшей пропаганды среди армии любимых народных песен, так и со стороны чисто музыкальной. Композиторы наши часто плохо технически оформляют свои песни (а иногда и плохо выражают мелодию).

Прикосновение руки мастера, каким я Вас всегда считал и считаю, способно только украсить оркестровым разнообразием песенный примитив. Я приветствую Вашу работу и желаю Вам дальнейших успехов в Вашей большой и нужной армии и стране работе. Крепко жму Вашу руку и желаю всего хорошего.

И. Дунаевский

Ленинград, 23 июля 1937 г.

[...] Я получаю очень много писем. Помимо обычной остроты и любопытства, связанных с перепиской со многими неизвестными корреспондентами, я ищу в этих письмах отзвуки нашей жизни. Я ищу в них между строк чувства и мысли нового нашего человека. Получаю ли я то, что ищу? Как когда. Конечно, не на все письма я отвечаю. Причины ясны. Но, если я улавливаю в письме нечто такое, что отвечает моей огромной пытливости, то я проникаюсь к этому корреспонденту чувствами нежности и веду с ним переписку до той поры, пока его письма отвечают основной идее переписки.

Для того чтобы я был правильно и исчерпывающе понят, надо многое говорить о себе. Получилось бы длиннющее письмо, которое могло бы Вас утомить, а меня отвлечь надолго от уймы дел, которые стараюсь сейчас закончить перед отъездом. Поэтому длинный разговор отложим до «другого раза». Вы в этом «другом разе» уже не смеете сомневаться.

Сейчас скажу кратко: художник должен, как губка, впитывать людей и окружающую действительность. Мне 37 лет, я прожил, как мне кажется, интенсивную и не лишенную хорошего содержания жизнь. И тем не менее я никогда не говорю про новые явления, что я их уже где-то видел, где-то и когда-то испытал. В каждом человеке есть что-то новое. А особенно в новом, юном советском человеке, формирующемся иначе, на другой закваске, чем формировались мы, люди среднего поколения. (Вы заметили, что я из деликатности не сказал о себе: «Люди старшего поколения»?)

Так вот, милый человек, в письмах скрещиваются самые разнообразные струи, мысли, желания. Много в них покрыто пылью и плесенью старого, многое сверкает радостью и полнокровием нового, нынешнего. Ваше письмо отличается вторым признаком, и оттого оно мне дорого и приятно. Впрочем, это предварительное впечатление, которое Вы в дальнейшем еще должны подкрепить. [...]

4. В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ «МУЗЫКА»

Ленинград, 2 января 1938 г.

Уважаемый тов. редактор!

В последнем номере газеты «Музыка» помещена заметка тов. Филимонова из Киева под названием «Композиция со взломом». Я позволю себе выразить свое мнение по этому вопросу и подойти к нему с несколько иной точки зрения.¹

Среди музыкантов, как и среди людей, близко стоящих к музыке, очень часто находятся досужие люди, которые не останавливаются перед кропотливым трудом по выискиванию

всякого рода заимствований, плагиата и т. д. Эта почтенная «исследовательская» работа, против которой, по сути дела, трудно что-либо возразить, имеет целью (по крайней мере, так утверждают эти исследователи) борьбу против всяких краж и нечестных заимствований в области искусства вообще и музыки в частности.

Относительно массовой песни, такой песни, которая завоевывает любовь миллионов советских людей, особенно часты эти толки и пересуды, особенно часты всякого рода поиски секрета успеха такой песни. В руках недоброжелателей этот «анализ на сходство» превращается в довольно сомнительное, с общественной точки зрения, оружие, к которому прибегают для дискредитации и произведения, и автора этого произведения.

Мы не будем в данном случае с В. Кручининым² вытаскивать из архива доводов устаревшей и всем известной ссылки на целый ряд разительных сходств произведений в мировой музыкальной литературе.

Я не знаю, заимствовал ли точно Кручинин тему своей песни «О советском простом человеке» у романса Зубова, или он этого романса и совсем не знал (это тоже возможно), здесь важно для меня другое, и об этом другом я и хочу кратко сказать.

У нас пишут частенько о крупных явлениях в большой музыкальной литературе, но совершенно не пишут об отдельных песнях. Это порождает не критическое отношение целого ряда авторов к своей работе в области массовой песни, это оставляет безнаказанным и ряд просто плохих произведений этого типа. Вместо того чтобы хорошенько и правильно покрывать неудачную, неинтересную, пресную песню Кручинина «О советском простом человеке», тов. Филимонов предпочитает «сенсационное» разоблачение «кражи со взломом», произведенной Кручининым у Зубова. Вместо принципиального критического обоснования целого ряда больших вопросов на примере данного частного случая с песней Кручинина редакция газеты «Музыка» поместила эту сенсацию без всяких примечаний. Это тем более удивительно, что это произошло накануне важного и большого явления, каким является номер «Музыки», посвященный именно этой проблеме.

Что же порождает подобного рода сенсация? Она прежде всего порождает огульное недоверие к автору, такую же огульную его дискредитацию. От него начинают открещиваться исполнители, издатели, радио, пластрест,³ друзья и знакомые, на него смотрят как на вора, и кое-кто даже на всякий случай держит руки в карманах своего костюма. А между тем-то почтенная и важная задача воспитания советского автора через самую суровую, но полезную критику — критику, какая только может быть в нашей стране, — эта задача тонет в нудном,

нездоровом споре о сходстве. Забывают, что этот же Кручинин, или имярек, создал ряд произведений, о которых требовательный тов. Филимонов ничего дурного не может сказать. Забывают о живом человеке, который хочет творить, который может творить и у которого законны всякие срывы и неудачи любого характера. И это самое страшное в этом вопросе.

Кручинин рядом своих произведений, пусть еще не нашедших правильного музыкального языка, доказал свое активное право на работу в нашей композиторской среде. Он нуждается в серьезной и здоровой товарищеской критике, но эта критика должна быть освобождена от ненужных сенсаций и ущемлений личного характера.

Вот что вынудило меня послать это письмо в редакцию Вашей газеты.

С искренним уважением засл. деят. иск. *И. Дунаевский*

**5. В УПРАВЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФИИ,
СТАРШЕМУ КОНСУЛЬТАНТУ
тов. ЧАХИРЬЯНУ**

Ленинград, 5 января 1938 г.

Уважаемый товарищ Чахирьян!

Отвечаю Вам на Ваше письмо по поводу сценария «Тихий Дон».

Дать просимое Вами развернутое заключение как по самому сценарию, так и по вопросу о принципах экранизации оперы в кино я лишен всякой возможности, так как такое развернутое заключение требовало бы очень большой работы, серьезного и подробного сличения клавира оперы Дзержинского¹ и режиссерского сценария Егорова и Шапиро,² а я абсолютно лишен всякой возможности в настоящее время отнять у себя столько времени этой работой.

Не желая долго задерживать ответа на просьбу Вашу и Б. З. Шумяцкого,³ не желая задерживать работы режиссеров над воплощением их замысла, я ограничиваюсь поэтому кратким изложением своего мнения.

Для меня несомненно, что экранизация оперы вообще, а советской оперы И. Дзержинского в особенности, представляет для широкого советского зрителя огромный интерес. Не в спорах о принципах экранизации, а в практических действиях должен решаться этот важный вопрос.

По сути дела, сценарий гг. Егорова и Шапиро, сделанный с большим, я бы сказал, слишком большим уважением к музыке оперы, не дает мне повода для каких-либо отрицаний или дискуссии. Все в нем хорошо использует музыку. Все очень кинематографично и, несомненно, выявляет все преимущества кино перед оперным театром.

Спорным для меня остается лишь общее благополучие взаимосвязи будущей картины с клавиром, и, хотя я пока рискую быть бездоказательным, мне кажется, что экранизация оперы требует более свободного обращения, может быть, даже перемонтажа последовательности ряда музыкальных сцен, но, повторяю, что это будет окончательно видно тогда, когда мы в черновых эскизах увидим хотя бы часть работы режиссеров.

Картину нужно немедленно начать делать.

Категорически отрицаю я лишь показ дирижера, сопровождаемого звуками настраивающегося оркестра, и т. д. Это уже иной жанр картины, и мне кажется, что не нужно делать оперного спектакля, а кинооперу, то есть кинодраму, сопровождаемую музыкой и пением.

Вот краткие и общие мои выводы, которые я могу сделать на основании ознакомления со сценарием и беседы с режиссерами картины.

С большим нетерпением буду ждать окончания производства этого фильма, столь интересного по своим принципиальным выводам, которые мы лишь тогда сможем сделать.

С уважением засл. деят. иск. *И. Дунаевский*

6. ПОЛКОВОМУ КОМИССАРУ тов. СОКОЛОВУ

Ленинград, 5 января 1938 г.

Уважаемый тов. Соколов!

Задержка ответа на Ваше письмо от 28 декабря произошла вследствие моего отсутствия в Ленинграде.

Встретиться по поводу Вашего предложения¹ мы сможем только после 10 января с. г., так как сегодня или завтра я снова вынужден ехать в Москву. Но, прежде чем встретиться, я считаю себя обязанным сказать Вам, что в таких условиях, в каких сейчас протекает моя общественная и творческая работа, при той нагрузке, какая у меня сейчас создалась,² я никоим образом не решусь принять на себя художественное и музыкальное руководство указанным в Вашем письме коллективом.

Единственная форма моего участия, которую я себе мыслю, может заключаться в том, что я с большим удовольствием приму на себя консультацию по всем тем вопросам, какие коллектив найдет нужным передо мной поставить.

Очень сожалею, что так сложились обстоятельства, но давать опрометчивые обязательства — это значит рисковать их не выполнить. Если Вас устраивает предложенная мною форма наших взаимоотношений, то не откажите в любезности сообщить мне после 10-го числа по адресу: Театр миниатюр, ул. Ракова, № 13.

С уважением засл. деят. иск. *И. Дунаевский*

**7. НАЧАЛЬНИКУ МУЗЫКАЛЬНОГО
ВЕЩАНИЯ ЛЕНИНГРАДСКОГО
РАДИОКОМИТЕТА тов. ЧЕРНОГОРОВУ**

Ленинград, 26 февраля 1938 г.

Связь с широкой общественностью, которую я поддерживаю непрерывным общением и встречами с самыми разнообразными аудиториями, интенсивной перепиской со многими моими корреспондентами, дает мне право утверждать, что советская общественность с большим интересом относится к моему творчеству и к каждому новому моему произведению.

Вам, должно быть, известно, что к юбилейным дням XX-летия Октября мною совместно с т. Янковским¹ была написана оперетта «Золотая долина». Она была поставлена в Ленинградской музыкальной комедии Нардома, а также в нескольких провинциальных театрах, а сейчас готовится к постановке в Московском театре оперетты.² Очевидно, в этом произведении наряду с недостатками существуют и некоторые достоинства, позволяющие держать театрам (и с немалым успехом) эту оперетту в своем репертуаре.

Уже очень давно предполагалось поставить в программу радиопередач монтаж из музыки к «Золотой долине».

Несколько раз мне звонил дирижер С. Я. Орланский³ и предупреждал меня о странном отношении Радиокomiteта, все время откладывающего эту передачу. Наконец, в самое последнее время мой соавтор т. Янковский, ссылаясь на прямой разговор с Вами, указал мне, что бесперывное откладывание передачи есть следствие Вашего отрицательного отношения к музыке, причем это отрицательное суждение базируется на чьих-то отзывах, а сами Вы музыку не слышали.

Оставляя в стороне вопрос о проведении музыкальной политики на Радио на основании личных вкусов, я прошу Вас, если возможно, незамедлительно разъяснить мне Вашу позицию.⁴

С приветом *И. Дунаевский*

8. К. А. КУЗНЕЦОВУ

Ленинград, 26 февраля 1938 г.

Дорогой и глубокоуважаемый Константин Алексеевич!

Сгораю от стыда, что так долго задержал выражение моей глубочайшей благодарности за присылку Вами Вашей книги «Музыкально-исторические портреты».

Не может быть и двух мнений о полезности Вашего исследования, которое я урывками в очень незначительные часы досуга читаю и восхищаюсь чудесными нотными образцами, которые удивительно ярко подтверждают, что ничто в современной музыке не ново и что все предвидено музыкальными

гениями давно прошедших лет. Что касается классики щипковых инструментов, то Ваше исследование о ней имеет огромное значение для тех, кто этим делом занимается.

Я буду с нетерпением ждать выхода в свет продолжения Вашей работы.

Мне бы очень хотелось знать Ваше мнение о 5-й симфонии Шостаковича и о новом произведении Прокофьева — его песенно-симфонической сюите.¹ О первом произведении у меня мнение свое есть, так как я слышал его, а второго произведения не слышал. Мой интерес к нему Вам, наверное, понятен, если Вы учтете, что чрезвычайно интересно, как разрешает проблему мелодической доступности такой крупный мастер, как Прокофьев.

Шлю Вам свой сердечный привет, крепко жму Вашу руку.

Уважающий Вас *И. Дунаевский*

9. М. П. ГАЛЬПЕРИНУ

Ленинград, 28 мая 1938 г.

Дорогой Михаил Петрович!

Вышло так, что для номера Эллен ничего путного придумать не могу. Поэтому предложил театру музыку для Жоржетты передать Эллен, а для Жоржетты написать новую.¹ Конечно, это потребует переделки текста, в чем уповаю на Вас.

Имейте в виду, что припев старого номера Жоржетты включает в себе возможность очень хорошо оттенять словесно «муки» Эллен из-за булавки. Там очень легко провести слова «ах» или что-нибудь в таком роде.

Вы хорошенько еще раз прослушайте музыку Эллен, бывшего номера Жоржетты; его гавотный характер очень хорошо подойдет к кукольности Эллен.

Новый номер Жоржетты я посылаю, и с ним вы сможете немедленно ознакомиться. Это эlegantный номер стиля, примерно, модернизованной французской песенки. Темп его капризный, а музыка, которая мне кажется довольно удачной, сможет Вас вдохновить на написание хороших слов.

Я прошу Вас иметь в виду, что этот номер имеет все возможности для успеха. Поэтому я прошу Вас сделать Вашу часть «на большой палец». Сердечный привет.

Ваш *И. Дунаевский*

МАСТЕРА ИСКУССТВ ЛЕНИНГРАДА

Дружеский шарж И. Гинзбурга. 1937 г.



Парад артистов Ленинграда. Коль всех участников парада
Здесь пояснять навряд ли надо Венчает высшая награда —
И представлять, знакомить вновь, Советских зрителей любовь.

Слева направо: И. Дунаевский, Е. Корчагина-Александровская,
В. Бабочкин, Б. Горин-Горайнов, Н. Черкасов, К. Скоробогатов,
Г. Нэлепп, Б. Чирков, В. Софронов, Н. Симонов, В. Полицеймако,
П. Журавленко, О. Казико

**10. ДОВЕРЕННОМУ ЛИЦУ
ПО ИЗБИРАТЕЛЬНОМУ УЧАСТКУ № 108
тов. Д. ВОЙНОВУ**

[Ленинград] 28 мая 1938 г.

Прошу Вас передать бойцам, командирам, политработникам, начальствующему составу и их женам мою глубокую благодарность за те чувства, которые выражены в постановлении собрания всех избирателей Вашего участка.

Все мои способности, весь опыт и все знания в искусстве, накопленные за долгие годы упорного и честного труда, я отдавал, отдаю и буду отдавать моей стране, моему народу.

Я заверяю избирателей 108 участка, что приложу все силы свои, чтобы оправдать доверие избирателей и как человек, призванный волей народа к исполнению высокоответственных государственных задач, и как композитор. Ваше доверие, ваше глубокое внимание удесятерят мои силы и придает мне уверенность в моей жизни и работе.

Заслуженный деятель искусств, композитор
И. Дунаевский

**11. ВЫБОРНАЯ. ПАРГОЛОВСКИЙ
РАЙОН. МУРИНСКИЙ СЕЛЬСОВЕТ.
СОВХОЗ БУГРЫ**

[Ленинград, май 1938 г.]

Выражаю свою благодарность рабочим и служащим совхоза Бугры за оказанное доверие и высокую честь. Приложу все силы, чтобы оправдать это доверие, быть достойным оказанной чести. Даю согласие баллотироваться в депутаты Верховного Совета РСФСР по Всеволожскому избирательному округу.

Заслуженный деятель искусств, орденоносец, композитор
Исаак Осипович Дунаевский

**12. ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ЛЕНСОВЕТА
тов. А. Н. ПЕТРОВСКОМУ**

[Ленинград, 1938 г.]

Глубокоуважаемый тов. Петровский.

Как художественный руководитель театра, как активный работник театрального и музыкального фронта, как музыкально-общественный деятель, отдавший много лет своего творчества участку так называемого легкого жанра, я обращаюсь к Вам с просьбой активно вмешаться в действия Ленинградского управления Комитета по делам искусств, проводимые им по отношению к единственному в СССР Ленинградскому эстраднему театру миниатюр.

Театр этот возник в конце лета 1937 года как выражение давно созревших настроений на театральном участке искусства. Этот театральный жанр, широко процветавший в последние предреволюционные годы, продолжал существовать некоторое время и после 1917 года, а затем постепенно угасал, не находя поддержки среди театральной общественности того времени, и был уничтожен всякого рода теориями, не находившими места для веселого и легкого искусства.

Проходили годы. Вместе с процветанием Советской страны, вместе с ростом материального и культурного благосостояния широких трудящихся масс росло и советское искусство, расширялись его жанровые возможности, под ударами партии отмирали и уничтожались всякие вредные теории и направления, тормозившие расцвет советского искусства. С жанровым обогащением советского искусства появилась настоятельная потребность в театре малых форм, который бы в веселой и доступной форме смог доводить до широких масс большие идеи политического и культурного воспитания и дать советскому зрителю веселый досуг.

Таким образом, идея создания подобного театра в Ленинграде имела огромное значение и, естественно, не могла не увлечь меня, работавшего много времени в театрах подобного типа. Я был привлечен Управлением по делам искусств к созданию этого дела, а затем, после долгих колебаний, согласился стать во главе художественной части этого театра. Я отлично отдавал себе отчет в трудностях, стоявших на пути к осуществлению этой цели. Театр возник почти при полном отсутствии репертуара для такого театра, а вследствие позднего времени организации мы не могли привлечь достаточно квалифицированных актерских и режиссерских кадров. Нужно было все начинать заново, объединять вокруг театра те драматургические силы, которые по прежней своей работе зарекомендовали себя как мастера малых драматических пьес; нужно было вообще заново пересмотреть позиции театра такого рода, который принципиально должен был отличаться от дореволюционного театра миниатюр. Наконец, вследствие новизны дела, театр должен был серьезно изучать зрителя, чтобы определить его вкусовые ощущения и поэтому определять правильное репертуарное направление.

Можно было испугаться всех этих трудностей и отказаться от организации такого театра. Но это было бы неверно. Но также неверно предполагать, как это делают многие и, к сожалению, в том числе и Управление по делам искусств, что становление такого театра может быть закончено в 5—6-месячный срок. Такой взгляд тем более странен со стороны Управления, что само оно палец о палец не ударило для того, чтобы по-настоящему политически и организационно руководить театром и укреплять его, а занималось административными

окриками и лишь подстерегало тот момент, когда этот театр можно прихлопнуть.

Организационная тряска в самом Управлении, проходившая почти до самого последнего времени, лишала и театр возможности крепко взяться за Управление и выработать какую-то общность взглядов на принципиальные пути театра. Позиция советской критики также, хотя была принципиально и верна и верно указывала недочеты театра, исходила из недооценки тех трудных объективных условий, в которые попал театр.

Наспех сколотивши художественный и административный аппарат театра, заключив с работниками договоры на определенные сроки, мы не могли среди сезона предпринимать никакой реорганизации театра, а думали приступить к ней по окончании зимы. Вот тут-то и начинается подлинное «руководство» театром со стороны Управления.

Несмотря на ряд совещаний с советской прессой, с работниками Управления, которые дали возможность театру наконец договориться о принципах репертуара и художественного профиля театра, т. Борисов,¹ не дожидаясь доклада по этому вопросу, не договорившись с руководством театра, проводит через Президиум Ленсовета 29 марта решение о реорганизации театра и о передаче помещения бывшего Мюзик-холла, в котором работает театр миниатюр, Театру музыкальной комедии. Такая перегруппировка театральных помещений фактически лишила театр помещения, и, таким образом, пресловутая реорганизация по методу Управления по делам искусств сводится к ликвидации этого жанра. По решению Управления по делам искусств театр миниатюр в совершенно неясных художественно-принципиальных формах передается Ленгосэстраде, для какой цели ей предоставляется помещение бывшей кирхи Петра и Павла на проспекте 25 Октября.² При хотя бы беглом взгляде на то состояние, в котором находится сейчас эта церковь, всякому станет ясно, что без больших капиталовложений и без солидной перестройки и не раньше осени 1939 года это помещение театром стать не может. Несмотря на это, Ленгосэстрада занимается явным очковитательством, суля Управлению с малыми затратами открытие театра уже к осени 1938 года. Само собою разумеется, что театрального помещения там не будет, и поэтому художественные формы эстрадного театра должны быть настолько сокращены в своих размерах и возможностях, что говорить о художественной ценности такого предприятия не представляется возможным. Точно так же и переезд Музыкальной комедии в помещение бывшего Мюзик-холла рассматривается Управлением как выход из тяжелого состояния, в котором находится Музыкальная комедия. Управление считает, что этот переезд сразу решит все проблемы Театра музыкальной комедии,

но существующая даже среди работников этого театра точка зрения говорит о совершенно обратном.

Беды Музыкальной комедии происходят не от того, что она работает в Госнардоме, а от того, что она до сих пор не сумела дать зрителю полноценного художественного зрелища, не сумела организовать советский репертуар, не сумела создать крепкой опереточной труппы, оркестра и т. д. Переезд в помещение бывшего Мюзик-холла неизбежно должен сжать масштабы Музыкальной комедии как в музыкальном, так и в зрелищном отношении (меньшая сцена, меньшая оркестровая ложа и т. д.).

Все это вынуждает меня поставить перед Вами вопрос о правильности подобного рода мероприятий. В то же время я считаю, что единственным выходом из создавшегося положения является укрепление Театра миниатюр лучшими силами Госстрады, совместное творческое ведение дела и принципиальная, здоровая художественная эксплуатация и дальнейшая упорная работа по созданию нужного советскому зрителю театра малых форм. Ликвидаторская тактика Управления по делам искусств по отношению к Театру миниатюр заставляет поставить вопрос о том, является ли эта тактика отражением политики партии. Насколько мне известно, вопросы веселых жанров, вопросы комедии, вопросы искусства короткого удара являются сейчас предметом усиленной заботы партии и правительственных органов. Является ли допустимым, что в Ленинграде, сумевшем,—хорошо ли худо,—организовать первый в СССР театр миниатюр, с места в карьер отказываются от дальнейшей работы по его укреплению и идут по линии наименьшего сопротивления?

Я далек от мысли считать Театр миниатюр в том виде, в каком он сейчас работал, театром, удовлетворяющим своему назначению. Но, несмотря на ужасные условия, почти без всяких средств, театр имеет и серьезный актив. Мы создали целый ряд актуальных одноактных пьес, из которых в первую очередь следует указать: «На старой даче» Ялунера, «Сентиментальная повесть» Вознесенского и Сурина, «Большой день будущего губернатора» Д'Актиля. Мы создали советский водевиль Левина «До свиданья, девушки» на тему о хетагуровском призыве.³ Мы создали ряд новых песен, которые уже входят в быт, ряд музыкальных инсценировок, мы восстановили жанр музыкальной шутки, мы улучшили работу балетного ансамбля, успех которого в этом сезоне несомненен и работа которого опиралась на национальные пляски. Всего этого еще очень мало, все это не всегда высококачественно, но это свидетельствует о том, что в организме театра имеются солидные силы, могущие при бережном к ним внимании и отношении создать хороший советский театр. Поэтому чрезвычайно печально, что Управление по делам искусств стано-

вится на путь фактической ликвидации этого жанрового театра.

Я прошу Вашего активного вмешательства в этот вопрос с тем, чтобы предложить Управлению по делам искусств устранить препятствия на пути к созданию такого театра, объединив усилия нашего организма и художественные силы Госэстрады в одном направлении.⁴

Все дополнительные разъяснения я могу дать по первому Вашему требованию.

С уважением заслуженный деятель искусств, композитор
И. Дунаевский

**13. НАЧАЛЬНИКУ ГЛАВНОГО УПРАВ-
ЛЕНИЯ ПО ПРОИЗВОДСТВУ ХУДО-
ЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ
тов. КУРЬЯНОВУ**

[Ленинград] 4 января 1940 г.

Уважаемый т. Курьянов!

Ваше письмо от 29 ноября 1939 года получено мною в то время, когда я длительно отсутствовал из Ленинграда и находился в Москве. Я очень сожалею, что не смог с Вами повидаться. Дело, конечно, не в завышенных или заниженных отдельных суммах, получаемых композиторами по фильмам. Вполне понятна трудность, с которой приходится оценивать музыку до ее написания, то есть в момент заключения договора. Здесь нужно затронуть общий принципиальный вопрос, который заключается в том, что постановление Совнаркома об авторском гонораре не предусматривает серьезнейшего вопроса о кинематографических жанрах. Это упущение в редактировании постановления, которое, несомненно, исходило от Комитета, свидетельствует о недостаточной оценке роли композитора в фильмах вообще.

Я должен откровенно сказать, что наша профессия в кино весьма обижена. Возьмите даже кинематографическую прессу, прочитайте подряд десятки номеров киногазеты, Вы редко встретите хотя бы какую-нибудь заметку о композиторском труде в звуковом фильме. Идет дискуссия о кинокомедии, а редакция киногазеты даже не потрудилась привлечь к этой важнейшей дискуссии композиторское мнение. Во всех отчетах, сводках, планах, статьях композиторскому труду в кинофильмах уделено ничтожное место или этот труд вовсе замалчивается. В художественный совет Комитета по делам кинематографии композиторы не были введены.

Всякие поощрения, высокие правительственные награды по кинематографии обходят композиторов. Поэтому не удивительно, что и в правительственном постановлении об авторском гонораре к труду композиторов отнеслись поверхностно.

Я вынужден со всей прямоотой сказать, что Комитет очень правильно поступил бы, если бы со всей решительностью и смелостью сейчас поставил перед Правительством вопрос об изменении оплаты композиторского труда и расширении рамок этой оплаты, учитывая кинематографические жанры.

В частности, мы сейчас поднимаем кинокомедию. В этом разделе кинопроизведений любимейшим жанром широких масс советского зрителя является жанр музыкальной кинокомедии. То положение, которое мы имеем на сегодняшний день в вопросах оплаты труда композиторов за музыку в кинофильмах, исключает возможность труда композиторов, исключает возможность привлечения квалифицированных композиторских сил к созданию труднейшего, ответственного, требующего большого опыта и сноровки вида музыкальной комедии в фильме.

Мой вопрос о «Золушке»¹ является вопросом частным, который мы уже урегулировали с дирекцией студии, но неурегулированным остается общий вопрос. Я думаю, что Вы не оспорите моего мнения, что сам принцип определения качества и объема «товара» после его сдачи является принципом весьма субъективным, допускающим всякого рода возможности. Лучше оставить эту сторону вопроса только лишь как премию за возможное качество, а основной труд композитора оценивать по достоинству, по роли музыки в сценарии, по объему, по трудности объектов музыкального оформления и, наконец, по творческой личности того композитора, который привлекается к работе над фильмом. То, что сейчас существует в кинематографии в отношении оплаты композиторов, иначе, как уравниловкой, назвать нельзя.

С приветом и уважением *И. Дунаевский*

14. Н. Г. КУКЛОВСКОЙ

[Ленинград] Январь 1940 г.

Ваше письмо получил с большим опозданием. Может быть, сами этого не желая, Вы затрагиваете чрезвычайно важный и трудный вопрос о детском песенном репертуаре. Дело в том, что наши ребята больше всего любят петь песни взрослых. Это объясняется, конечно, многими, вероятно, известными Вам, как педагогу, причинами.

Романтика большинства наших патриотических песен, вся система воспитания, которая направлена на оформление в ребячьем сознании высоких чувств советских людей, приводит к тому, что и в области художественного воспитания ребята склонны перепрыгивать через обычные возрастные этапы. Что касается песен для детей, то часто наши композиторы и поэты вместо песен для детей пишут песни о детях. Эти

песни о детях в большинстве своем столь же чужды детям, как и взрослым, и идут по пути старых приемов детского репертуара, а не прокладывают новые пути советского детского репертуара.

Я, честно говоря, в этой области не работал, чувствуя, что этой областью нужно овладеть не только наскоком, но и глубоким осознанием ее. У меня имеются песни, которые рассчитаны на молодежь школьного возраста, примерно начиная от 11—12 лет, но у меня совсем нет песен для самых маленьких граждан. Поэтому я в настоящий момент не могу взять на себя смелость обещать Вам что-нибудь сочинить для Вашего сборника, но с удовольствием приму некоторые меры по линии Союза советских композиторов в направлении подыскания и отбора материала других композиторов. Прошу Вас дать об этом мне знать.

С приветом и пожеланием успеха *И. Дунаевский*

**15. НАЧАЛЬНИКУ МОСКОВСКО-
ВОЛЖСКО-КАМСКОГО
ЦЕНТРАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ
НКРФ тов. ЧЕБОТАРЕВУ**

Ленинград, 1 февраля 1940 г.

Получение Вашего письма совпало с длительным моим отсутствием из Ленинграда. Поэтому я спешу выразить Вам свою большую радость по поводу присвоения одному из пароходов моего имени. В этом я вижу для себя высокую оценку моего творчества и заверяю Вас и в Вашем лице весь коллектив наших водников и команду парохода «Композитор Дунаевский», что и в дальнейшем я буду отдавать все свои силы и энергию любимому советскому народному искусству.

Я глубоко убежден, что пароход «Композитор Дунаевский» будет образцовым пароходом по всем показателям своей работы и что мы будем в большой дружбе с коллективом этого парохода.

Постараюсь обязательно построить свой отдых так, чтобы совершить приятный рейс на пароходе моего имени.¹ Примите мой горячий привет.

И. Дунаевский

16. ВСЕВОЛОЖСКОЕ (ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ), ГАЗЕТА «БОЛЬШЕВИСТСКОЕ СЛОВО». ОТВ. РЕДАКТОРУ А. К. КУЗЬМИНУ

20 марта [1940 г.]

Уважаемый тов. редактор!

Недавно «Ленинградская правда» поместила письмо одного всеволжского школьника, в котором он жалуется на отсут-

ствие во Всеволожском дома пионеров. Считая, что это обвинение относится частично ко мне, я считаю необходимым подчеркнуть, что я неоднократно ставил перед райисполкомом и райкомом ВКП(б) вопрос об организации Всеволожского дома пионеров. Больше того, летом прошлого года уполнаркомзаг по Всеволожскому району категорически заверил меня, что помещение, намеченное для Дома пионеров, будет освобождено из-под находившегося там зерна. Было ли это минутным настроением уполномоченного, не знаю, но он своего обещания не выполнил, а районные руководители не понудили его к этому. Таким образом, отсутствие во Всеволожском Дома пионеров можно объяснить только равнодушным отношением к этому вопросу.

Между тем вряд ли нужно доказывать, что в таком доме ощущается большая потребность. Имеющиеся у меня сведения показывают, что во Всеволожском нередко случаи детского хулиганства и даже преступности.

Все страна сейчас и вся советская школьная детвора действительно готовится к Всесоюзной олимпиаде детского творчества. И больно сознавать, что такой крупный рабочий поселок, как Всеволожское, до сих пор не смог объединить своих школьников и пионеров в едином культурно-просветительном очаге. Этому положению должен быть положен конец. Уполнаркомзаг обязан выполнить свое обещание. Руководители Всеволожского района явно находятся в долгу у ребят, и этот долг они обязаны немедленно оплатить. Может быть развернута очень интересная и большая работа. Стоит только захотеть и энергично действовать. Дом пионеров во Всеволожском должен быть, и он будет!

Пока же всю детскую художественную деятельность нужно объединить при районном Доме культуры, организовав детский сектор.

Всесоюзная олимпиада детского творчества должна стать огромным толчком в вопросе художественного и политического воспитания всеволожских школьников и пионеров, среди которых имеются одаренные певцы, танцоры и декламаторы. [...]

Депутат Верховного Совета РСФСР,
заслуженный деятель искусств И. О. Дунаевский

17. ДИРЕКТОРУ МОСКОВСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЕТТЫ Н. Г. АЛЕКСАНДРОВУ

[Ленинград, 1-я половина 1940 г.]

Абсолютная неопределенность и неясность планов Московского театра оперетты в отношении моей оперетты «Дороги к счастью» вынуждает меня обратиться к Вам за категорическим разрешением вопроса по существу.

При личной встрече, правда, мимолетной, зимой 1939 года я уже обращал Ваше внимание на странную обособленность театра от авторов, с которыми театр находится в договорных отношениях. Эта обособленность, отсутствие формальных даже связей, столь естественных в отношениях двух контрагентов, вызывает порой довольно большие недоразумения. Приходится питаться всякого рода побочными и противоречивыми слухами и сведениями, что, конечно, недопустимо.

Уже несколько месяцев в Московском театре оперетты находится клавир «Дороги к счастью». Еще раньше и задолго до представления клавира в театре находится полный текст либретто А. Д'Актиля. Театр оповестил в печати, что он включил в свой производственный план оперетту «Дороги к счастью». Между тем до сегодняшнего дня театр и не пытается связаться ни с автором пьесы, ни с автором музыки о более конкретных мероприятиях по практическому осуществлению постановки этой оперетты.¹

Больше того, мне доподлинно известно, что оперетты, поступившие значительно позже в портфель театра, чем наша с Д'Актилем оперетта, уже репетируются в течение довольно продолжительного времени. В отношении же нашей оперетты я могу только располагать одним странным фактом, что сам театр в лице Вашего и режиссера А. Г. Алексева² собирался отдавать наше произведение на концертное исполнение в виде монтажа музыкальных номеров. Об этом я получил в свое время официальное предложение ВКО в лице т. Данкмана.³ Я разрешения на это исполнение не дал, как только узнал, что здесь имеется в виду чуть ли не несколько десятков концертов, которые, само собой разумеется, помешали бы осуществлению этой постановки на сцене Вашего театра.

Более того, Ваше личное и т. Алексева участие в этом мероприятии ВКО наводит на мысль о том, что концертным исполнением моей оперетты Вы имели в виду отвести исполнение этой оперетты в сценическом порядке в Вашем театре.

Дальнейшие сведения о недоброкачественности текста, о неинтересности самой пьесы, сведения, которые я, повторяю, вынужден был получать стороной, говорят о том, что Ваш театр держится какой-то особой позиции в этом вопросе.

Но возникает вопрос: что же мешало театру официально потребовать от автора или авторов тех исправлений, какие театр считал необходимым внести, если произведение в целом театр не удовлетворило.

Такое положение дальше нетерпимо, и судьба оперетты «Дороги к счастью» должна быть решена в ту или другую сторону. [...]

[Ленинград] 18 июля 1940 г.

Уважаемый Эраст Антонович!

Вследствие долгого отсутствия из Ленинграда я не смог Вам своевременно ответить на Ваше письмо от 8 июня. Прежде всего, я вынужден исправить некоторую неточность в Вашем письме: судя по информации моего переписчика тов. Маковоза, Вам разновременно послан весь клави́р оперетты и часть партитуры. Прошу Вас подтвердить это. Но положение с опереттой вообще вынуждает меня поставить перед Вами вопрос о перенесении постановки «Дороги к счастью» на более поздний срок, чем намеченный Вами, и вот почему.

Я не имею права скрыть от Вас, что как в ленинградском, так и в московском театрах в настоящее время высказываются серьезные сомнения по поводу возможности постановки оперетты с существующим либретто Д'Актиля. Я не буду касаться вопроса, совершил я или не совершил в свое время ошибки, когда приступил к написанию музыки на пьесу Д'Актиля в том виде, в каком она по сию пору существует. Московский театр оперетты прямо ставит вопрос о категорической переделке всей пьесы, ибо, по мнению театра, в данном виде пьеса, несмотря на ряд достоинств (стихи, литературный язык), не представляет интереса для зрителей. О музыке все театры очень хорошо отзываюся.

Дорогой Эраст Антонович! Я совершенно не желаю ни театрам, ни себе чахлой судьбы проходящего спектакля.

Урока «Золотой долины», а в прежние годы «Полярных страстей», для меня достаточно.¹ Московский театр прямо так и говорит, что моя музыка должна прозвучать с соответствующей по достоинству пьесой.

Очевидно, вопрос сейчас стоит о том, сможет ли Д'Актиль переделать радикальным образом свою пьесу, сделав ее веселой, увлекательной и интригующей. Имеются серьезные основания думать, что он не сможет этого сделать. Значит, для меня встанет вопрос о передаче работы по написанию пьесы другому автору и о расторжении моего творческого альянса с Д'Актилем. Судите сами, что в этих условиях я не могу рекомендовать такому крупному театру, как Ваш, спешить с постановкой моей оперетты в том виде, как она есть, если ее не может ожидать полнокровная судьба хорошего музыкально-драматического произведения.

Думаю, что Вы со мной согласитесь, и буду очень благодарен, если Вы не замедлите прислать мне Ваши соображения. Кстати, считаю нелишним добавить, что и музыке, возможно, придется претерпеть некоторые изменения и, в частности, в сторону развития каскадного момента.

Жму Вашу руку. С искренним приветом.

И. Дунаевский

**19. МОСКОВСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЕТТЫ.
ДИРЕКТОРУ ТЕАТРА Н. Г. АЛЕК-
САНДРОВУ, ГЛАВНОМУ РЕЖИССЕРУ
ТЕАТРА А. Г. АЛЕКСЕЕВУ**

[Ленинград] 21 июля 1940 г.

Уважаемые товарищи!

Во всем том, что Вы пишете в Вашем письме, есть много справедливого и откровенного (качество, чрезвычайно ценное в отношениях между театром и автором). Но при всем этом не могу все-таки отказаться от мысли, что на основании упрямых фактов авторы все-таки до сих пор находились в полном неведении относительно судьбы своего произведения. Упрямый факт говорит также о том, что театр принимал пьесу Д'Актиля и мог своевременно и как угодно резко ставить перед Д'Актилем вопрос о ее коренной переделке. Я не хочу ни на чем сейчас настаивать и меньше всего хочу настаивать на том, чтобы театр ставил пьесу, в которую он не верит или которая ему не по душе. Но, согласитесь с тем, что выжидательная позиция театра (собственно, чего ждал театр так долго? Ждал ли он, что пьеса сама, лежа в портфеле или в столе директора, исправится, станет лучше?) — что эта выжидательная позиция привела к потере огромного количества времени, которое мы могли использовать в самом лучшем виде.

Сейчас положение складывается довольно своеобразно: имея подписанные договора с большинством театров оперетт нашего Союза, я, конечно, не рискну ее нигде показывать, учитывая ее предстоящую переделку в соответствии с замечаниями Вашего театра, как театра, конечно, ведущего в этом жанре.

Я не знаю, выполнит ли Д'Актиль, захочет ли он выполнить все Ваши указания, сводящиеся фактически к написанию новой пьесы, но я хотел бы, чтобы Вы, в самом срочном порядке, связались с автором для выяснения его позиции. Только после выяснения этой позиции я могу определить судьбу моей музыки и распорядиться ею в соответствии с моими интересами вплоть до возможного расторжения моего творческого альянса с Д'Актилем. [...]

С приветом и уважением *И. Дунаевский*

**20. КАПИТАНУ ПАРОХОДА
«КОМПОЗИТОР ДУНАЕВСКИЙ»
ТОВ. ГЕРАСИМОВУ**

Ленинград, 10 августа 1940 г.

Дорогой товарищ Герасимов!

Шлю Вам и команде парохода мой горячий сердечный привет! Я получил письмо от одного гражданина — пассажира парохода. Письмо это очень справедливо, во многом радует

меня, но и многим огорчает.¹ Прежде всего, меня огорчает то, что я о производственных успехах команды узнаю из посторонних источников, а не непосредственно от Вас. Слаба наша связь, тов. Герасимов, в этом виноваты мы оба.

Автор письма, артист Горьковского театра тов. Буйный, ставит мне ряд справедливых упреков. Но должен сказать, что не во всех этих упреках признаю себя виновным. На пароходе быть до сих пор не мог, так как работаю все лето без отдыха и с большим напряжением как по музыкальной линии, так и по общественной. Я уже четвертый год не отдыхаю, да и боюсь, как бы и в этом году не пришлось распрощаться с отпуском. Так что не обижайтесь на меня, что не посетил паром и не познакомился лично с Вами и с руководимой Вами командой парохода, за дела которой очень радуюсь. Так, например, мне стало известно, что пароход выполнил заданный план на 130%, что он не имел ни одной поломки, ни одного простоя с начала навигации, что Вы возглавляете дружный и спаянный коллектив. Мне очень приятно узнать, что командиры парохода это настоящие советские люди и работники, чуждые чиновничества и бюрократизма. Мне приятно узнать, что обслуживание на пароходе стоит на высоком уровне и отличается четкостью и внимательностью к людям.

Я со своей стороны считаю своим долгом сообщить Вам, что мною за это время написана музыка для нового большого и как будто очень хорошего фильма «Золушка», который поставлен режиссером Г. В. Александровым с участием в главной роли Любви Орловой.² Этот фильм скоро выйдет на экраны Союза. Я за это время провел большую работу по подготовке Всесоюзной олимпиады детского творчества, состоя художественным руководителем и председателем жюри по Ленинграду и области. Эта олимпиада должна была явиться грандиознейшим культурным мероприятием, но вследствие некоторых причин перенесена на будущий год. Я как художественный руководитель Центрального железнодорожного ансамбля песни и пляски провел и совсем недавно закончил работу ко Всесоюзному дню железнодорожника. Я участвовал в III Сессии Верховного Совета РСФСР и потом ездил по всему избирательному округу с докладами о решении сессии.

Таким образом, как видите, моя жизнь за это время была наполнена кипучей работой, и эта-то напряженная загрузка и не дала мне возможности заняться ближе знакомством с пароходом, носящим мое имя, и его работой.

Признаю себя виновным только в непосылке для парохода моего портрета и автобиографии. Я хотел послать Вам самый последний портрет и исправить соответствующими дополнениями биографические данные по своей деятельности. Но так как от Вас долго не было сведений, то я думал, что эти мате-

риалы, как и самый портрет, Вы достали без меня. Сейчас исправляю это положение и вышлю Вам немедленно два портрета, как говорится, последнего выпуска и автобиографию.

Что касается моего приезда, то все-таки не теряю надежды еще в эту навигацию побывать на пароходе, хотя бы во время его стоянки в Москве. Теперь поговорим о неполадках. Мне сообщают, что на пароходе нет хорошего шеф-повара. Приглашение его не является моим прямым делом, но если Вы укажете, чем я могу Вам помочь, то я это с удовольствием сделаю. На пароходе плохо дело с библиотекой, у команды совсем нет музыкальных инструментов. Я буду просить начальника пароходства помочь пароходу в этом отношении, а со своей стороны постепенно подберу небольшую библиотеку, которую буду иметь удовольствие преподнести в дар пароходу.

Пишут мне, что на пароходе есть радиоузел, но нет пластинок с моей музыкой. В ближайший же приезд в Москву поставлю этот вопрос перед Грампластинкой, чтобы отпустили Вам комплект всех моих, а также произведений других композиторов. Вами высказано правильное предложение, чтобы пароход отходил от крупных пристаней и подходил к ним с маршами и музыкой моего сочинения. В дальнейшем все новые выходящие пластинки с моей музыкой и песнями будут в одном экземпляре направляться к Вам.

Дорогой тов. Герасимов! Пароходу моего имени только полгода. Полгода и мне, как шефу парохода. Мы оба еще очень молоды, наша совместная дружеская жизнь еще впереди. Мы еще исправим все ошибки и неполадки, так, чтобы на пароходе было хорошо, уютно, культурно и весело, как везде кругом нас, как весело советским людям, в работе своей стремящимся к благу и процветанию любимой Родины.

Примите мои искренние пожелания и горячий привет Вам и всему коллективу парохода. Крепко жму Вашу руку

И. Дунаевский

21. Д. Б. КАБАЛЕВСКОМУ

[Ленинград] 28 февраля 1941 г.

Уважаемый Дмитрий Борисович!

Все, что Вы пишете в Вашем письме,¹ очень соблазнительно, но проклятая занятость мешает сосредоточиться достаточно образом над вопросами, которые несомненно требуют широкого освещения. Я учитываю, что журнал наш все-таки не газета, и здесь нужен особый стиль изложения, несколько более фундаментальный, более убедительный, более доказательный и более исчерпывающий. Поэтому те многочисленные и разрозненные мысли, которые походя возникают в голове хотя бы по вопросу об эстраде, никак не удастся при-

моей разбросанной и довольно бессистемной жизни сконцентрировать в непосредственную и полезную статью. Но свое обещание Вам я позволю себе оставить в силе, чтобы к нему вернуться, как только будет возможность. Но, во всяком случае, к 5 марта не удастся этого сделать.

Очень благодарен Вам за Ваше приглашение участвовать в работе журнала, на что я охотно всегда готов откликнуться и, в частности, все-таки хочу ответить Нестьеву на его статью² и пришлю Вам свой ответ к 5 марта.

Крепко жму Вашу руку. С искренним приветом

И. Дунаевский

22. КОМАНДЕ ПАРОХОДА «КОМПОЗИТОР ДУНАЕВСКИЙ»

Ленинград, 1941 г.

Я чрезвычайно рад, что общий производственный подъем в нашей стране не прошел мимо моих друзей, и твердо верю, что коллектив парохода также успешно проведет навигацию 1941 года и добьется еще более высоких показателей, чем это было в 1940 году.

Со своей стороны, я принимаю меры к устройству культурного досуга команды, в частности реализую пожелания, высказанные в письмах ко мне членами команды и отдельными пассажирами, отдыхавшими на пароходе. Сейчас я озабочен укомплектованием библиотеки для парохода, а также подбираю комплект патефонных пластинок с записью моих произведений.

Мое желание — организовать в Москве концертную бригаду и выехать с ней в Рязань, чтобы дать команде парохода мой творческий отчет. Постараюсь осуществить это желание в ближайшем будущем.

Шлю мои душевные пожелания и горячий привет капитану А. Ф. Герасимову, механику Е. Д. Кораблеву и всему составу команды.

С уважением композитор *И. Дунаевский*

23. Н. П. ЩЕТИНИНУ

[Москва] 17 мая 1941 г.

Дорогой Николай Петрович!

[...] Я уже неоднократно говорил Вам, что неизменно повышающаяся культура художественной деятельности ансамбля должна сопровождаться столь же высокой культурой внутренних отношений как в самом ансамбле, так и вне его, создавая вокруг ансамбля подлинную советскую, деловую и творчески-дружескую обстановку. Всякая грубость, всякий окрик должны быть категорически изъяты из обихода ансамбля, начиная от

первого и до последнего человека, независимо от его служебного положения.

Мы работаем вместе, и, так как я не собираюсь следовать Вашему стилю отношения к людям (я имею в виду внешнее отношение, так как по внутренней сущности я никогда не сомневался, что Вы человек с прекрасной душой), то по вполне понятным причинам Вам придется следовать за моим стилем отношения, которое, как Вы знаете, всегда выдержано и никогда не оскорбляет людей.

В данном случае художник Эрбштейн¹ обратился к Вам с просьбой произвести с ним расчет по договору. Если Вы считаете, что такого расчета почему-то производить нельзя, то прежде всего об этом нужно спокойно разговаривать с заинтересованным человеком. Всякие материальные интересы есть понятие настолько деликатное, что к ним нужно подходить особенно осторожно.

Эрбштейн считает свои обязательства по договору выполненными полностью, а Вы считаете обратное. Надо ему вразумительно это доказать, а не прибегать к грубым окрикам, никого не убеждающим, а только оскорбляющим и возмущающим. Перед Вами прежде всего стоит мастер-профессионал своего дела, который с этого живет. [...]

Я хочу, чтобы Вы раз навсегда учли, что я, как советский человек, вполне сознательный, занимающий высокое общественное положение, не менее Вас заинтересован в экономии государственных средств и бережливости, так что не думайте, что я, как художник, обладаю экономической разболтанностью или поощряю чрезмерные аппетиты моих собратьев по искусству, желая им дать побольше заработать от государства. Так далеко мы не пойдем, а наш ансамбль вполне заслужит славу некультурного учреждения, которого будут избегать уважающие себя люди. Жму Вашу руку.

И. Дунаевский

**24. ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО
ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СОВНАР-
КОМЕ СССР тов. М. Б. ХРАПЧЕНКО**

[Ленинград] 25 мая 1941 г.

Уважаемый Михаил Борисович!

Из содержания полученных мною от Р. М. Глиэра¹ телеграмм я могу вывести заключение, что в Комитете сложилось такое мнение, будто ленинградский пленум Оргкомитета Союза композиторов² прошел плохо и результаты его расцениваются как результаты отрицательные.

Я председательствовал на этом пленуме и поэтому позволю себе решительно опровергнуть подобное неверное представле-

ние о пленуме, о его течении и о его результатах. Пленум закончился 18 мая, а уже 20 мая я отправил секретарю Ленинградского горкома ВКП(б) тов. Шумилу информационное письмо, копию которого я при этом прилагаю. Вряд ли я стал бы вводить в заблуждение ленинградскую партийную организацию. Поэтому я прошу не сомневаться в абсолютной искренности и правильности моей информации. Мне непонятно, откуда и из каких источников проникли в Комитет сведения об отрицательных результатах пленума и кто занимается распространением всякого рода противоречащих действительности информации, кому это интересно и каким целям это служит.

Я знаю, по крайней мере, что 18-го вечером, перед отъездом членов оргкомитета из Ленинграда, в Европейской гостинице было краткое совещание, на котором мы условились о созыве оргкомитета в Москве в конце июня для проведения ряда организационных мероприятий, связанных с поднятыми пленумом вопросами о дальнейшем развитии симфонической музыки в СССР и в том числе о постановке вопроса о концертной исполнительской деятельности и пропаганде советской музыки. Члены оргкомитета, обменявшись мнениями, пришли также к выводу о полной удовлетворительности результатов прошедшего пленума.

Это была единая точка зрения, поэтому мне тем более непонятны те настроения, которые, как видно, неизвестно почему возникли в кругах Комитета или его музыкального управления. Я утверждаю, что полемически заостренные и очень содержательные доклады, сделанные на пленуме, вызвали интересную и в большинстве случаев принципиальную дискуссию, в которой выступило свыше 20 человек, что, учитывая отсутствие ограничения времени для выступавших (отдельные выступления продолжались свыше часа), а также сравнительную непродолжительность общего времени заседаний (от 4-х до 5-ти часов с перерывами), является довольно солидный цифрой.

Из письма моего к тов. Шумилу Вы увидите, что я не замазывал отдельных дефектов пленума и что оргкомитет отдает себе полный отчет в необходимости соответствующих и вытекающих из этих недостатков выводов.

Во всяком случае, оргкомитет склонен считать, что это наиболее удавшийся пленум, и, если он кому-либо не нравится, то отнюдь это не позволяет опровергать большое значение, которое, несомненно, будет иметь этот пленум в деле дальнейшего развития советской музыки. Мы можем только с огорчением констатировать, что на пленум не приехали такие видные композиторы, члены оргкомитета, как Шапорин, Мясковский и Мурадели.³

Несколько слов о самих докладах. Возможно, что Вы уже располагаете экземпляром стенограммы, а если не распола-

гаете, то она Вам, конечно, будет доставлена немедленно по ее выправке. Доклады, сделанные на пленуме тов. Богдановым-Березовским и Соллертинским,⁴ возможно, и заключали в себе какие-нибудь элементы, не понравившиеся тем или иным участникам пленума. Возможно, что в этих докладах не были возвеличены те или иные советские симфонические произведения, что послужило или могло послужить объектом обид того или другого композитора. Но в целом и принципиально доклады, за исключением обычных полемических элементов, с которыми можно соглашаться или не соглашаться и для выравнивания которых и существовали прения, не содержали в себе чего-нибудь такого принципиально или политически недопустимого, что могло бы вызвать серьезный отпор композиторской общественности. И такого отпора действительно не было, ибо никто из членов оргкомитета не выступал с соответствующими замечаниями или критикой по адресу докладчиков.

Наоборот, записанный в прения член оргкомитета тов. Белый свое выступление снял, а выступивший в конце прений пом. председателя оргкомитета тов. Лебединский ограничился только рядом малосущественных замечаний.⁵ Но огромное значение пленума заключается в том, что для многих и многих композиторов, не очень привыкших сочетать творческую практику с идейно-философскими концепциями, не очень привыкших к самостоятельному философскому мышлению, не очень привыкших заглядывать в будущее, весь этот пленум приобрел большое познавательное значение, подстегнув и подхлестнув необходимость дальнейшего обогащения умственного и культурного кругозора наших композиторов.

Особняком стоит вопрос о происходившей параллельно пленуму концертной деятельности — показе ряда симфонических, преимущественно, ленинградских произведений. Могла быть проведена довольно широкая демонстрация симфонического, камерно-инструментального и камерно-вокального творчества советских авторов. В этой области пленум был ограничен чрезвычайно узкими рамками, в которые он был поставлен силой производственных обстоятельств, сложившихся в Ленинградской филармонии.

Невозможность получения мало-мальски достаточного репетиционного времени чрезвычайно ограничила круг показа нашего симфонического и камерного творчества. Возможно, что именно здесь кроются отдельные недостатки этого пленума, но я склонен считать эту часть работы пленума побочной, хотя она дала довольно ощутительный результат, познакомив приехавших делегатов со многими интересными и не слышанными до сих пор произведениями.

Таковыми являются фортепианные концерты Евлахова и Ключнера (молодых ленинградских композиторов), таковой

является симфоническая сюита из балета Штейнберга «Тиюль Уленшпигель», таковыми являются квартет Оганесяна⁶ и некоторые вокальные произведения ленинградских авторов.

Обстановка, в которой протекала работа пленума, была, с моей точки зрения, очень приятной. Делегатам были обеспечены хорошие условия проживания, были показаны некоторые театральные постановки, была предпринята экскурсия на Карельский перешеек в дом отдыха и творчества Союза композиторов, были показаны места боев с белофиннами и развалины линии Маннергейма. Были и отдельные случаи недовольства. Из области музыкальной недоумение пленума вызвало неупоминание докладчиком Богдановым-Березовским оратории «Емельян Пугачев» Ковалю,⁷ а Соллертинский совершенно обошел молчанием творчество Мясковского. Причины этого молчания он разъяснил в заключительном слове. [...]

Пишу обо всем этом подробно для того, чтобы Вы могли составить полную картину пленума и всей окружающей обстановки. Я лично не вижу в этой обстановке и в самом пленуме ничего такого, что могло бы дать повод для всякого рода отрицательных суждений о пленуме, и твердо верю, что и Вы, Михаил Борисович, станете на мою точку зрения.

С уважением и приветом *И. Дунаевский*

25. Н. Я. ЯНЕТУ

[Москва] 17 ноября 1943 г.

Дорогой дружище! Рад и счастлив Вас приветствовать и высказать свое восхищение высоким гражданским сознанием, которое проявил Ваш театр во время страшной ленинградской эпопеи.¹ А говорят — «оперетта». Вот тебе и опереточные актеры!

Просьба у меня к Вам вот такая: передайте через подавателя выверенный экземпляр «Дорог к счастью» (пьесу). Нужен он мне для монтажа по радио. Конечно, было бы хорошо получить всю партитуру, но эта просьба, вероятно, невыполнима.

О своих планах в области оперетты сообщу так: Типот² предложил мне неплохую, тепленькую лирическую музкомедию под названием «Орлиное гнездо». Это на тему войны. Но приехавший несколько дней тому назад из Алма-Аты Леонид Трауберг³ сразил меня своим либретто прекрасной одесской оперетты «Мамзель Валюта».

Мне кажется, что это настоящая вещь! Думаю, что буду писать обе оперетты. Запала и злости у меня много! Как только что-нибудь сделаю, буду рад отдать Вам и Вашему

театру.⁴ Прошу Вас черкнуть мне пару слов. Шлю сердечный привет Вам, Нине Васильевне Пельцер⁵ и всем, кого знаю. Будьте здоровы и бодры.

Ваш *И. Дунаевский.*

26. В. М. КАЗАРИНОВУ

[Москва] 17 мая 1945 г.

Дорогой мой друг, Володя! Несказанно обрадовался твоему письму. Печально было за время войны узнавать о гибели многих людей, с которыми был хорошо знаком, имел общение, но особенно радостно, что судьба сохранила близких людей, с которыми связано так много хорошего в жизни. В этой страшной войне гораздо труднее было выжить, чем умереть. И сколько опасностей подстерегало каждого из нас в этом долгом и тяжелом отрезке времени. Как хорошо, что все это окончилось, что мы празднуем победу, что наступил мир.

Воздадим наше восхищение и сохраним навсегда преклонение перед памятью погибших за святое дело людей, среди которых было много милых нашему сердцу людей, и порадуемся взошедшему Солнцу мира и поблагодарим Красную Армию за то, что мы остались живы и сможем когда-нибудь снова обнять друг друга и рассказать о своей жизни за это время.

Рассказ мой должен быть длинным и, честно говоря, я давно собирался его начать, но, чем длиннее должен быть он, тем, как это всегда бывает, труднее найти время для него. Теперь я решил плюнуть на его исчерпывающие размеры и не задерживать больше ответа, чтобы ты не принял меня за весьма распространённое среди человеческого природы не человеческое, но домашнее животное. Поэтому буду писать кратко о самом важном с тем, чтобы намеченные «тезисы» развивались в дальнейшей переписке.

1. Дела внешние

Уехав 25 мая 1941 года из Ленинграда в поездку на юг с железнодорожным ансамблем, я так и не попал больше в Ленинград. Война застала меня в пути на станции Ясиноватая.¹ Наш поезд прорвался в Москву к 26 июня, и я начал устраивать эвакуацию Зины и Генички,² что и произошло 4 июля. Не стоит описывать всех тяжелых чувств, которые у меня вряд ли чем отличались от чувств остальных людей нашей страны.

Пробродив в тяжелых раздумьях до сентября, я получил весьма серьезное поручение и отправился с ансамблем в поездку по железным дорогам. Поездка оказалась... 22-месячной. Изблороздив все, что только можно было изблороздить в нашей необъятной матушке-Родине, 19 мая 1943 года прибыл

в Москву.³ А 26 ноября приехала Зина с сыном. Мотались без квартиры до 1945 года. Тоже не стану описывать всех этих бытовых «прелестей». Пусть твоя фантазия дополнит все невысказанное. Неустроенность страшно повлияла на мои работы и дела.

Кроме того, трудно было до некоторого времени решить вопрос о выборе места жительства. В середине декабря я получил квартиру, отправился в Ленинград (как раз там назначены были концерты ансамбля с моим участием) и, пробыв около месяца, успел упаковать и перевезти сюда все имущество, кроме части кабинета и библиотеки. Устроились, таким образом, здесь. Надо отметить, что судьба была ко мне благосклонна, и мое имущество, как и квартира, пострадали очень мало. [. .]

Здесь мы имеем квартиру в 3 комнаты. Правда, все комнаты имеют 48 метров, и привезенная мебель не помещается. Часть придется с наступлением дачного сезона отправить на дачу.⁴ Кстати, тепла до сих пор нет, и господь бог, видимо, решил свою паству уморить холодом. Середина мая, а мы в демисезоне, да и то еще еле-еле. Кстати, о даче. Дача выжила, хотя серьезно попорчена. Требуется ремонт, хотя жить можно. Наша овощная «латифундия» является серьезной поддержкой в пищевом бюджете. Зина серьезно увлекается этим делом и собирается расширять наше хозяйство. К сожалению, не хватает самого главного: денег. Беден я стал, дорогой Володя, и от бывшего могущества остались воспоминания и одни надежды.

2. Дела служебные и творческие

а) Художественный руководитель железнодорожного ансамбля. Дело могло быть интересным, но — плохая и инертная система НКПС, мало интересующегося художественными делами. Иногда думаешь, на кой черт все это мне нужно? Думаю, что когда-нибудь (в скором времени) за этим вопросом последует ответ.⁵

б) Заместитель председателя Оргкомитета Союза композиторов СССР и председатель его военной секции. Руководжу песней. Дело трудное. Наживешь недоброжелателей. Люблю прямоту и честность, ненавижу халтуру и спекуляцию в искусстве.

В творчестве всегда полезно мыслить, а сейчас особенно. Многие недовольны столь тягостной необходимостью и предпочитают более легкие тропинки. Отсюда, как говорится, ножицы, разрыв.

в) Как я уже упоминал, личная неустроенность и ход личных дел почти губили мою творческую интенсивность. Но все-таки кое-что создал, и неплохо. Только сейчас работаю над новым фильмом с Александровым и Лебедевым-Кумачом.⁶

Оперетту начал писать в прошлом году, но, благодаря неудаче либретто Типота,⁷ прекратил. Не везет или слишком требователен к этому делу [. . .].

27. Л. С. РАЙНЛЬ

Москва, 22 октября 1947 г.

[. . .] Были годы тяжелого раздумья, душевного одиночества, обид и разочарований, когда никому не писал, не отвечал. Не хотелось. . . По сравнению с моим ленинградским периодом, все как-то осело на одну ступень, жизнь в творчестве, в обществе приобрела новую окраску, исчезли кипение, задор, когда я находился в переписке и общении со всей страной. Меня многие забыли, а может быть, и потеряли мой след. Война и здесь внесла свои опустошения. Мой почтовый ящик большей частью наполняется газетами и журналами, а не письмами моих далеких и близких знакомых и незнакомых друзей.

Вы — чуткая, хорошая душа. Я никогда не переставал думать о Вас таким образом, когда мысль бродила по жизни. Может быть, именно поэтому не стоит долго останавливаться на большом, но печальном периоде моей жизни. Скажу только, что я не изменился, ничто во мне не изменилось [. . .].

Надеюсь, что мы с Вами продолжим теперь наше знакомство и нашу светлую переписку.¹ Так вот, вылезши из этого периода и сохранив нетронутой свою творческую гордость и честь, а заодно, конечно, и человеческое достоинство (высший дар), я по окончании крупной и напряженной работы над моей опереттой «Вольный ветер» почувствовал потребность в ответе на многие письма, лежавшие у меня по два-три года.

Несколько вечеров я затратил на пересмотр залежавшейся корреспонденции, многое уничтожил за устарелостью, оставил 10—15 писем, на которые захотелось ответить. И вдруг. . . наткнулся на Ваше письмо. . .

Приехал вчера и — вот Ваше (новое) письмецо, которого я совсем не ожидал. Вот теперь спешу ответить. Спешу и потому и, если хотите, то главным образом потому, что грустью и горечью веет и от Вашего старого письма и от нового. Я ведь ничего не знаю. Вы пишете о тяжелой болезни Вашего сына и больше о себе ничего не хотите писать. Где Вы, что Вы, кто Вы, как Вы??

Почему Саки? Почему Вы кочуете? Что за загадочная фраза: «У меня хватило бы духу дожидаться Вашего письма, если бы не серьезное опасение за то, что это письмо, будучи посланным в старый адрес, не дойдет до меня». Какой такой старый адрес? Я его не знаю и не знал после Вашего тульского пребывания. Потом так: мои письма, как луч света, воспоминания обо мне освещают душу.

Людмила! Значит... темно? Очень темно? Но, в таком случае, имеете ли Вы право, уже садясь за письмо ко мне, ограничиться несколькими строчками, ничего не говоря о себе, о своей жизни, самочувствии и т. д. Я буду просить Вас посвятить меня, если возможно, в эти вопросы. Что с Вашим сыном? Мне хочется, чтобы Вам было хорошо. Есть на свете очень мало людей, судьба которых меня глубоко трогает. И среди этих людей — Вы, моя родная! Мне хочется, чтобы Вам было хорошо. И если Вам плохо, то доставите ли Вы мне радость помочь Вам всем, что в моих возможностях? Вы должны меня хорошо понять.

Вы — это моя смешливая, чудесная, задорная корреспондентка. Ваши письма все у меня хранятся. И, если Вы вспоминаете нашу переписку, наше короткое личное знакомство, как светлый период Вашей юности, то знайте навсегда, что Вы тоже часть моей юности. Только юности другой — творческой. Вы часть того периода, когда моя творческая сила была всепобеждающей, когда, фигурально говоря, улыбка не сходила с моего жизненного пути и когда мне было хорошо и весело, так хорошо и весело, как бывает в человеческой жизни только один раз! Об этом ушедшем и невозвратимом не надо жалеть. За это надо только благодарить судьбу. Но именно тогда, в тот период, я мог с душевной просветленностью восторгаться Вашими светлыми письмами; именно тогда я мог с замираньем всего существа искать на автомобиле Ваш адрес, где-то в Останкине, в корпусах студенческих общежитий, искать свою милую незнакомую корреспондентку Людмилу Головину.

Это вовсе не был авантюризм, поиски легких приключений, «фраерство» знаменитого человека. Нет, боже упаси! Это именно была улыбка жизни, полнота жизнеощущения, радости жизни! Вот в чем заключается Вы, Людмила, в моей жизни, которая сама по себе и ранее и теперь в своих иных, так сказать, житейских проявлениях шла и идет вне и помимо меня. Но, может быть, эта непорочная наша связь и есть именно та радость, лежащая над всем житейским и у меня и у Вас, что освещает наши души. Я не знаю, как это называется, и я не знаю, ревнуют ли мужья и жены к такого рода явлениям. Но я знаю, что это прекрасно, когда люди сохраняют в своих душах нерасплескиваемую энергию радости соприкосновения пусть маленьких, но громадных по своему свету кусочков общей слитности.

Совсем недавно, как-то летом, я ехал на концерт моего ансамбля в Останкинском парке. Проезжая на машине, я испытывал чувство какого-то необъяснимого беспокойства. Я силялся во мраке плохо освещенных улиц узнать, где же я Вас искал. Я не узнавал местности (ведь это было давно), но я знал, что это было где-то тут, близко. И мне было невыразимо

грустно... Я подумал: неужели Вы навсегда исчезли из поля моего зрения?

Судьбе все-таки было угодно, чтобы мы снова нашли друг друга и, думаю, чтобы мы снова обрели друг в друге — друга.

Я сейчас ничего больше не хочу Вам писать. Есть много, о чем хочется Вам сказать. Я буду счастлив получать Ваши письма и обещаю, что самой большой радостью будет для меня отвечать на них.

Напишите мне о себе немедленно. Если Вы не напишете, я ничего Вам больше о себе не скажу. Но предупреждаю Вас, что это было бы интересно для Вас. Ну, как? Не заинтриговал?

Крепко жму Вашу руку и желаю счастья.

Ваш И. Дунаевский

28. Н. Н. КНОРРИНГУ

Москва, 1 ноября 1947 г.

Дорогой Николай Николаевич!

Вы были правы: получение Вашего письма глубоко меня поразило и потрясло. Нет! Конечно, я не забыл Вас и не мог забыть чудесных воспоминаний моей гимназической юности, наших музыкальных вечеров, путешествий к Вам на Карповку,¹ Вашу милую, хорошую семью, Марию Владимировну,² которая сейчас так живо стоит перед моими глазами, Вас, дорогой Николай Николаевич, нашего директора и воспитателя, чью подпись я любил подделывать и мог бы подделать после хорошей тренировки и сейчас. Дети любят в почерке подражать старшим, и Ваше начертание букв р долго оставалось, да и сейчас дает себя знать в моем почерке.

Это все мелочи, о которых я говорю, но они свидетельствуют о большом — о глубине живущих в сознании воспоминаний, о радости их, о том, что они давно уже стали частью нашей жизни, помогая нам во многом в трудные поры нашего бытия. Таким остался я, таким остался и старший мой брат Муня,³ с которым мы совсем недавно, как и раньше делали, вспоминали наши школьные годы. Вспоминали наши обратные путешествия от Вас на Грековскую улицу,⁴ когда, полные музыкальных впечатлений, наперебой распевали на ночных улицах Харькова любимые темы, невольно ускоряя и замедляя темп шага.

Вся жизнь вихрем пронеслась в один миг при взгляде на Ваше письмо, ибо я сразу же узнал Ваш почерк.

Прежде всего я рад тому, что Вы живы, что, несмотря на многое пережитое, Вы существуете. И, честно говоря, после нашей переписки в начале двадцатых годов, никак не думал когда-либо услышать Ваш голос. Да и можно ли было

надеяться на это после страшной войны, унесшей по разным причинам и обстоятельствам столько человеческих жизней. И вот я держу в руках Ваше письмо. Это подлинная радость, ибо так хорошо сознавать, что близкие тебе люди живы.

Мы потеряли многих дорогих людей, чья гибель была как-то особенно ощутительна. Но есть такие дорогие люди, за сохранение которых мы особенно горячо благодарим судьбу. К этим последним я искренне и взволнованно причисляю Вас. Меня особенно радует, что вы подчеркнули: «наша семья — советские граждане». И, может быть, мне суждено будет приветствовать Вас на советской земле и играть Вам свои произведения.⁵ Я пользуюсь случаем выразить Вам и Марии Владимировне мое горячее сочувствие в постигшем Вас горе.⁶

О себе пока скажу кратко, хотя об этом хотелось бы и подробнее написать. Но сразу всего не охватишь.

Коль скоро Вы следили за моим музыкально-творческим путем, то не буду особенно распространяться о том, как «дошел я до жизни такой». Одним словом, стал заметным человеком, обласканным моей страной и наделенным титулами и званиями, награжденным несколькими орденами и медалями. Общественное положение занимаю высокое, много работаю, творю, одним словом, живу полнокровной советской жизнью, какой здесь живут многие и многие люди моего круга, моей профессии. Мне уже 47 лет, имею сына 15 с половиной лет (художник), имею другого сына, от другой жены,⁷ двух с половиной лет.

Моя личная жизнь сложилась довольно сумбурно и тяжело, и я иногда диву даюсь, как при сложных житейских обстоятельствах не свихнулся, остался при моем оптимизме и жизнерадостности, смог упорно работать и достичь удовлетворяющих результатов.

До войны с 1929 года жил в Ленинграде, а с 1943 года осел снова в Москве и теперь, кажется, прочно сделался москвичом. Непосредственно в войне не участвовал, так как наше государство тщательно оберегало кадры творческой интеллигенции. Но за время войны награжден двумя орденами за свою работу в области культуры на железнодорожном транспорте. Я с 1938 года непрерывно являюсь художественным руководителем одного из крупнейших ансамблей песни и пляски — Железнодорожного ансамбля. Являюсь также заместителем председателя Союза советских композиторов. Имею звание заслуженного деятеля искусств, награжден Сталинской премией первой степени, с 1938 года по 1946 год был депутатом Верховного Совета РСФСР от Ленинграда. Вот почти анкетный «*curriculum vitae*».

Из бывших педагогов не потерял следы только двух: Л. А. Булаховского и М. П. Самарина.⁸ Оба они академики Украинской республики. Во всяком случае, Булаховский на-

верняка, так как недавно я читал в газетах резкую критику его книги за витиеватость и сумбурный стиль ее языка. Рожицын давно исчез с горизонта. Моя кузина некоторое время была за ним замужем. Но это было давно. Ю. Г. Шор, с моей точки зрения, один из примечательнейших людей нашей гимназии, умер в безвестности и нищете.⁹

Несмотря на то, что мое имя широко известно, я всегда поражался и поражаюсь отсутствием всяких попыток наладить связь со мной со стороны многих моих гимназических товарищей. В чем тут причина, не могу понять. То ли отсутствие потребности, то ли обстоятельства большой и напряженной деятельности, которую ведут здесь люди моего круга и уровня, то ли стеснительность и опасения, как бы поднявшийся в гору бывший товарищ не оказался гордецом, не помнящим родства. [...]

О Вашем письме сообщу, конечно, брату Муне, который будет ему рад не меньше меня. Семья наша цела, невредима. Отец умер давно (в 1934 г.), мать жива,¹⁰ находится в Москве.

Вот, Николай Николаевич, то, что хотелось Вам сказать пока. Надеюсь, что наша переписка будет регулярной. Ваше письмо по безобразной халатности канцелярии Союза композиторов получил только вчера, хотя оно прибыло в СССР вполне аккуратно. Надеюсь, что этого безобразия больше не будет. Вашу просьбу насчет присылки моих произведений постараюсь выполнить в недалеком будущем.

Прошу передать мой самый почтительный и горячий привет Марии Владимировне. В ожидании Ваших писем крепко жму Вашу руку и желаю Вам много лет здоровья и бодрости. Всего самого наилучшего.

Ваш И. Дунаевский

Между прочим, забыл поделиться своей творческой радостью: 29 августа с блистательным успехом прошла здесь премьера моей новой оперетты «Вольный ветер».¹¹

Могли ли бы Вы тридцать пять лет тому назад думать, что маленький музыкант, поклонник Бетховена и Чайковского, Брамса и Бородина, сможет стать мастером «легкого жанра»? Впрочем, именно моя солидная музыкальная закваска помогла мне и помогает творить легкую музыку серьезными средствами.

29. Л. С. РАЙНЛЬ

[Москва] 12 ноября 1947 г.

[...] Я ездил на несколько дней в Ленинград по делам постановки моей новой оперетты «Вольный ветер», поэтому немножечко опаздываю с ответом на Ваше письмо. Я его внимательно прочитал. Да, Вы правы — оно меня очень расстроило

и взволновало. Я никогда не был согласен с ходячей формулой, что жалость плохое чувство, унижающее того, кого жалеют. Это не так. Я никогда бы не помыслил унижить Вас какой-либо стороной моих чувств и мыслей о Вас, но сознаюсь, что чувство огромной жалости к Вам овладело мной. Мне больно и жалко, что человек, такой хороший, такой пылкий и радостный, каким Вас готовила юность для будущей жизни, обязательно должен попасть именно в житейскую пакость, выбираясь из которой он должен познать всю горечь человеческих обид, несчастий и разочарований. Ну, что ж! Как говорят французы, «C'est la vie!»

Жизнь, жизнь! Остается только верить в хорошее и ждать. Скучное это занятие, но необходимое. А еще более необходимая вещь — это опыт. Он умудряет человека и позволяет ему избегать ошибок. Сейчас по всему видно, что философские разглагольствования не могут Вам помочь в том безрадостном состоянии, в каком находится Ваша душа. Мне хочется только молиться всем богам, чтобы она просветлела и чтобы Вам стало хорошо [...]

Мне почему-то кажется, что мое отношение к Вам было бы талисманом, охраняющим Вас от бед. Я хочу Вам несколько подробнее рассказать кое-что, близко соприкасающееся с этой моей уверенностью.

В жизни моей (а мне скоро 48) было несколько встреч с женщинами, которыми я горжусь, свойства и содержание которых собственно и составляют свойства и содержание самой моей жизни, моего творчества, моих убеждений и моего общего морально-этического облика. Я говорю «встреч с женщинами», но имею в виду вообще романтические переживания, начиная с периода юношеских, даже детских лет, когда моими «женщинами» были лучистоглазые девочки и девушки.

Воспоминание об этих замечательных переживаниях моей жизни навсегда светят ей и навсегда и впредь останутся для меня дорогими. Но в годы моей зрелости я пережил несколько встреч иного порядка. Я имею в виду встречи с незнакомыми людьми, то есть переписку с некоторыми девушками (именно девушками!), характер и форма которой довольно своеобразны и интересны. Это была переписка с одной девушкой из Вольска, с двумя из Ленинграда, с одной из Воронежа (драматически оборванная) и... с Вами. Эти письма начинались с хороших, человечески простых выражений восторгов по поводу моего творчества.

Надо Вам сказать, что в те годы я получал огромное количество подобных писем, конечно, не мог на все отвечать. Но какие-то письма по совершенно трудно объяснимым причинам вдруг останавливали мое внимание. По едва уловимым нюансам речи, оборотов, форме выражений и вложенных в них

ощущений я угадывал интересных людей, стоящих людей, чьи письма я не мог оставлять без ответа.

Больше того, я скажу Вам, что мне самому хотелось получать от них письма, мне хотелось приблизиться к этим далеким существам, которых, кроме Вас одной, я так и не увидел до сих пор и которые, к сожалению, все исчезали с моего горизонта.

Что же в этих встречах-переписках было такого, что осталось в моей душе дорогим воспоминанием? Это была радость! Хорошая, молодая, буйная радость, несшаяся ко мне и поддерживаемая мной. Это была, во-вторых, прекрасная дружеская сердечность, откровенность, которая иногда доходила до мелких бытовых «проблем». И, наконец, это было интересное и своеобразное «воспитание душ», тянувшихся ко мне через мою музыку, через потребность в «большом авторитете», видевших во мне именно этот авторитет, ставший им своим, родным и близким. Я не обманул моих корреспонденток в их ожиданиях и, если судить по их письмам, зачастую отдававшим чуть-чуть влюбленностью (что вполне понятно), то они должны были сохранить обо мне такое же хорошее воспоминание, как и я о них.

Вот почему и история нашей с Вами переписки, нашей коротенькой встречи, породила, как Вы сами видите, нашу дружбу, прошедшую тяжелые годы, но все-таки снова существующую и светящую и в Вашей и моей жизни. Я не хочу объяснять это. Я уже писал Вам и Вы сами должны чувствовать то внутренне ценное и важное, что живет в моей душе к Вам и что могло уберечь Вас и что, надеюсь, пригодится Вам в Ваших душевных переживаниях. Может быть, это своего рода себялюбие, но мне дорого и близко все, что хоть маленьким кирпичиком строило мое человеческое я. И человек, давший мне радость сознания, что «я есть», что окружающая жизнь может быть чертовски хороша и светла,— этот человек всегда останется у меня в душе.

Я не хочу смешивать в одну кучу всех людей, с которыми сталкивала меня судьба. И Вы совсем не похожи на «девушку из Вольска». И не подумайте, ради бога, что я являюсь каким-то профессионалом в вопросах «душевной помощи по почте всем нуждающимся». Вы бы меня этой мыслью глубоко оскорбили. Важно понять то, что все эти чудесные люди, о которых я Вам пишу, в сущности, физически, житейски (Вы понимаете?) не нужны были мне, как и я им. И не романтика отношений нужна была нам, хотя по фактуре, так сказать, это и могло отдавать романтикой. Важно было *познавание* больших и хороших чувств и мыслей, которые *вообще* существуют и к которым человек *вообще* должен стремиться. И в этом смысле и я и мои корреспонденты являлись в одно время и учителями и учениками, беря друг у друга все,

что им казалось важным. И важно, что здесь не было ни тени обмана, фальсификации, рисовки.

Мне казалось важным, что моя «смеющаяся Людмила» ¹ существует для всех и в том числе для меня. И я думал, что чем больше таких Людмил будет на свете, тем лучше будет жизнь и... мои песни. Вот почему я любил Вас и Ваши письма, как люблю жизнь и солнце. И вот почему мне дороги Ваша жизнь и Ваше счастье, хотя ни того, ни другого я лично не творил, не творю и не собираюсь творить житейски и физически. Наши «отношения» не переросли и не могли перерасти в жизненное счастье по вполне понятным причинам. Но, вот видите, жизнь подтвердила, что мы бесконечно рады друг другу.

Я Вам так пространно пишу об этом, чтобы и самому понять и Вам дать почувствовать, как важно и нужно иметь людям, кроме говядины и баранины, также и человечину. И это самое вкусное блюдо, хотя и оно подвержено качественным случайностям приготовления.

И я хочу всеми моими силами охранять Вашу душу. Это дружба? Пожалуйста, называйте. Вы мне пишете «мой дорогой друг»! Конечно, друг! [...]

Теперь о другом.

Вашу просьбу о посылке нот обязательно исполню. Для этого мне надо подобрать кое-что уже имеющееся у меня и дать переписать кое-что неизданное. Затем я пришлю Вам посылочку отдельно со спиралями и стрептоцидом, который придется доставать через знакомых врачей, так как из свободной продажи он исчез. Если будут у Вас ко мне какие-либо еще просьбы, не стесняйтесь.

На этом я заканчиваю мое письмо. Буду еще Вам должен рассказать о некоторых своих творческих делах и планах.

Желаю Вам самого лучшего и прежде всего выздоровления Вашего сына. Пожалуйста, пишите побольше. Ведь это очень приятно писать тому, кому хочешь. Я буду с нетерпением ждать Вашего голоса [...].

30. Л. С. РАЙНЛЬ

Москва, 2 мая 1948 г.

[...] День 1 мая (поздравляю Вас!) выдался на редкость удачным. Радио сообщило, что такого теплого 1 мая не было с 1886 года. Так вот в этот день я, как обычно, пользуясь отсутствием телефонных звонков и всяких дел, собирался серьезно поработать. Но, увы! В 9 часов утра сообщили мне, что обворовали мою дачу. А в 1 час дня сообщили об ужасно трагической смерти моего хорошего приятеля и соратника по песням, поэта С. Алымова.¹

Бывают смерти, которые не совсем понятно по каким причинам производят тяжелое впечатление. Я не могу сказать, что Алымов был вполне моим другом. У нас были добрые и теплые приятельские отношения, большие и содержательные беседы. Но мы творили вместе и, видимо, в этом все дело. За последние годы я работал преимущественно с Алымовым. Вы, наверное, знаете такие песни, как «Пути-дороги», «Мечты солдатские», «Новогодний вальс». Из жизни ушел крупный мастер и очень интересный человек.

Вы поймете мои переживания, если я скажу, что совсем недавно, несколько дней тому назад, мы с ним строили интересные творческие планы совместной работы. Я лишился своего поэта, так хорошо понимавшего меня, очень любившего и ценившего мою душу, мое творческое устремление. Я осиротел. Был у меня в прежние годы Лебедев-Кумач. Сейчас он очень болен, работает очень мало [...].

Повисли в воздухе мои творческие мечты. Жаль, очень жаль погибшего поэта. Именно поэта! Таким Алымов был и в жизни, широким, жадным до всего, много знавшим и видевшим человеком [...].

31. Л. РАТНЕРУ

[Москва] 14 августа 1948 г.

[...] В твоём письме есть место, которое я не могу обойти молчанием. Это то место, где ты пишешь о значении композитора в связи с возможностью ослабления его творческой деятельности и т. д.

Всякое творчество в той или иной степени жизненно и активно воздействует только в том случае, если оно, как говорится, попадает в точку.

Важно, чтобы красивое сочеталось с идейно-ценным, нужным, воспитывающим хорошие чувства, подымающим хорошие мысли. В творчестве самых талантливых людей бывают срывы, неудачи, целые периоды неясности. И это не потому, что у них иссякла фантазия, не потому, что им вообще нечего сказать. Это происходит потому, что они не могут в данный момент сказать то, что надо, не могут почувствовать этого главного, что надо выразить средствами, допустим, музыки. А иногда это происходит и потому, что между правильной мыслью и задачей и способом или средствами выражения этих мыслей существует разрыв. То есть, я имею в виду разрыв между формой и содержанием [...].

Значение композитора для общества, для своего народа прямо зависит от ценности этого творчества с точки зрения общественной его важности, с точки зрения выраженных в этом творчестве общенародных чувств и настроений. А так как эти

чувства и настроения под влиянием различных обстоятельств видоизменяются и меняются, то для композитора важно уследить, проверить, учесть, отразить эти перемены. Тогда он пойдет в ногу с народом, тогда его творчество будет значительным. Если он почему-либо не смог понять происходящие перемены, то при всех высоких качествах его творчества, как такового, оно в своем значении начинает потухать, ослабляться... Но творческое молчание, конечно, еще не означает творческого тупика. Часто бывает лучше молчать, чем говорить глупости. [...]

32. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИК

[Москва] 3 декабря 1948 г.

Глубокоуважаемая Татьяна Львовна! Я прочитал Вашу книгу «Театр в моей жизни»¹ и хочу Вас поблагодарить за то большое и радостное, немного грустное, но бесконечно теплое впечатление, которое она у меня вызвала. Я не знаю, почему, но у меня во все время чтения было такое ощущение, как будто мы с Вами вместе бредем по этим вечно милым и вечно таинственным кулисам, окруженным некогда большой романтикой, увы, ныне ушедшей. Я родился в 1900 году, когда Вы уже были взрослым человеком и писательницей. Но многих людей, которых Вы вспоминаете в своей книге, я знал и сталкивался с ними.

19 лет я поступил скрипачом в оркестр театра Н. Н. Синельникова² в Харькове, и с этого времени я стал развиваться как музыкант и композитор. Биография моя, изданная в разное время популярными брошюрами, лишь вскользь касается сладчайшей по воспоминаниям значительнейшей по своему влиянию на формирование моей творческой личности и почерка эпохи моей жизни, связанной с театром.

Для широкой публики получается так, что Дунаевский возник неожиданно и сенсационно после фильма «Веселые ребята».³ Но для тех, кто меня близко знает, эта «неожиданность» была нормальнейшим образом подготовлена долгими годами работы в театре.

За эти годы я написал множество музыки для театра. Там я выработал конкретность музыкального языка, умение в музыке сценически мыслить, то есть реально осязать музыкальный образ.

Вы своей книгой взбудоражили уснувший было мир моих собственных воспоминаний, встреч, творческих радостей, больших и маленьких переживаний когда-то юного сердца.

Я вспомнил театр Синельникова, который меня воспитал. Я вспомнил замечательных актеров и актрис, которых я видел когда-то, с многими из которых я вместе работал. Вы замеча-

тельно воскресили многие образы, рассказав о них такими яркими и взволнованными строчками. Это неважно, что многих людей, с которыми Вы встречались в течение Вашей красивой жизни, я не знал, да и не мог знать. Ведь актерский мир всех своих жрецов мажет одним, или почти одним миром. И в образе одних актеров — в их жизни, деятельности, привычках, взглядах, поведении — я узнаю других, с которыми я встречался.

И Яворская с ее «сумасшедшинкой» чуть-чуть, как-то, где-то напоминает мне Юрленеву, тоже вечно метавшуюся, державшую, замысливавшую целые перевороты вместе с Марджановым.⁴

А ведь Юрленеву я не только хорошо знал. Это была любовь, по силе более неповторимая. Мне и теперь кажется, что она забрала мою жизнь в мои 20 лет и дала мне другую. Встрече и работе с ней я обязан одним из лучших моих произведений: музыке к «Песне песней»⁵ в переводе Эфроса, того самого, которого Вы вспоминаете в своей жизни. «Песня песней» лежит у меня далеко спрятанной, как нежное и хрупкое воспоминание далекой и печальной моей любви.

Юрленева была огромной актрисой. В те годы (1920), когда я с ней встретился в совместной работе в Харькове, она, как актриса, уже была надломлена. Недавно, в 1944 году, я видел ее у остановки троллейбуса в Москве, около гостиницы «Москва». Это была старуха, плохо и безвкусно одетая. [...]

Я вспомнил мои гимназические годы, когда целой компанией друзей мы шли на Вашу «Барышню с фиалками»⁶ в Харькове. Кажется, в этой пьесе чудно играл артист Колобов. Вы, конечно, не видели многих исполнителей Ваших сценических произведений. Я вспоминаю, как блестяще играл «Орленка» Виктор Петипа,⁷ с которым у меня связано много воспоминаний по совместной работе. В частности, работа над сонетами Шекспира продолжает в известном смысле работу Вильбушевича с Ходотовым.⁸ Только у Вильбушевича (я его хорошо знал по Ленинграду, где я жил с 1929 по 1941 г.) музыка ближе к ритму стихов (романсы без пения), а у меня в сонетах больше симфоничности, широкой, не связанной с ритмом стиха «подтекстовой» музыки.

Прелестно играла в 1915—1916 году Ваш «Буйный ветер» артистка Е. К. Леонтович⁹ (Харьков — Синельников). Я чуть-чуть был равнодушен к этой милой, очаровательной и в жизни женщине и, помню, посвятил ей в день бенефиса какое-то произведение. Потом я познакомился с ней, бывал часто у нее, и в 1916 мы даже вместе выступали на вечере в пользу раненых. Она читала «Брюссельские кружевницы» с моей музыкой. Я был гимназистом, выступать публично мне не полагалось, и я ужасно неловко себя чувствовал в чужом

штатском костюме с напяленной на меня поверх нижнего белья манишкой, завязанной сзади шпагатом.

Кажется, у Синельникова я написал музыку к Вашим «Романтикам». И когда я прочитал цитируемые Вами в книге стихи «Легких платьев шелест...» — я мгновенно вспомнил давно не вспоминаемый мной гавот. Я его с благодарностью и уважением подношу Вам, восстановив музыку по памяти, кажется, довольно точно.

Много больших актеров, о которых Вы вспоминаете, я видел на сцене. И Вы так выпукло, так скульптурно, так красиво о них вспоминаете, что новая волна гордости поднимается в душе, гордости за то, что я был хотя бы краем жизни современником этих людей. Ермолова, Лешковская, Южин, Качалов, Станиславский, Мичурина, Юрьев. Наконец, великий Давыдов, последний из могикан! Я горжусь тем, что был с ним знаком, работал вместе в Харькове и Киеве (Соловцов). Я никогда не забуду Давыдова — городничего и Степана Кузнецова — Хлестакова.¹⁰ Это был спектакль!

И, конечно, навсегда останутся в памяти воспоминания о 50-лети деятельности Н. Н. Синельникова в 1923 году в Харькове, когда после ужина все попросили Давыдова спеть. Он спросил, а кто будет ему аккомпанировать. Синельников указал на меня. Тут же в сторонке мы быстро срепетировались, я ему аккомпанировал «В тени старого дуба» и «Никола, вуаля»! Да, это было невообразимо хорошо! Застенчивость мешала мне попросить у него карточку, и я так и остался без этого свидетельства хорошего и нежного отношения, которое питал ко мне потом великий старик.

Я утомил Вас своим длинным письмом. Но Вы не будете на меня сердиться. Ваша книга виновата в том, что я не смог отказать себе в радости написать Вам и еще и еще раз поблагодарить Вас за чудесные часы общения с Вашей большой, яркой жизнью, искорки которой попали и на меня и зажгли мою душу хорошими и светлыми воспоминаниями. Живите еще много лет и дай Вам бог силы и здоровья!

С глубоким уважением *И. Дунаевский*

33. Л. С. РАЙНЛЬ

[Москва] Ночь с 18 на 19 января 1949 г.

Пишу под звуки радио — музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова. Хорошо!

[...] Я наконец-то смог повидать свой «Вольный ветер» в ленинградской интерпретации («Садко» окончился), о которой много слышал (начался эстрадный концерт — радио включаю).¹ Я остался очень доволен спектаклем, который был 122-м по счету от премьеры. Мое присутствие вселило буйный

огонек в исполнителей, и спектакль шел очень темпераментно и свежо. Я не могу Вам передать оваций зрительного зала, узнавшего о моем присутствии. Это был триумф, глубоко взволновавший меня. Вообще, поездка была содержательной. За мной ходили репортеры, мои речи и встречи записывались на пленку и т. д.

Да, конечно, жизнь у меня другая, чем у Вас, и это Вы изволили правильно констатировать. Но... как же Вы неправы, утверждая, что мне не понять Вас. Я не только хорошо Вас понимаю, я физически ощущаю Вашу жизнь, полную забот, тревог и лишений. Я уже думал над глубокой несправедливостью судьбы, обрушившей на Вас столько тяжестей. Я никогда не могу избавиться от сопоставлений Вашего образа, каким он предстал мне в далекие прошлые годы, с тем, что сейчас есть. И мне кажется, что где-то совершена Вами ошибка, от последствий которой Вы не можете избавиться.

Вы в какой-то тяжелый момент потеряли свое большое человеческое достоинство и свою цену! Я скажу Вам без всяких преувеличений: Вы очень интересный человек! Ведь история наших отношений, нашей дружбы именно на этом и основывается. Вам приходилось, наверно, испытывать такое чувство, когда читаешь очень интересную книгу, идешь домой после дел и занятий и с наслаждением думаешь, что имеется эта интересная книга — сейчас ляжешь и будешь читать. То есть наличие этого интереса уже становится какой-то целью твоей жизни, твоего времени.

Я уже и раньше много писал Вам о том странном и необычайном месте, которое Вы занимаете в моей душе. Ведь, с обычной точки зрения, я Вас не люблю, по Вас не тоскую, не мечтаю о Вас как о женщине. Другими словами, в наших отношениях нет ничего романтического. Но вместе с тем именно Ваши свойства, глубина Ваших переживаний, глубокое душевное Ваше обаяние сделали меня Вашим постоянным «спутником», не теряющим, поскольку это от меня зависит, Вас из виду, глубоко переживающим Ваши невзгоды и печали. Ваше человеческое, *незаурядно*-человеческое создало во мне ту прекрасную привычку ждать Ваших писем, как ждут свидания с любимой, писать Вам так, как вдохновенно пишут только тем, кто *очень хорошо* все чувствует и *очень хорошо* все понимает.

[...] Как ни замечательны наши «трансфернальные» отношения, но мне хочется по-человечески Вас пожалеть и по-человечески Вам помочь. Любование «философией чувств» вещь хорошая, но за этим всем стоит простая жизнь с ее простыми потребностями. Наша дружба, особый тембр нашей дружбы не позволяет, как Вы говорите, обрушивать друг на друга ушата простой обиходности. Я бесконечно ценю Ваше трогательное желание уберечь меня от житейской вульгар-

ности. Но я ведь с ней все равно сталкиваюсь. Поэтому снимите меня на некоторое время с пьедестала «неприкосновенного» и поймите, что я обыкновенный, простой человек, желающий, кроме романтики, и проникновения в жизнь во всей ее наготе.

Поэтому, ломая Вашу гордость, хочу у Вас спросить: что стоит друг, если он при виде горя и печали друга только причмокивает языком от сочувствия и не делает ничего, будучи что-либо в состоянии сделать?

Надеюсь, что Вы мой вопрос поняли? И я прошу Вас принять мою помощь [...].

34. Л. И. НЕЙМАРК

[Москва] 21 января 1949 г.

[...] Мы когда-нибудь поговорим с Вами специально о некоторых общих вопросах творчества, об оборотных сторонах некоторых явлений и о многом, что безусловно Вас интересует как слушательницу и музыкантку.

Пока же я хочу Вам сказать, что многое в моем творчестве, что живет и доставляет людям удовлетворение, зависит от моей личной высокой требовательности к себе и к музыке. Я рассуждаю весьма просто: каждое произведение композитора, в каком бы жанре он ни работал, должно быть прежде всего продуктом музыки как таковой. Это значит, что к любому произведению композитор должен приходить во всеоружии музыкального мастерства. Это значит, что все, что выходит из-под пера, должно быть частью музыки, частью музыкальной культуры.

Произведение может быть более удачным, менее удачным, но оно всегда должно быть от музыки, раз оно музыкальное. То, что Вы слушаете, даже самое простое, самое с виду незамысловатое, есть продукт не только творческой мысли, но и большой, серьезной, зачастую трудной работы, в процессе которой приводятся в движение все накопленные знания, весь опыт, все мастерство, которым я сегодня располагаю и обладаю [...].

35. Л. С. РАЙНЛЬ

Москва, 12 марта 1949 г.

[...] К моим письмам к Вам я подхожу глубоко и серьезно. Я и к ним должен быть подготовлен душевно и физически. И когда у меня этой подготовки нет, когда у меня душевной собранности нет, когда у меня голова разламывается от «всяких прочих» усталостей, я Вам не пишу, даже рискуя навлечь на себя Вашу обиду. У меня именно разламывается голова от

всего того, что происходит на нашем творческом фронте. И для того, чтобы я имел возможность Вам, как другу, поведать множество своих мыслей и настроений, я должен сам их собрать, сконцентрировать хотя бы в какую-то примерно стройную схему. Ваше письмо от 1 февраля, такое нежное, ароматное, проникнутое глубоким доверием ко мне, требовало и соответствующего ответа. Для этого мне надо было бы отделить свою душу от всех внешних впечатлений, от всех бурных событий, пробежавших новой грозой и ливнем на нашем творческом горизонте. Мне нужно было бы погрузить себя в Вашу жизнь, в Ваши думы и чаяния, отдать свою душу Вам. Признаться, я такого отделения души своей в этой обстановке не смог сделать, как и не смог отрешиться для Вас от окружающей жизни. Вот чем, главным образом, и объясняется задержка моего отклика на Ваше письмо. И сейчас я пишу Вам потому, что Ваше сегодняшнее письмо просто заставило меня поторопиться, чтоб не создавать в Вашей душе никаких поводов для ненужных догадок и сомнений. [...]

36. Л. И. НЕЙМАРК

Москва, 29 марта 1949 г.

[...] Я хочу Вам только подчеркнуть, что сложившийся мой душевный и художественный мир позволил мне с подлинной *человеческой гордостью* принять пришедший ко мне успех. Это была гордость и достоинство художника, честно работавшего на любимом поприще, и *свой успех я никогда не считал случайным*. Это был результат моей работы, результат моего *богатства*, которое я щедро вкладывал в свои «творческие предприятия». Значит, для меня важнейшим во всем моем жизненном поведении является вопрос: каково мое сальдо? Каковы мои творческие капиталы? Оскудевают ли они? Растут? Есть ли еще порох в моей пороховнице? Вот что для меня самое главное. И это внутреннее ощущение веры в себя, в свои силы руководит всей моей жизнью. Заметьте это, ибо это откроет Вам ключ ко многому в понимании моих взглядов и отношения к явлениям. Вы поймете, почему я во многом непохож на других «моих братьев». Вы поймете, что эта человеческая гордость обязательно и рано или поздно побеждает [...].

37. Л. И. НЕЙМАРК

[Москва] 2 апреля 1949 г.

[...] Я нахожусь в прескверном настроении. Дело в том, что режиссер Пырьев поручил мне написать музыку к его новому фильму «Веселая ярмарка».¹ Это — огромный и труднейший

творческий объект, и я прямо не нахожу себе места от беспокойства. Всегда перед большой работой, особенно если она ограничена определенными производственными сроками (черт бы их побрал!), меня охватывает необъяснимое волнение и беспокойство, справлюсь ли я, найду ли я в себе силы, чтобы все сделать сильно и хорошо. Это продолжается до тех пор, пока не найдены главные темы, пока не вырисовался контур всей музыки, пока я не скажу себе: «Я это сделаю так, а это так!» Потом уже все идет хорошо! Но вот сейчас ужасно! Солнце по-весеннему светит, хочется дышать, ни о чем не думая. А сейчас мозг сверлит масса музыкальных привидений, так же быстро уходящих, как и приходящих [...].

38. Л. И. НЕЙМАРК

[Москва, 1949 г.]

[...] Работа над фильмом сдвинулась с мертвой и мучительной точки. Появляются контуры будущих мелодий и всей моей работы. Исаковский¹ дал очень хорошие тексты. Но работать с ним я не привык — мы впервые сталкиваемся. Приходится нащупывать, обхаживать, принаравливать. Поэт и композитор — это капризная любовная пара. [...]

39. Л. И. НЕЙМАРК

[Москва] 30 апреля 1949 г.

[...] Я вполне нормальный человек, хочу быть и оставаться им во всем. Мое дарование музыканта никогда не уводит меня на скользкие пути странности и «сумасшедшинки». Очевидно, последнее свойство есть привилегия гениев.

Я столь же ненормален, сколь бывают ненормальны и бухгалтеры, и дворники. Вместе с тем я столь же нормален, сколь бывают нормальны «серые люди». Я порочен или грешен столь же, сколь бывают порочны люди совершенно благонамеренных профессий. Мое имя, мое творчество не позволяли мне до сих пор становиться на путь экстравагантности и пользоваться прощением общества во имя моей талантливости [...].

40. Л. С. РАЙНЛЬ

[Москва] 17 мая 1949 г.

[...] С Джеком Лондоном Вы меня сравниваете неверно. В его творчестве столько обнаженно-реального и поэтому страшного, кричащего прямо в лицо, что моя лирико-романтическая муза никак не может походить на это. У Лондона

не утверждение жизни, а утверждение права сильного побеждать слабого, а не слабое. Жизнь для того, кто умеет пустить в ход дарованные ему природой кулаки. Это еще не есть превосходство, ибо слабый не виноват, что ему не даны кулаки. Конечно, во многих сочинениях Лондон поднимается до высот настоящего гуманизма. Это безусловно великий писатель, но, повторяю, страшный [...].

Как я люблю весну! Если бы Вы знали, как я люблю весну! [...].

41. Л. И. НЕЙМАРК

[Москва] 28 мая 1949 г.

[...] Удивительно, как много в конечном итоге у нас в жизни романтики в производственной, трудовой жизни народа. Правда, эта романтика неосознанная. Она больше оформляется в литературе, кино как синтез явлений, как результат, а не как осознанное действие высокого и индивидуального организма. Все, что пишут литераторы, все, что рисуют художники, ставят режиссеры,— все это выглядит романтично, потому что, во-первых, снимает с явлений их черновую, грязную, неинтересную сторону, во-вторых, рисует конечный результат действий, безусловно романтический или героический. [...]

Творчество отношений, творчество красивого, высокого, пусть даже мелкого, с точки зрения общегосударственных масштабов, это творчество требует большого интеллекта, тонкой организации, развитых чувств.

Это та внутренняя сила, которая идет в наследственность от родителей к потомкам, а в конце концов умножает кадры людей, которые этими своими чертами украшают общество, делают его совершенным и способствуют появлению новых краснодонцев и новых Матросовых, и новых Чайковских, Репиных и Чеховых.

Ваш сын, например, *должен был* что-то получить от матери, которая сможет его научить жизни, человеческим отношениям, которая сможет ему красиво и хорошо ответить на волнующие его вопросы. Пусть он многое пересмотрит, даже отбросит, но *грунт* у него будет прочным и творческим [...].

42. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

Москва, 15 июля 1949 г.

[...] Нет, не сможете Вы представить себе моих чувств, моей радости. И прежде всего оттого, что Вы есть, что Вы живы, здоровы, хорошо и по призванию работаете. Может

быть, несмотря на мое природное красноречие, не удастся мне толково объяснить Вам причину моего письма к Вам.

Вы пишете о двух возможностях: 1. Влияние дождливой погоды и в связи с этим желание пройтись внутренним взглядом по прошлому; 2. Любопытство анкетного порядка.

Я не могу на Вас обижаться тоже по двум причинам: 1. Я так сейчас рад, что мне не приходит в голову никакая обидная мысль. 2. Я ничего не вижу плохого ни в первом, ни во втором Вашем предположении. Ибо и первое и второе взаимно зависят.

Не вспоминаешь ведь злого и дурного, а тем паче не хочется к нему возвращаться. И не интересуешься жизненным путем тех, кто далек от твоей души. И все-таки правда моего обращения к Вам после долгих лет разлуки лежит где-то в другом месте. Вернее, она шире Ваших предположений. Тут и радость теплых воспоминаний, тут и мучительно-кричащая мысль о том, что *должны* жить люди, с которыми меня связывают чудесные, светлые отношения дружбы и преданного внимания, нежной сердечности и света молодости.

И, наконец, грусть, грусть, царящая над всеми чувствами... Отчего она? Не знаю... Впрочем... Но позвольте Вам рассказать кратко, как все это произошло.

Вы знаете, мой милый друг, что я вел огромную деловую и личную переписку. Не на все письма я отвечал, не все письма привлекали мое внимание, смыкаясь с какими-то моими душевными потребностями. Но было несколько, совсем мало, человек, которых я мог назвать подлинными друзьями. Переписку с ними я глубоко берег и ценил как большую и важную часть моего внутреннего мира. Это не были «романы по переписке», это была глубокая, ничего не требующая, ни на что, кроме чуткости и душевной чистоты, не претендующая дружба. В этой дружбе я видел отзвуки своих мыслей, чувств, наконец, моего творчества, качества которого во многом определяли то влечение ко мне, которое я чувствовал. Через эти чувства, молодые и хорошие, светлые и требовательные ко мне как художнику я познавал жизнь, окружающую меня молодую силу, и это давало мне большую оптимистическую зарядку, окрыляло меня, утверждало во мне меня самого. Мог ли я это когда-нибудь забыть? Я, берегущий как зеницу каждую ласку?

И когда в короткие холодные декабрьские дни 1944 года я, приехав в Ленинград, приходил в пустую холодную свою квартиру на ул. Дзержинского, я подолгу просиживал за чтением чудесных писем. Я оглядывался кругом, видел мрак запустения, и мне мерещились иные дни, иная жизнь, бившая когда-то ключом в теперь унылых, запыленных комнатах.

Мне трудно передать Вам свои тогдашние чувства. Знаю только, что письма были для меня самым ценным из того, что

сохранила мне судьба. Я бережно собрал их. Ваши письма в маленьких конвертиках могут составить целую книгу, целый том.

Все мое имущество в несколько приемов было вывезено в Москву, где я к тому времени уже получил квартиру, в которой пребываю и по сей день. Но после 106 метров в Ленинграде, московские 48 метров не могли вместить всей моей мебели и всей моей библиотеки. Пришлось часть мебели отправить на дачу под Москвой, а весь кабинет с большей частью библиотеки и всеми личными материалами, музыкальными архивами и перепиской поместить в моем служебном кабинете в Центральном Доме культуры железнодорожников, где я работал, как Вам известно, художественным руководителем Ансамбля песни и пляски. Служебный кабинет остается служебным, и руки как-то не доходили до разбора моих личных бумаг. А может быть, тут еще и сила страшной инерции, которая отодвигала мысли о прошлом в сторону, направляя их на сегодняшний текущий день со всеми его надобностями, волнениями, сложными, подчас мучительными переживаниями и т. д.

Факт тот, что я не имел возможности до последнего времени прикоснуться к тому разделу моих бумаг, где находится светлое и радостное прошлое. В апреле я по многим причинам и после многих усилий ушел из ансамбля. В июне я перевез всю оставшуюся там часть мебели, библиотеки и архивы на дачу, приведенную не так давно в полный порядок после военных «изменений». Два приезда на дачу (я на ней не живу) я посвятил разбору бумаг.

Я снова столкнулся, я снова встретился с тем, что мне дорого. И мне стало грустно, что меня забыли те, кто так хорошо ко мне относился. И мне захотелось найти этих хороших людей, которые забыли меня. С огромным трепетом я написал Вам, Юле Суриной, Симе Калабиной, Гале Зварыкиной.¹ С огромным волнением я ожидал подтверждения моих писем. Вы меня поймете, Вы должны понять все мое желание знать, что они живы. Я готов был получить холодные, формальные письма, но лишь бы судьба сохранила дорогих, хороших, некогда любивших меня и все мое — людей.

Не ревнуйте больше к Юле Суриной. Вчера я получил письмо от ее матери. Юля погибла 15 марта 1942 года, попав под поезд, и похоронена в Саратове. Я не буду описывать Вам мою печаль об этом прекрасном человеке, полном глубокой содержательности и светлых желаний. Я понял, почему она не нашла меня и не пыталась найти, хотя найти меня было совсем не трудно.

Но мой душевной друг, так радовавший меня своими ясными и юными мыслями, тучками набегавшей грусти, проглядывавшими иногда через строчки частых писем, сделав-

шихся одно время частью моего переполненного делами ленинградского дня? Куда девался он? Куда девались маленькие конвертики? [...]

В Ленинграде звучит моя музыка. Московский эфир с утра до вечера переполнен моими произведениями, среди которых есть много нового, значительного. В Ленинграде с огромным успехом шел и идет в течение двух сезонов мой «Вольный ветер», отдельные номера из которого распеваются на всех эстрадных концертах, мотивы которого насвистываются школьниками.

Вышла, пусть не очень удачная, картина «Весна»² с моей музыкой, имеющей вне картины большой резонанс. Марш оттуда стал маршем не меньшего распространения и силы, чем старый «Марш энтузиастов». Мотив «Журчат ручьи» распевался всюду. Появились такие песни, как «Пути-дороги»,³ появился Концертный марш, который стал визитной карточкой оркестра Кнушевицкого в Москве и оркестра Минха⁴ в Ленинграде. Появился дуэт «Под луной золотой» из моей музыки к фильму «Новый дом». Его особенно полюбил Ленинград. И за все это время не вспомнила обо мне та, которая трепетно когда-то следила за каждой моей нотой. Ей не захотелось подать голос дружбы.

Я был в Ленинграде с ансамблем в августе 1947 года, выступал десять вечеров в Саду отдыха. Видела ли Рая тот теплый прием, который мне оказал мой Ленинград?

Я не видел Раи среди множества моих ленинградских друзей, пришедших ко мне за кулисы позжать руку с приветом и лаской. В январе этого года я приезжал в Ленинград посмотреть «Вольный ветер». И опять были сотни звонков в Европейскую гостиницу, десятки визитов. Но не было голоса Раи. Она была глуха и нема. Она жила, оказывается, в Ленинграде и не хотела меня знать. А как бы я ей обрадовался...

Я отбрасываю любые причины и любые соображения по поводу Вашего молчания, ибо, каковы бы они ни были, они только могут оскорбить нашу прошлую дружбу.

Простите меня, что эта моя боль вмешалась в мою радость по поводу Вашего сегодняшнего письма. Я не мог скрыть от Вас моего большого удивления. Я глубоко надеюсь, что этим письмом мы снова возобновим нашу переписку и что в дальнейшем постепенно придем к пониманию того, что сегодня вызывает наше недоумение, и что мы тогда найдем в наших душах и прощение и объяснение всему.

Если бы я сегодня начал рассказывать Вам о себе, то это, действительно, была бы целая обширная повесть. Давайте осуществлять ее постепенно и в зависимости от тем, которых мы будем касаться.

Скажу только, что много воды утекло. Я жив, здоров более или менее, творчески чувствую себя отлично. Работаю сей-

час над новым фильмом Пырьева «Веселая ярмарка», над новой опереттой о Москве, заключил договор с Большим театром на написание балета «Свет».⁵ Как видите, работы много. Специально песен пишу мало. О причинах скажу в другой раз. Творчески я возмужал, перешел, так сказать, в иной творческий возраст. О себе в этом вопросе мне трудно говорить. Пережил я много интересного и плохого. Вышел из этого плохого, кажется, победителем. Но следы оно оставило.

Сын Геничка действительно уже большой — ему 17 лет. Он учится в художественном училище, которое закончит лишь через два года. У меня в 1945 году родился второй сын от другой жены.

Как видите, много нового в жизни. Но мне хочется сказать Вам, что я остался прежним. И хоть годы старят человека, но говорят, что мои глаза горят по-прежнему молодым блеском. Вам я скажу, что во мне в полной мере осталась любовь моя к Жизни, к Солнцу, к тем людям, которые хотя бы капельку берут от Солнца и Света.

И во мне остались моя дружба к Вам, мое хорошее и теплое желание видеть Вас бодрой, сильной и большой. Вы помните, как я требовал у Вас отчета об отличной учебе? Это требование полностью сохраняет свою силу. И я рад, что Вы его выполняете.

Жду с огромным нетерпением Ваших писем.

Ваш И. Д.

43. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 21 июля 1949 г.

[...] Понимаете, была жизнь, светлая, радостная, хорошая. Потом пронеслась страшная смерть, содвинувшая все, уничтожившая многое, взъерошившая все человеческие чувства и помыслы. Как будто людям вставили новые сердца, каменные или стальные. Как будто вместо нервов людям прицепили канаты. Все бывшие радости, все бывшие привязанности куда-то ушли вглубь, далеко или исчезли со старыми, ставшими негодными, сердцами. Вы неверно судите меня, когда вспоминаете новосибирскую встречу. Вы были вестником другого мира, другого времени, и Вы казались неуместной в той обстановке всеобщего крушения надежд и чувств, душевного хаоса и смятения. Я, по крайней мере, так переживал войну. Жил тогда не я, а кто-то другой. Механически все свершалось, механически все жило во мне, хотя внешне и было как будто мне принадлежащим, мне свойственным.

И когда все страшное кончилось, душа стала постепенно приходить в себя. Вы думаете, что мы уже пришли к своему нормативу? Нет! Можно сказать, что мы по тем-то и тем-то

статьям уже достигли довоенного уровня, во многом перешагнули через него. Но это там, где могут действовать бесстрастные цифры статистики. Но мы люди, наши души еще далеко не успокоились, далеко еще не достигли довоенного уровня. Я не знаю, наблюдаете ли вы это, но я вижу подтверждение своих оценок в поведении окружающих меня людей.

Психика, нравы, поступки, взаимоотношения — все это носит еще черты той сумасшедшинки, той жестокой каменности, которые присвоила людям война для того, чтобы ее легче было сносить. Мы оживаем, но оживаем очень медленно, да еще к тому же с оглядкой на новые возможные ужасы, которые нас подстерегают.

Это беспокойное состояние сердец человеческих заметно в любой человеческой деятельности и особенно, конечно, в искусстве. Всюду мучительно решаются проблемы человеческого бытия. И решать их безмерно трудно, ибо душа наша еще во власти пережитого, она еще не постигла важнейшего орудия творчества — полной радости жизни! Литература и искусство в талантливейших своих проявлениях все еще оперируют человеческими муками, пытками, смертью, войной и страданием для того, чтобы не всегда убедительно поставить, где предполагается, жизнеутверждающий аккорд, который все-таки не способен зачеркнуть смерть, не способен заставить забыть муки и страдания. [...]

44. Л. И. НЕЙМАРК

[Москва] 20 августа 1949 г.

[...] Сообщаю Вам, что по новой системе возведения строения я уже под два этажа (акта) сделал довольно прочный каркас. Если музыкальный материал будет адекватен замыслу и планировке, то можно ожидать «большого спектакля».¹ Ужасно трудно самого себя побеждать. После большого успеха «Вольного ветра» с его отмеченной всеми рецензиями музыкой несомненно будут всякие сравнения. Это глупо, но приходится с этим считаться. Нам не хотят прощать даже вынужденных ухуждений сравнительно с прежними работами.

Я вспоминаю, как после громового успеха марша из «Веселых ребят» я играл на каком-то собрании журналистов эскизы находившейся в то время в работе картины «Цирк».² «Песня о Родине» вызвала сочувственные отклики, но все смущенно заявляли, что все-таки марш «Веселые ребята» удался лучше. Если Вы учтете, что «Песня о Родине» провалилась на конкурсе в Ленинграде, то Вы поймете, как трудно предсказать судьбу песни и как глупо сравнивать то, что уже вошло в уши и сердца, с тем, что только что народилось. Однако это делают

люди, и довольно упорно. Поэтому, зная эти привычки оценщиков, очень трудно к ним примериться.

Конечно, если я напишу хуже «Вольного ветра», у меня тоже примут работу. Но в том-то и дело, что, во-первых, мне самому хочется сделать лучше, а, во-вторых, истинную силу, потенцию произведения видит только его создатель, если он честен и правдив. Я знаю, что Вы удивленно поднимаете брови, так как авторы часто преувеличивают ценность своих творений, реже преуменьшают ее. Но тем не менее, я это говорю потому, что имею в виду авторов *честных*. Они-то и бывают не удовлетворены даже тогда, когда другим кажется все прекрасным. [...]

45. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 25 августа 1949 г.

[...] Вы немного озадачили меня. Дело в том, что Вы дважды упомянули о моей увертюре к «Новому дому»¹ как о произведении, Вас восхитившем. Честное слово, я что-то не припоминаю, чтобы увертюра из «Нового дома» представляла собою что-нибудь выдающееся! Не путаете ли Вы чего-нибудь? Вы упоминаете также о частушках из этого фильма. Эти частушки — народные, белорусские, вставлены в фильм композитором Любаном,² который был привлечен в картину для фольклорных мест. А вот в картине есть лирическая женская песня «Приходи скорей». Вы ее не слышали? Там же мужская песня «Далеко, далеко за снегами» — одно из лучших моих лирических произведений. Вы тоже не слышали?

Вы хотите сейчас восполнить допущенный Вами пробел в знакомстве с моим творчеством последних лет. Мне очень огорчительно, что Вы тем самым подтверждаете, что зыбыли не только меня, но и мою музыку, которая, как мне известно, не переставала звучать в эфире и на эстраде [...].

Мне, вероятно, придется осенью поехать в Ленинград для длительной работы, которую здесь невозможно осуществить из-за непрерывных помех. Мне обязательно необходимо напряженно работать, чтобы не сесть в лужу со своим большим планом работ.

В Москве такая активная работа невозможна. Очень мешают. Конечно, и в Ленинграде, где у меня масса знакомых, мне придется употреблять много усилий, чтобы всякие отвлечения и развлечения не повлияли на распорядок моего времени. Вот тогда, в Ленинграде, мы с Вами наговоримся вволю [...].

46. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

Москва, 3 сентября 1949 г.

[...] Вы абсолютно правы, признавая композитора соучастником всякого рода литературных «преступлений». Композитор должен уметь выбирать текст стихов и требовательно к ним относиться. Прорехи бывают у всех у нас, но полбеда, если они хоть искупаются общим хорошим качеством песни. [...]

47. Л. И. НЕЙМАРК

[Москва] 19 октября 1949 г.

[...] Кто знает, может быть, оттого, что Вы так неожиданно подумали и о моем творчестве и о моем успехе, я в эти последние два дня сильно двинул вперед работу над фильмом.¹ Создано несколько очень важных, очень кропотливых номеров для картины. Эти номера плохо давались раньше. Сейчас клавиры готовы и можно приступить к инструментовке. Не люблю гадать, но думаю, что эти новые песни широко прозвучат. Как жаль, что я не имею права уже теперь их обнародовать.

Законченная несколько недель тому назад музыка к спектаклю «С любовью не шутят» Кальдерона получила горячее одобрение. Завтра премьера в драматическом театре им. Станиславского.

Как только запишу на фонограмму первую очередь музыки к фильму, сразу же начну работать над опереттой о Москве. Это обещает быть весьма привлекательной работой [...].

48. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 26 октября 1949 г.

[...] 12 сентября я изволил отбыть на юг. По дороге заехал на станцию Курганную — совхоз «Кубань» (район действий «Веселой ярмарки») для свидания с Пырьевым, сдачи ему эскизов новых музыкальных номеров и просмотра отснятого материала. Там я пробыл два дня и уже 16-го водворился в Хосте. Я Вам писал, что 6-го буду в Москве. Действительно, планировалось окончание съемок на 5 октября с тем, что 10-го в Москве должны были начаться записи второй очереди музыки. Но природа не пожелала считаться с планами. Погода совершенно срывала всю работу. Я и решил дожидаться в Хосте окончания съемок у Пырьева, с которым имел связь. Съемки удалось ему закончить 18-го, после чего мы выехали (он с Курганной, я из Хосты) с разницей в один день в мою пользу. Таким образом, у меня против всяких оптимистиче-

ских предположений получился пятидневный отдых, весьма мне необходимый перед огромным напряжением, какое мне предстоит [...].

Как это ни странно, но я сознательно в этот курортный короткий период стараюсь жить только физически, телесно, почти животное. Я отказываюсь от всего, что может походить на мою обычную жизнь, что связывает меня с этой жизнью. Я не думаю ни о чем том, о чем я успею подумать потом, когда вернусь. И день проходит за днем только в поисках того живительного наполнения, которое дает южное, осеннее ласковое, еще достаточно горячее солнце, чудесное море, горы, воздух и прочее. И, Вы знаете, день заполняется до отказа. Просто — некогда. Но это «некогда» совсем другое, не московское. До обеда — пляж, потом короткий отдых, потом волейбол, потом вечерние прогулки, кино или заезжий концерт каких-нибудь знакомых артистов, а там с удовольствием растянешься после «праведных трудов» на постели и... сон.

Все это принимаешь в себя усиленными порциями, как бы спеша насладиться, наполниться всем этим. Я очень много вкушил наслаждения от экскурсий. Был в красивейших местах — Ахун, самшитовая роща, Агурские водопады, Рица, мыс Пицунда, Гагры и прочее. Описывать это не стану. Это просто чудесно! Во многих местах был впервые, некоторые места уже раньше посещал. Но ведь красоту никогда не надоест созерцать. Самое главное, что я, крихтя и надрываясь, все-таки лично все облазил, подымался, опускался и т. д.

Я поправился, загорел и полон сил. Беда только, что на обратном пути простудился и несколько дней чувствовал себя отвратительно [...].

Из остального, что Вы написали мне в разлуке, я хочу серьезно ответить по поводу мыслей, высказанных Вами по прослушании «Вольного ветра».

Прежде всего несколько слов о нем.

Я в январе слушал в Ленинграде этот спектакль. Мне, в общем, он понравился своей верной трактовкой, хотя многие роли исполняются посредственно. Музыкальная часть в Ленинграде стоит на высоком уровне. Несмотря на буффонадную заостренность постановки, лирическая и драматическая часть музыки получила свое достаточно полное выражение. Конечно, невозможно слушать песню матери (один из лучших номеров, который Вы не заметили) в безголосом исполнении... Зато все эти и другие музыкальные недостатки компенсируются прекрасным исполнением финала 2-го акта — лучшего, что мной написано в этой области. Я должен Вам сказать о тех творческих установках, которые я поставил перед собой в этом жанре.

Надо действительно быть знакомым с творчеством советских композиторов, чтобы понять, до какого оскудения дошла

форма того музыкально-драматического представления, какой является оперетта. Вы не правы, мой друг, когда пренебрежительно отзываетесь об этом жанре. Все дело в том, какими руками его касаться. Оперетта — это глубоко интересный, демократический жанр, театрально яркий и разнообразный. Но в оперетте оказались забытыми и брошенными те подлинно крупные музыкально-драматические формы, какие под силу не всем, берущимся за это дело. Драматургия в оперетте должна решаться только средствами музыки, как и в опере, младшей сестрой которой, в сущности, и является оперетта. Между тем любители легких успехов, а подчас и неучи, переложили все гири на чашу весов текста. К этому тексту подписывались музыкальные номера, которые могли быть сами по себе и неплохими, но все-таки не создавали музыкальной драматургии. Так получались не оперетты, а пьесы с наличием хорошей или плохой музыки.

Я решил вернуть оперетте утерянные формы крупного вокального и симфонического спектакля. Таковы были моя «Золотая долина», «Дороги к счастью» и, наконец, «Вольный ветер». Вы слышите в «Вольном ветре» оперные масштабы. Это верно, но это все-таки оперетта. Вспомните Оффенбаха, Штрауса. Если Вы слышали их театральные творения, то Вы признаете, что «Вольный ветер» это только правильно решенная оперетта [...].

Но, боже мой, откуда у Вас появилось желание отвлечь меня от оперетты и перевести на путь «истинной и настоящей» музыки? Откуда у Вас появилось это чистоплюйство и разграничение искусства на мнимые сорта? Мне это очень странно слышать из Ваших уст. Я не отказывался никогда от серьезных работ. Но для меня всегда была серьезной любая музыка, и для меня всегда качество ее было верховным критерием ее сорта.

Я ушел от песни как таковой. И причина этого (к тому же временного) ухода кроется вовсе не в том, что я разочаровался в этой форме. Мне просто стал противен стандарт, царящий в этой области, и те сравнительно с прежним нечастые мои обращения к песне за последнее время свидетельствуют о моей борьбе с этими стандартами. Но песни я пишу. Я их пишу и в оперетте и в кино. Вы ведь сами хвалите Песню о вольном ветре. Вы еще услышите мои песни в фильме «Веселая ярмарка».

Надо делать то, что хорошо получается, к чему ты призван. Конечно, нельзя замыкаться в однообразном кругу творческого мышления. Но, кажется, мое творчество до сих пор было достаточно разнообразным. И те отзвуки крупного музыкального мышления, которые Вы подслушали, слушая меня, свидетельствуют не столько о том, что я должен что-то бросать и куда-то переходить, сколько о ширине и серьезности моих работ

в этих хороших и любимых народом жанрах. Я умею или сумею многое сделать. Подойду со временем к опере, если сюжет ее будет увлекать меня. [...]

Будут еще всякие планы. Надо только силы, силы и силы! И время! Ах, как его мало! Как ужасно мало его остается для работы! И вот сейчас хоть караул кричи! Надо кончать фильм, фактически только разворачивать «Летающего клоуна»¹ (театры алчно требуют), надо приступать к балету (Большой театр настойчиво напоминает). А где взять силы и время на все эти работы, из которых каждая — очень важна и ответственна? Удрать куда-нибудь в пещеру, чтобы не звонил целый день телефон, чтобы не было заседаний и совещаний, чтобы не соблазняли футбольные матчи! Но как это сделать? Вот этими жалобами я и хочу закончить письмо.

Ваш И. Д.

49. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 9 ноября 1949 г.

[...] Катаев¹ написал чудесный роман «За власть Советов». Это произведение надо было включить в нашу литературу как талантливое выражение писательских сил, находящихся в полном расцвете. Но... сколькими «но» было окружено критическое обсуждение этого романа. Недостатки в нем, конечно, есть. Но именно дело-то ведь и заключается в том, что признаком талантливого произведения является тот факт, когда талантливость писателя и написанного покрывает, захлестывает недостатки. Вы их не замечаете и радуетесь главному — таланту, легкости, меткости, образности и т. д. А критика свела этот роман к ряду недостатков при «бесспорной талантливости автора».

Коптяева² написала роман. Жена ушла от мужа-профессора. И это объявлено опошлением темы семьи и брака. Но почему?

У Эльмара Грина³ какая-то официальная критическая дама нашла злоупотребление натуралистическим описанием драк. Я прочитал его «Избранное» и считаю его рассказы выдающимися по таланту и по знанию людей, которых он выводит. К тому же эти рассказы глубоко идейны. А критики придирчиво стонут, что Грин низводит людей до животных.

Таким образом, выходит, что у художника отнимается его священное право распоряжаться творческим хозяйством по своему усмотрению.

Я пишу музыку к оперетте «Летающий клоун». Это, к Вашему сведению, не оперетта о Москве. Ту я бросил из-за неудовлетворительности либретто. И вот эта оперетта «Летающий клоун» написана на тему советского цирка. А чиновник, от которого зависит оформление нашей работы по госзаказу,

брюзгливо вопрошает, почему мы взяли цирк? Ему, видите ли, не нравится цирк. И вот задерживается оформление заказа, авторы работают на свой страх и риск, театры не могут официально включить эту работу в свои планы. Все это глупо. Это не может остановить нас, поколебать нашу веру в избранную тему, но мешает, как надоедливая муха, требует борьбы, драки, доказательств, отнимающих силы, время и настроение.

Ваши рассуждения справедливы в отношении *опереточного спектакля*. Но мне придется долго «перевоспитывать» Вас, прежде чем Вы поймете, что жанр имеет свои особенности и свои с трудом преодолеваемые традиции. Вы правы, не принимая опереточной глупости и плоских шуток, которые зачастую являются актерскими отсебятинами. Но Вы должны помнить, что *жанр оперетты* требует жанровой *окраски* всего происходящего на сцене. В оперетте нельзя играть, как во МХАТе. Можно передавать все самые лучшие и самые обыкновенные человеческие чувства в теме оперетты. Однако все эти чувства должны быть выражены средствами жанра.

Прежде всего, оперетта — это *веселое* искусство, легкое искусство. Публика потому и ходит в опереточный театр, ища в нем легкого, приятного отдыха. Поэтому и искусство опереточной игры несколько эксцентрично, смещено с привычных представлений о сценическом поведении. Вместе с тем эта эксцентрика должна *по-своему* убеждать зрителя во всем, что он видит на сцене. Конечно, новые темы, новые поиски, пришедшие в театр оперетты, вносят свои коррективы в этот жанр, в актерские амплуа. И то, что не все опереточные театры хорошо справляются с этим новым, не является чем-то иным, кроме того, что опереточный актер еще виснет в воздухе между привычным старым и необходимым новым, что властно стучит в его сознание и мастерство. [...] В Москве Бах⁴ играет Клементину превосходно. А ведь Татьяна Бах — бывшая опереточная дива. Но ее талант перевоспитан, нашел новые краски.

А вот Филипп и Фома⁵ — чем больше и веселее будут дурачиться (трепаться, как Вы выражаетесь), тем лучше. И это не мешает им быть хорошими людьми. Наоборот, чем резче будет контраст между их внешней дурашливостью и внутренней душевной красотой, тем лучше.

Но об этом довольно!

Фильм «Новый дом» в свое время блистательно провалился, поэтому не удивительно, что Вы не можете обнаружить его в кинотеатрах. Давайте вооружимся небольшим запасом терпения и подождем выхода в свет «Веселой ярмарки». По моему, это будет великолепный фильм! [...]

[Москва] 12 ноября 1949 г.

[...] Вы не можете себе представить, дорогая Лидия Исааковна, всей громады дел, навалившейся на меня после моего приезда. Получается впечатление, что люди и учреждения хотят отомстить мне за пять недель моего отдыха. Конечно, я не очень поддаюсь этому и стараюсь сохранить свое время для работы, в которой, собственно говоря, и состоит сейчас ядро всех моих помыслов, беспокойств и тревог.

Сразу после приезда я еще пытался сохранять хоть какой-нибудь свой режим: ел вовремя, ложился сравнительно рано спать, вставал рано, гулял. Но сейчас все уже пошло прахом. Опять, как и всегда, полная невозможность упорядочить свой быт, что все сильнее и сильнее отражается на физическом самочувствии.

Всю жизнь свою я, при всей кажущейся внешней «неубедительности», был физически довольно здоров. Меня редко посещают болезни, а если и посещают, то это обычные небольшие простуды, во время которых я никогда не ложусь в постель. Врачи от меня заработков не имеют. Одним словом, ничто в моем организме не доставляло мне тревог.

Но... годы идут, и дальнейшее легкомыслие и надежды на природу становятся опасными. Тем более, что и организм довольно настойчиво тербит меня за рукав, требуя к себе хоть некоторого внимания. И вот, несмотря на такую трезвую оценку своего состояния, нет абсолютно никакой возможности организовать свою жизнь таким образом, чтобы избавиться от перегрузок, истощения, всяких нервных напряжений и т. д.

Все благие намерения в этом направлении, как правило, остаются только намерениями. И я с горечью смотрю, как с каждым днем тает все то «богатство», которое я накопил за пять недель отдыха [...].

51. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 18 ноября 1949 г.

[...] «Громадное наслаждение», которое Вы стали получать от музыки «Вольного ветра», не может устранить во мне убеждения, что первое Ваше впечатление было довольно кислое. Знайте и помните, что я никогда не буду обижаться на Вашу самую строгую и резкую отрицательную критику.

Но вот никак не могу понять, какие у Вас имеются данные считать а priori музыку «Веселой ярмарки» хуже «Нового дома»? У Вас странная привязанность к этому плохому фильму. Что касается его идеи, то, как Вам известно, идея, согласно газетным статьям, уже перестала покрывать плохое качество произведения.

Работа моя по-прежнему протекает очень напряженно. По фильму движется быстрее, чем по оперетте.¹ Это объясняется исключительно производственными соображениями. Оперетту хочу сделать выдающейся по музыке и очень много нервов порчу моим соавторам, резко требуя от них всего того, что мне нужно для высокохудожественной организации музыкальной драматургии.

Фильм «Счастливого плавания»² я видел, и он мне понравился. Но, Раинька, обязательно прочтите Эльмара Грина. Это здорово!

На улице начинается та пора, которая заставляет меня замыкаться, сознательно не замечать страшного и быстрого умирания природы и жить одной надеждой, что еще будет весна, еще будут деревья, покрытые клейкой, пахучей зеленью, еще будут ландыши и сирень, еще будет то солнце, которое одинаково является им для Вас и для меня [...].

52. Л. И. НЕЙМАРК

[Москва] 19 ноября 1949 г.

[...] Мне очень не хотелось бы, чтобы мою неаккуратность в переписке Вы истолковали в неправильном смысле.

Хочу Вам пожаловаться на крайнюю напряженность работы. По «Веселой ярмарке» осталось работы около месяца. Пырьев мчится на всех парах... Поэтому сейчас мне приходится львиную долю уделять фильму, оставив бедного «Клоуна» сиротливо дожидаться своей очереди. А планы были совсем другие, и именно на основании совсем иных расчетов я торжественно обещал театрам закончить в основном оперетту еще в этом году. Для этой цели я и предполагал, как Вы уже знаете, удрать из Москвы в Дом творчества в Рузе.

Но и здесь мои планы рушатся. 20-го открывается 12-дневный пленум правления Союза композиторов. Это новое несчастье на мою голову ужасно тем, что придется слушать большое количество музыки. А по опыту прошлогоднего пленума я знаю, как пухнет от этого голова и как эта опухоль не способствует собственному творчеству.

Таким образом, я нахожусь в весьма плачевной растерянности. Эта растерянность усугубляется тем, что этот год имеет для меня особое значение. 30 января мне 50 лет, и к этому времени исполнится также (кстати, сегодня) 30 лет моей деятельности. Вы же понимаете, что к этому дню я должен выйти во всеоружии своего творчества.

Между тем я чувствую, что оперетта моя не будет готова, что я в ней завязну и что моя юбилейная поездка с авторскими концертами если не полетит к черту, то сильно отодвинется во времени. Ужасно то, что под напором всех этих об-

стоятельств я проявляю неспособность скрупулезно организовать свою работу. Меня тянет все, что угодно, но не работа. Попросту говоря, заедает лень. Под влиянием многих обстоятельств не хочется жертвовать здоровьем, даже ради искусства. Смерть вырывает вокруг с потрясающей неожиданностью то одного, то другого. Совершенно модными стали всякие инсульты и инфаркты. Среди дел, среди бытовых мелочей, среди отдыха люди валяются и умирают.

В воскресенье в ванне умер мой хороший приятель,¹ замечательный парень 30 лет (!), с которым я вместе работал в ансамбле 8 лет. (Он был режиссером.) Эта страшная смерть произвела на меня глубокое впечатление. Здоровый человек ушел купаться в собственную ванную комнату, а оттуда его вынесли мертвым. Конечно, он не был здоров, раз он умер от кровоизлияния в мозг. Но он не знал в своем повседневном труде и заботах, в спешках и гонках, какое роковое значение имели те или иные недомогания, с которыми, оказывается, он великолепно уживался.

Стоя у гроба уходящего навсегда товарища, я думал о том, как же жить? Говорят, нельзя человеку пить. Но пьющие люди доживают до глубокой старости. Говорят, нельзя человеку курить. Но курящие люди отлично доживают до дедушкиного возраста. Но если в жизни остерегаться всего, всегда быть под наблюдением медицины, кстати, ничего не понимающей, не есть того, что хочется и любишь, то во что превращается лучший дар, человеку данный?

Но безусловно одно: нельзя истязать организм той безумной и нервной деятельностью, какую мы ведем. Мне кажется, что здесь центр всего этого вопроса. И, думая об этом, я прихожу к выводу, что мне незачем укорачивать свою жизнь в сущности беспредметными гонками и спешками. Пусть творчество, пусть мой труд идет так, как он должен идти, чтобы доставлять радость удовлетворения и удовольствия. Никакого насилия над собой! Никаких бессонных ночей! Никаких головных болей и нервного истощения! [...]

53. Р. П. РЫСКИНОЙ

[Москва] 1 декабря 1949 г.

[...] Я уже писал Вам об огромном напряжении, с каким мы все, авторы «Веселой ярмарки», торопимся выпустить фильм к сроку. Учтите также, что существует очень деловая переписка, вынуждающая меня иногда садиться за короткие ответы моим деловым адресатам. Секретаря у меня уже давно нет. Поэтому выходит так, что для душевной беседы не соберешь ни мыслей, ни времени, ни сил. Вместе с тем именно в период большой творческой работы мне необходимы Ваши конвертики.

Кстати, отвечаю на Ваш вопрос. Он, как это ни странно, связан со всей системой моей жизни, о которой расскажу при встрече. Пока же ограничусь тем, что скажу так: на Можайском шоссе¹ вся моя личная жизнь, переписка и все остальное находится *вне всякого контроля* и вмешательства. А живу я все там же на Можайском шоссе, в тесной 48-метровой квартире, предоставленной мне министерством путей сообщения в начале 1945 года. Кратко скажу также, что моя «система» жизни, бредовая, тяжелая, раздирающая, вместе с тем дает мне почти неограниченную свободу действий, мыслей, личной жизни, полное невмешательство в мой внутренний мир, остающийся только моим личным делом. Я к этому привык за многие годы. Но эта привычка таит в себе массу опасностей. Вот и все, что пока скажу Вам.

Вместе с моей всегдашней радостью, связанной с Вашими письмами, я хочу Вам сейчас передать мое настойчивое желание, чтобы Вы немедленно разыскали № 9 и 10 «Нового мира» и прочитали первую часть романа Каверина «Открытая книга». [...].

54. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 23 декабря 1949 г.

[...] Я закончил период напряженной работы над музыкой «Веселой ярмарки».

Вы можете себе представить, как приятна радость свершения, когда становится вдруг тихо во всем существе, когда не звенят в голове звуки тем, иногда с мучительным напряжением притягиваемых из каких-то глубин мысли только потому, что завтра в таком-то часу обязательно, во что бы то ни стало, надо это написать.

Я очень люблю творческую работу, и чем она напряженнее, тем радостнее становится моя жизнь, тем плотнее наливаются кровью мои артерии. И все вокруг замечают этот, действительно высокий тонус моего настроения и необычный блеск моих глаз. У меня часто спрашивают, сколько я выпил, в то время как я маковой росинки не имел во рту. Вместе с тем работа для кино очень мучительна тем, что все свое творческое вдохновение приходится вкладывать в строгий метраж, в определенное количество минут и секунд. Часто появляется хорошая, счастливая тема. Пускаешь секундомер и... увы! То больше требуемого, то меньше! Приходится пилить себя, резать или, наоборот, увеличивать первоначальный замысел, а иногда и калечить его. Пожалуй, работа в кинокартине есть самоотверженный, творческий подвиг во имя общего целого. И, во всяком случае, эта работа требует высокой техники и сноровки.

Но все уже позади! Теперь я хочу, не остывая, ринуться на оперетту. Тут я полный хозяин! Работу по оперетте я забросил, и теперь надо снова окунуться в иную атмосферу чувств, образов и переживаний. Но я сейчас полон сил и настроения, и мне кажется, что справлюсь с трудностями. Главное, чтобы мне дали возможность работать!

Между делом я написал две песни: «Письмо матери» и «Окрыляющее слово».¹ Песни эти произвели переполох по своему неожиданному решению темы. Певцы и певицы испытали род нервной горячки в погоне за клавирами. Успех этих песен меня радует. Не посчитайте меня нескромным, если я скажу, что это злота дня для нашей концертной эстрады.

Но, конечно, на пути этих песен выросли разные препоны в лице всяких строгих дядь и тетей, которые не предусмотрели такого оборота решения творческой темы. Дело в том, что многие в публике умиленно вытирают глаза. Дело также в том, что в музыке нет ни одного громкого аккорда, ни одной высокой ноты. Как же в самом деле поступить с песней, где старая мать пишет из Руана письмо и говорит:

Пусть вы не верите в бога,
Но я каждый день, признаюсь,
В своей комнатухе убогой
За ваше здоровье молюсь.

Как быть с непредусмотренным в сих торжественных случаях богом? Как быть с простотой песни, которую профессор Гнесин² публично назвал классической? А где громкие аккорды в басах? И вот в то время как публика кричит «бис», на радио снимают эти песни с праздничных передач.

Но, во всяком случае, чем бы это ни кончилось, порадуйтесь за Вашего Дунаевского, который иногда выпускает еще свои творческие клыки. Боже мой, сколько людей за последние годы радовались тому, что, как им казалось, Дунаевский исписался! Торжествовали они рано. Изредка я бью их по голове весьма ощутительно. Почему изредка? Потому что здесь много «потому что». И прежде всего потому, что мне надо выпускать в свет только хорошее. Срывов мне не прощают. Я думаю, что «Веселая ярмарка» явится очередным ударом, хотя, пожалуй, уже все убедились в том, что причислять меня к творческим трупам еще рановато [...].

55. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 31 декабря 1949 г.

[...] Вы неверно восприняли мои слова о творческом процессе. И трудности, которые приходится преодолевать, вовсе не должны влиять на характер впечатления. Это — не обнажение,

не черный ход, не кухня. Все то, что я Вам писал, находится целиком в области творчества со всеми муками и путами, извилистыми, как горная тропа.

Представлять себе творчество музыканта как праздник неверно уже хотя бы потому, что иногда такой «праздник» остается праздником лишь для самого автора. Правильнее другое: через муки, сомнения, утверждение и разочарование, трудности и т. д., через все это, что составляет черты любого высокого творчества в любой области человеческой деятельности,—дать праздник тем, для кого ты все это делаешь. На этом и покончим с этим вопросом [...].

56. Л. И. НЕЙМАРК

[Москва] 31 декабря 1949 г.

[...] Я почему-то жду многого от 1950 года. И прежде всего я многого жду от самого себя, от плодов моего творчества. Две крупные работы, выходящие в новом году, должны быть свидетельством моей творческой зрелости и активности. Я не могу сейчас мириться со средним уровнем. Мне приходится думать о том, что 50 лет — это не возраст для посредственного бумагомарания. Жить, а тем более творить, остается совсем немного. Надо спешить! Надо спешить осуществлять мечты и замыслы, надо заканчивать все то, что в прошлом дразнило своей заманчивостью. И, наконец, надо указывать другим пути и дороги, ибо многие смотрят на меня и учатся у меня, подражают и ждут.

О родстве моей музыки с музой Чайковского Вы упомянули правильно. Я не могу скрыть, что вся моя музыкальная религия — это Чайковский. Но Чайковский — это гений мелодии, и тут я полный его ученик и последователь. В инструментовке я также признаю преимущественно оркестр Чайковского с его удивительной скромностью при огромной выразительности. Кроме того, я беру у Чайковского его замечательную чистоплотность в голосоведении, ясном и прозрачном. В Чайковском я люблю его кульминационные взлеты. Они не такие судорожные, как у Скрябина. У Чайковского как бы постепенно из ничего нарастает огромная лавина звуков, достигает вершины и на ней как бы долго грохочет своей напряженной мощью, прежде чем начать скрываться обратно. Пожалуй, Рахманинов обладает такой же кульминацией. Скрябин — нет! Скрябин быстро вздымается, быстро катится обратно.

Кстати, «Дороги к счастью» посвящены Чайковскому, и нет ничего удивительного в том, что Вы учуяли это родство. [...]

[Москва] 2 января 1950 г.

[...] Итак, Новый год! Пожалуй, пора призадуматься! Ведь я ровесник века, и мне скоро 50! Вы, конечно, сейчас же начнете со свойственным Вам темпераментом убеждать меня в недопустимости считать себя старым и т. д. Но я Вам серьезно намерен сказать, что пора призадуматься! Ведь осталось безусловно меньше, чем пройдено. И много ли осталось? Хватит ли, чтобы еще хорошо поработать, осуществить желанное, думанное и передуманное? Это ужасно — не чувствовать своих лет и все-таки знать неминуемое приближение коды!

Уверяю Вас, что я далек от каких-либо пессимистических настроений по поводу Нового года, хотя я его встретил весьма неважно. Новый так новый! Был 49-й, и его уже нет! Так мы поступим и с 50-м! Но, право же, когда, как в электрическом счетчике, поворачивается цифра десятков с 4 на 5, то следует подумать об уходящих годах и о приближающихся финальных аккордах. [...]

58. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 17 января 1950 г.

[...] Вы просили меня рассказать содержание «Клоуна». Если допустить возможность пересказа музыкального спектакля, где многое заложено в музыке, в ее темах, развитии, стиле, то дело вкратце сводится к следующему.

Ирина и Максим в числе прочих своих друзей и приятелей окончили цирковое учебное заведение. Перед ними путь к артистическому совершенствованию, путь в трудную и чеканную цирковую жизнь. Максим — сын знаменитого клоуна Молодцова, баловень, которому, благодаря его личным способностям и имени отца, все дается легко. Он любит Ирину и любим ею. Весна. Яростно цветет сирень. На даче Молодцова вечеринка по случаю окончания цирковой учебы. Весело! Мы знакомимся со всеми участниками сюжета. Любовный дуэт, заверения в дружбе, широкие планы будущей совместной жизни и работы в цирке. В разгар веселья — весть о кончине отца. Завещание отца — быть всегда на высоте профессионального мастерства, честно служить искусством народу.

Второй акт — манеж цирка. Ирина и Максим под куполом. Происходит неладное. Максим забыл дисциплину цирковой работы, самоуверенно тщеславен, не слушает советов. В результате — резкое снижение качества номера, чуть было не погубившее его партнершу — Ирину. Конец представления. Возмущенные поведением Максима товарищи и друзья требуют, пока не поздно, одернуть Максима. Эпизоды соответствующего содержания. Ирина резко критикует Максима

(публично). Максим поражен тем, что Ирина, его Ирина, также «против него». Разрыв с Ириной, якобы не понимающей, что такое любовь. Разрыв с Ириной и как с партнершей («Я таких найду сколько угодно. Все захотят работать с Молодцовым!»).

Он уезжает в деревню к сестре старого друга его отца. Он еще покажет всем, кто такой Молодцов!

Деревня. Максим много работает. Но, лишенный любви и друзей, он теряет опору в работе, у него ничего не получается с задуманным номером. Он начинает пить, сползает с колен. Он тоскует по Ирине, боясь из ложного самолюбия признаться самому себе. А деревня живет своей жизнью. Мы встречаемся с замечательными людьми, замечательными чувствами. Ко всему этому присматривается, прислушивается Максим, постепенно начинающий понимать, в чем его ошибка и что такое подлинная любовь, подлинная дружба, беспощадная во имя высших человеческих целей.

В деревню приезжает цирковая бригада для обслуживания уборочных работ. Здесь всякие встречи и эпизоды, назначение которых — показать живительное проникновение простой жизни в искусство.

Дальше, собственно говоря, уже трудно рассказывать. В конце концов Максим «прозревает», возвращается в родной коллектив и создает с Ириной замечательный номер.

Таким образом, тема пьесы — право любящего, обязанность любящего на самую нелегкую критику любимого.

«Подтема» — жизнь и искусство.

Вчера, мой друг, я проиграл в театре свои первые девять номеров музыки. Чтобы не прослыть хвастуном, предлагаю Вам запросить театральное руководство об их мнении. Не забывайте, что передо мной стоит нелегкая задача — оставаться хотя бы на уровне «Вольного ветра». Кажется, если дальше так пойдет, я эту задачу одолею. [...]

Программа проведения моего юбилея — довольно обширна.¹ 28-го — чествование в Союзе. 29-го — в 10 ч. 30 мин. вечерний концерт по радио. 31-го концерт по радио, дальше открытые концерты в Зале им. Чайковского, в Колонном зале, масса всяких творческих встреч. Ну, а 30-го, то есть в самый мой день — дома пьем!

Вероятно, концерты будут в Ленинграде (под моим управлением!) — ведь это город моего подъема, моего расцвета! В общем, волнений предстоит много. [...]

59. Р. П. РЫСКИНОЙ

[Москва] 31 января 1950 г.

[...] Вы просили очень подробно все рассказать, но мне кажется, что подробности юбилеев столь похожи друг на друга, что на них останавливаться не стоит. Внешне все об-

стояло хорошо. Масса приветствий, телеграмм, адресов, теплых слов, признаний. Полный зал. Секретариат в своем полном составе! Самое главное — теплота, радостное настроение. Таковы внешние черты. Что самое главное из внутренней сущности торжественного вечера? Вот тут мне хочется остановиться на одной очень важной черте. 28 января через меня, через мою работу, через мои успехи и достижения советская общечеловечность *поклонилась песне, поклонилась музыке масс.*¹

Десятки людей что-то кричали, объявляли гениальным то одно, то другое музыкальное сочинение, сегодня поклонялись одним богам, чтобы завтра от них отрешиваться. А в это время скромно, порой непризнанно, накапливала свою силу подлинно демократическая музыка, музыка народных масс, которая шла только прямо, никуда не вихляя и не изменяя народным интересам. Это признание очень важно, даже если кое у кого оно с трудом вырывалось из горла. И это признание является моим торжеством, торжеством моей неустанной трудовой деятельности.

Если бы Вы, Раинька, взглянули на выставку, посвященную моей жизни, то Вы поняли бы, что я кое-что сделал в своей жизни. Она не прошла зря. Если бы Вы слышали выступления, то Вы поняли бы то, что я однажды уже Вам сказал: под мою работу заложена большая народная любовь. [...]

Вчера, в день своего рождения, был в своем кругу. Было очень тепло и хорошо. Все эти дни промчались как в угаре. Очень большое удовлетворение дал мне концерт по радио 29-го, которым я сам дирижировал. Овация и любовь оркестра, хора, исполнителей-солистов много радостного приносят мне как автору. Слышали ли Вы этот концерт? Все говорят здесь, что он был великолепен. [...]

60. З. М. МАТУС

[Москва] 31 января 1950 г.

[...] Ваше приветствие для меня было очень дорого. Я принадлежу к тем людям, которые умеют среди грохота литавр и барабанов прислушиваться к нежным звукам скрипки. В шуме и грохоте моего 50-летия, которое довольно крепко справлялось, я не забыл и не мог забыть тех моих друзей, с которыми я прошел много славных этапов моей жизни. Спасибо Вам, безусловному автору письма (стиль-то я Ваш все-таки знаю), спасибо Анечке и Ольге.¹ Я все, все хорошо помню. Из памяти не исчезла ни одна черточка нашей крепкой дружбы, которая измеряется не частотой свиданий, а глубиной чувств.

Я думаю, что Вы не рассердитесь на меня за то, что когда-то подаренная мне всеми Вами подушка находится всегда у рояля на стуле... подо мной. Но она не только ведь подо мной, она со мной. Она является верным спутником всех моих занятий и работ. На ней сидя, я написал «Вольный ветер», много всякой другой музыки и в последнее время музыку к фильму «Кубанские казаки» (бывшая «Веселая ярмарка»), которую Вы скоро услышите, и, как мне кажется, одобрите и порадуетесь за меня.

Я надеюсь, что и в Ленинграде мы скоро отпразднуем мое 50-летие. Радио очень хочет устроить мой открытый концерт. Я тоже с удовольствием поеду в Ленинград [...].

61. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 12 февраля 1950 г.

[...] Я сам не знаю, что творится со мной последнее время. То ли здоровье не в порядке (а я не люблю лечиться и не люблю узнавать, что у меня там, внутри), то ли бесят и нервируют меня многие обстоятельства, о которых скажу лично. Во всяком случае, я сейчас абсолютно не в форме, не в обычной своей тональности, поэтому и настроение плохое, ничего не хочется делать, какая-то нервозность в отношении к окружающим людям, что заставляет меня глубоко страдать.

Угнетают меня и неполадки в работе над «Клоуном», возникающие то ли от собственного бессилия решить трудные музыкальные задачи, то ли от неподатливости материала, вызванной несоответствием между моими требованиями и возможностями моих соавторов.

Ужасно то, что люди ждут от меня чего-то необыкновенного, и я волей-неволей должен пыжиться, тужиться, сомневаться, переделывать, отбрасывать то у себя, что могло составить честь любому другому композитору. А самое главное, что я лишен права на среднее качество [...].

Мы в искусстве решаем такие невероятные задачи, что если ошибки могут быть не замечены сегодня, то завтра их обязательно заметят, ибо их вытянет наружу само развитие жизни. И в «безоблачно ясный» мир опереточного искусства вторглись те же требования, те же принципы, которые свойственны всему фронту искусства. Я слишком хорошо это понимаю, чтобы писать для оперетты просто приятную, просто веселенькую музыку.

И вот иногда меня покидают силы и желания, и уверенность в том, что ты хорошо и правильно делаешь. Наше искусство находится на том страшном перепутье, когда мы хорошо уже знаем, что плохо и не нужно, но когда мы еще

не знаем, как сделать хорошо и нужно. Именно в этом заключаются причины ошибок и срывов даже у талантливых людей. [. . .].

62. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 4 марта 1950 г.

[. . .] Я отправил Вам позавчера письмо, но пишу снова, получив Ваше по поводу «Кубанских казаков». Мое письмо будет кратко, так как прежде чем отвечать Вам на тему о ценности картины, мне хочется знать причины, по которым Вам не понравилась картина [. . .].

Ваш совет «работайте лучше с Александровым» звучит настолько неуважительно ко мне, что мне остается предположить, что Вы забыли основы дружбы, которая не могла Вам позволить так писать мне после того, что я Вам писал по поводу своей работы над фильмом. Именно дружба ко мне, именно то волнение, с которым я писал музыку и о котором Вы знали из моих писем, должны были заставить Вас проверить свои впечатления, проанализировать их, а потом уже писать мне серьезно, осторожно и глубоко, как полагается в тех случаях, когда веришь в то, что мнение является важным и ценным для человека, которому ты пишешь.

Вы, очевидно, сами не уважаете своих впечатлений и позволяете мне их не уважать, если прибегаете к столь «очаровательно-пустяковому» стилю изложения, какой Вы допустили. Это на Вас очень непохоже, и это меня глубоко огорчает. Мне даже не о чем с Вами спорить.

Не могу же я всерьез принимать Ваше сравнение с «Волгой-Волгой»¹ — плохой картиной, державшейся только на ряде броских музыкальных номеров, картине, свидетельствующей о полном незнании жизни, строившейся на выдуманных ситуациях и американских трюках с ломающимся пароходом. И это Вы приводите в пример?

Да, «Волга-Волга» «веселая» картина! Такого веселья с проваливающимся днищем парохода Вы ищите в искусстве?

Если Вы захотите мне объяснить серьезно и по-настоящему, что Вам не нравится и почему Вам не нравится в «Кубанских казаках» то или иное, я буду очень рад по-серьезному спорить или соглашаться с Вами. Если Вы этого не захотите, я охотно забуду, что получил Ваше письмо, и порву его.

Желаю Вам, Рая, всего самого лучшего.

Ваш И. Д.

[Москва] 22 марта 1950 г.

[...] Работа над «Клоуном» медленно и со скрипом движется... назад. Существовавшая довольно цельная пьеса под действием всяких критических замечаний и советов рассыпалась, и теперь я сам не пойму, что к чему. С целью двинуть дело вперед я завтра с одним из моих соавторов отправлюсь в Дом творчества в Рузу, где пробуду дней четыре—пять. Пока больше не могу, так как 2 апреля, наконец, состоится мой концерт.¹

В Ленинграде мой концерт назначен на 28 апреля.² Приеду я на несколько дней раньше для репетиций. Кроме открытых концертов, будет проведено также и несколько закрытых творческих встреч с интеллигенцией города.

Работать становится очень трудно, так как весна принесла необычайное заседательское оживление. Кроме того, мне снова поручено руководство секцией массовых жанров в Союзе композиторов. Это значит, что я снова становлюсь во главе секции, которая составляет, по крайней мере, половину содержания творчества всего Союза. Положение в высшей степени ответственное, и иду я на это дело в высшей степени неохотно. Но, будучи членом Союза, отказываться не могу.

Мне очень приятно, что Вы следите за мной. Почему же Вы до сих пор не очень ясно представляете себе круг моей деятельности? Я — на виду. Меня не очень любят за резкость и прямоту суждений, но уважают, считаются и... побаиваются. Думаю, что многие были бы рады обойтись без меня в деле руководства песенным творчеством. Однако, после двух лет работы других, пришлось обратиться за помощью ко мне. Конечно, такой результат произошел не от хорошей жизни и хороших дел.

Перечисляю Вам для сведения, чем я занимаюсь помимо сочинения музыки:

- 1) председатель секции массовых жанров и член правления Союза композиторов;
- 2) зам. председателя музыкальной секции ВОКСа;
- 3) зам. председателя музыкальной секции Дома кино;
- 4) член редсовета музыкального издательства;
- 5) член редколлегии «Советской музыки»;
- 6) член художественного совета Радиокomiteта.

Кроме того, спорадически танцую еще на многих других свадьбах в виде оратора, докладчика, журналиста, публициста и др. [...]

«Вольный ветер» не по зубам ни одному театру. Все эти московские, ленинградские, свердловские и другие Стеллы, Янки, Клементины, Пепитты³ только в малой степени приближаются к тому, что должно быть.

Финал второго акта только дубина может провести плохо. Сами сценические положения и музыкальный материал делают этот финал почти самоигральным. Вы можете себе представить мои терзания при слушании «Вольного ветра».

Но и «Клоун» будет трудным орешком, и я ни на одну йоту не собираюсь приноравливаться к уровню современных опереточных примадонн и стареющих героев-любовников.

Оперу, надо писать оперу! [...]

64. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 3 апреля 1950 г.

[...] Концерт вчера¹ прошел удачно и очень меня утомил, так как при подготовке его было много волнений.

Послезавтра снова уезжаю в Дом творчества в Рузу, обстановка которого превосходно способствует работе. Так, например, за четыре с половиной дня моего пребывания там я сильно двинул вперед «Клоуна» и сделал столько, сколько вряд ли сделал бы за месяц в Москве. Теперь музыка оперетты «в шляпе». Я недавно играл дирекции театра свои новые номера, и они произвели настолько большое впечатление, что театр спешно перестраивает свои планы и ставит «Клоуна» вне всякой очереди. Таким образом, я сейчас должен серьезно поработать, чтобы дожать музыку до победного конца. Вот почему я снова удираю в Рузу. Думаю пробыть там дней десять.

Должен Вам сказать, что основная и мучительная трудность моей работы заключается в боязни моей делать хуже моих возможностей. Я не имею права допускать, чтобы «Клоун» был хуже «Вольного ветра». К сожалению, трудно предвидеть конечные оценки, поэтому приходится опираться на собственное ощущение, которое не всегда бывает точным. Но благодаря моим стремлениям предельно творчески себя опустошать в каждой новой работе (это самомучительство мало кто понимает), мне всегда при начале новой, идущей вслед за этим работы, бывает необыкновенно тревожно, трудно уверовать в себя, пока не потечет новая энергия, новое воодушевление. Говорят, что я долго *раскачиваюсь*. Если бы кто знал, чего стоит мне это «раскачивание»!

С «Клоуном» долгое время было такое состояние, что я не находил опорных точек. В пьесе, очень хорошей самой по себе, не были долгое время завинчены те музыкальные гайки, которые необходимы для постройки стройного музыкально-драматического здания. Эта неопределенность чуть не привела к разрыву моему с соавторами, так как я бушевал и требовал от них часто того, что они плохо понимали. Теперь во многом

эти споры урегулированы; и если дело пойдет так же хорошо, как сейчас, то моя одиннадцатая оперетта² станет вровень с «Золотой долиной» и «Вольным ветром» [...].

65. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 6 апреля 1950 г.

[...] Сейчас раннее утро, пасмурное, теплое. Через полтора часа отрываю в Рузу работать. Вы не представляете себе, до какой степени отвратительной назойливости дошли все эти звонки, приглашения на заседания, вечера, выступления и т. д. Невозможно жить, невозможно работать! Я, который почти никогда не мог работать вне привычной мне обстановки, вне моего рояля и письменного стола, вынужден удирать, чтобы осуществлять необходимые работы по «Клоуну».

Вчера, уже подготовившись уезжать, я был остановлен, правда, в этом случае действительно важным совещанием. Пришлось отложить отъезд на сутки. За эти сутки пришло Ваше письмо — единственное утешение за отсрочку. Я очень рад, что концерт Вам понравился. Во многих отношениях он мог бы быть лучше. Но я был ограничен в своих возможностях построить программу по моему замыслу. Дело в том, что я считаю организацию концерта негодной. Подробно я постараюсь рассказать в другом письме из Рузы, так как сейчас спешу Вам ответить на Ваши вопросы и кое-что сообщить новое. А так, в общем, концерт прошел очень празднично. Была масса публики, и очень хорошей. Солисты пели плохо. В этом отношении выиграли радиослушатели.

После моего концерта произошли следующие события: решив избежать ряда ошибок при организации ленинградских концертов,¹ я поставил несколько твердых условий, которые сейчас в Ленинграде обсуждаются и, как думаю, приведут либо к отсрочке, либо вовсе к отмене моих концертов. И, хотя этот вопрос связан с нашей встречей, я думаю, Вы согласитесь с моей правотой, заключающейся, главным образом, в том, что я требую: 1) замены «микрофонных радиопевцов» настоящими вокалистами; 2) чтобы по крайней мере один первый концерт состоялся в Филармонии; 3) чтобы хор выучил столько вещей (новых), сколько нужно не им, а мне.

Дальше! Мне навязали очень срочную работу по написанию новой музыки к уже готовому фильму «Смелые люди» режиссера Юдина.² Музыка и постановка признаны неудачными, но очень заинтересованы в этом фильме, который в министерских кругах называют фильмом о советских ковбоях. Для исправления недочетов фильма назначен Пырьев, привлечший меня к участию в работе. Надо за три недели написать массу музыки. Уклониться от этого угнетающего меня предложения я по некоторым причинам не мог. [...]

[Москва] 17 апреля 1950 г.

[...] Жизнь моя в Москве стала до того трудной и отрицательно влияющей на творческую работу, что мне уже дважды пришлось бежать из Москвы для спасения моего «Клоуна». Самый страшный день моей жизни это тот, когда в процессе создания какой-нибудь новой музыки я за этот день ничего для нее не сделал. Вы можете представить себе всю угнетенность моего духа, когда, при необходимости быстрой реализации клавир «Клоуна», я отсчитывал дни за днями, в течение которых я ни на йоту не двигался вперед. Мысль мертвела, будучи не в состоянии сосредоточиться на работе, войти в атмосферу сюжета и образов.

Беспрерывные заботы и дела, связанные то с одним, то с другим делом, умопомрачающее количество телефонных звонков, заседаний, совещаний — все это мучит, терзает, угнетает. Я всегда любил свой рояль, свой кабинет, свой стол и скептически относился к так называемым «Домам творчества». Однако на этот раз поддался советам друзей и отправился в Дом творчества нашего Союза в Старую Рузу — в 100 км от Москвы.

Я не ожидал, что увижу: 1) превосходную природу, на фоне которой находится этот Дом; 2) превосходные условия для работы, которые умно и тактично создаются очень внимательным и дисциплинированным персоналом. В моем распоряжении была трехкомнатная дача — типа коттеджа со всеми удобствами культурного быта, хорошим роялем и т. д. Первый раз я пробыл пять дней (23—28 марта), второй раз — девять дней (6—16 апреля) и натворил столько хорошего, что в Москве оно бы только мечталось.

Сейчас, благодаря этому, «Клоун» так подвинулся, что театр приступает в ближайшее время к постановке, намеченной первой премьерой летнего сезона. Какова же моя работа, какова ее оценка со стороны театра и тех, кто ее уже слышал? Отзывы очень хорошие, и я думаю, что новая оперетта будет не хуже «Вольного» [...].

Что же касается Сталинской премии, то фильм «Кубанские казаки» будет обсуждаться за 1950 год, так как он вышел уже после окончания сессии Сталинского комитета.¹ Думаю, что фильм этот будет премирован. Если судить по громадному резонансу и распространению, какие сейчас получила моя музыка, то надо надеяться, что я не буду обижен. Но... все может быть. [...]

[Москва] 20 апреля 1950 г.

[...] Вы вспоминали 1937 год и мои концерты. Но там была любовь, горячая заинтересованность. Мои концерты очень сложны по организационно-художественной подготовке. И для того чтобы эти трудности преодолеть, нужны были любовь и горячность, темперамент и инициатива.

Кроме того, тогда не думали о зарплате на концертах Дунаевского. Общественная сторона, моральная сторона преваляровала над прочим. Вот почему люди сваливались с ног — лишь бы было все хорошо. О какой горячности я могу говорить теперь, если на мою важнейшую репетицию к концерту не явились три солиста (!). Когда стали выяснять, в чем дело, оказалось, что двое не были извещены вовсе (это при громадном аппарате радио), а третьему, имевшему в этот вечер открытое выступление, кто-то (так и не удалось выяснить, кто) сказал, что «вероятно (!), Дунаевский ничего не будет иметь против того, чтобы вы отсутствовали». Разве это не чудовищно? А потом сей солист в «Снова поет соловей»,¹ смотря в ноты, умудрился бухнуть третий куплет вместо второго и спел два раза его, нарушив, конечно, весь сюжет вещи. Вы думаете, что это кого-нибудь интересует?

Мой концерт переносился трижды. Сначала он был назначен на 9 марта, потом на 22-е, потом на 2 апреля. К 9 марта главный хор Радиокomiteта заявил, что больше четырех новых произведений (кроме петьих ими «Кубанских казаков» — они записывались в фильме) они по условиям большой своей репертуарной нагрузки выучить не могут. Пришлось, скрепя сердце, согласиться снять с программы «Пути-дороги», «Вольный ветер», марш из «Весны» и «Приходи скорей». Казалось бы, что отодвижение сроков давало возможность хору увеличить дозу подготовленных произведений? Ничего подобного! Так и остались четыре произведения, хотя получился запас времени в три недели. Вы думаете, что это из неприязни ко мне, от нелюбви? Они меня любят, устраивают овации на каждой репетиции. Но зачем семь произведений, когда можно ограничиться четырьмя. [...]

Мой «Клоун» летает все выше и выше. Уже явственно маячит конец работы и так сильно затянувшейся. Какое хорошее слово «конец» (я имею в виду произведения)! Первое время даже кажется странным, что все уже сделано, что поставлена последняя нота и что больше уже ничего не надо добавлять, писать. Даже становится немного грустно, что расстаешься со своими героями, которых сам вылепил, наделил звуками, характером, страстями. Но грустить долго не приходится: надо идти дальше, дальше...

[...] Я нахожусь под сильнейшим впечатлением от прочитанной «Педагогической поэмы» Макаренко. Я просто не понимаю, как я, зная про эту книгу столько лет, не удосужился ее прочитать и высказать свое восхищение автору, ныне уже умершему. Эта замечательная книга сильна своей жестокой правдой. Вот подлинная романтика жизни, жестокая и неприкрытая. И вместе с тем только эта жизнь, как она есть и как она принимается людьми сильной воли, только она способна рождать такую высокую красоту и человечность. Вот где школа человеческого характера. Эта школа заключается в том, что человек должен видеть конечный результат, сияющие дали. А весь тернистый, порой мучительно трудный путь, который надо пройти к этим далям,—это и составляет ту работу, которую проделывают наша воля и разум. Каким напряжением надо обладать, чтобы уметь направлять мысль в светлую даль, где стоит сияющая и награждающая надпись: «Конец!» Как нужно много сил, чувств, нервов, ума, чтобы всегда, несмотря ни на что, видеть перед собой только эту точку и больше ничего. Это и есть настоящее воспитание характера. Но для этого надо быть Человеком. И для этого надо иметь веру, религию, в чем бы она ни выражалась.

Как часто мы отступаем перед трудностями, хнычем от всяких не нравящихся нам вещей. И... выпускаем из поля зрения ту самую точку, которую, может быть, очень хорошо видит кто-то другой. Этот другой может быть твоим товарищем по профессии, дворником, открывающим тебе калитку, вагоновожатым трамвая, в котором ты добираться поздно домой. И часто, в поисках мучительных ответов на наши сомнения, мы с удивлением смотрим на «этих других», которые совсем не сомневаются, совсем не склонны философствовать, а просто делают свое дело, видя впереди то, что скрыто от наших глаз нашей собственной слабостью и неверием. Каков был бы мир, если бы не было этих верующих мечтателей и вместе с тем прекрасных деятелей, зовущих людей на осуществление мечты! Что было бы, если бы не было в мире Коперников, Галилеев, Ньютонов и Менделеевых, Пушкиных и Чернышевских, Лениных и Марксов!

Мечта там, где есть дали, где есть путь к прогрессу, к новому, к счастью человека! И не может быть мечты в движение назад!

Вот чему учит меня замечательная книга одного прекрасного человека — Макаренко!

Извините меня за подобное излияние чувств. Если Вы так же случайно, как и я, не читали этой книги, прочитайте, а я буду завидовать Вам, что Вы коснетесь глазами и душой этих трепещущих жизнью страниц [...].

[Москва] 7 мая 1950 г.

[...] Я опять в Старой Рузе. Надо сочинить третий акт «Клоуна» и поставить наконец то замечательное слово, которое принято ставить, когда работа закончена: *fine*, или по-русски — «конец». Хорошее слово!

Вы не представляете себе, как здесь хорошо! Вот Вы хвалите меня за мое хорошее умение высказывать свои впечатления. Да! О людях, о явлениях общественной жизни, о книгах, нотах и т. д. А вот о природе не умею. Я становлюсь нем. А ведь правда — описать природу невозможно.

Вот здесь, например, есть река Москва. Один берег высокий, покрытый густым лесом. Отсюда видны далекие извилистые речки. Я убежден, что *нечто подобное* Вы видели десятки, может быть, сотни раз. Но *точно подобное*, то есть именно то, что восхищает меня сейчас, Вы не видели. И не потому, что это выдающаяся красота, а потому, что природа неповторима. А описать ее так, чтобы представить себе все это отличие от уже виденного, — невозможно. Я всегда не любил в романах некоторых русских писателей это стремление на десяти страницах скрупулезно описать природу. И с детства я до сих пор сохранил привычку перелистывать эти страницы как досадную ненужность. Природу нужно видеть, чтобы ощутить ее красоту.

Поверьте мне, что здесь красиво. Вероятно, не более, чем в других местах, таких же или приблизительно таких, особенно в такое чудесное время, как май. Но... вдруг похолодало.

Итак, я здесь всего на четыре дня, в течение которых хочу со своими соавторами¹ точно наметить третий акт. Мы приехали сюда вчера. Сейчас раннее чудесное утро. Соавторы мои еще спят, а я решил написать Вам, используя те чудесные часы утра, когда уже не хочется спать, но еще рано есть, а еще более не хочется работать.

Ваше поздравление, за которое я Вам очень благодарен, свидетельствует о том, что Вы знаете о радости, пришедшей в мою жизнь с некоторым опозданием, но тем не менее не теряющей своего значения. Я даже доволен тем, что присвоение не совпало с юбилеем² и, благодаря этому, лишено той непереносимости, которая именуется именинным подарком. Для меня лично это событие важно только в одном. И об этом я Вам расскажу.

Дело в том, что одно время (1942—1946) вокруг моего имени распространялись самые нелепые и безусловно враждебные мнения, будто я исписался и умолк, будто я не в состоянии был отобразить военную эпоху в песнях и т. д. Мало того! Некоторые люди из ленинградских композиторских кругов напустили туман вокруг моего отъезда из Ленинграда, иска-

жив не только факты, но и придав им двусмысленное толкование.

Так, например, моему отъезду, происшедшему 25 мая 1941 года, был придан характер бегства из Ленинграда, характер гражданской трусости. Вы же понимаете, что 25 мая 1941 года я не был осведомлен о предстоящей войне, а уехал в поездку с железнодорожным ансамблем, а семья моя 29 мая уехала, как обычно, на дачу под Москву. [...]

Я во главе моего ансамбля, что Вам уже известно, изъездил много тысяч километров, неся всюду заряд песни, призывной и бодрой. Меня никто никуда не призывал, никто не определял свыше моего места в разразившейся катастрофе.

Поэтому, когда я получил предложение от Главного политуправления Красной Армии об обслуживании тыла 1-й очереди, я с охотой и гражданским энтузиазмом приступил к выполнению своей задачи. В дальнейшем эта задача была по необходимости расширена, так как нас просто не пускали в Москву до мая 1943 года. За эту работу во время войны я получил два ордена — Красной Звезды и Знак Почета.

Как бы то ни было, но туман и сплетни, вероятно, оказали в известный период и в известной мере свое действие.

Вот почему присвоение звания открывает некоторые важные возможности, облегчающие мою творческую и общественную деятельность. Поздравлений я получил массу. [...]

70. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

[Москва] 11 мая 1950 г.

Милая тов. Вытчикова! Я получил Ваше письмо через Радиокомитет с некоторым опозданием.

Мне даже неловко, что Вы так хвалите меня. Неловко и... приятно. Приятно и радостно сознавать, что моя музыка доходит до Вашего сердца. А ведь в этом и заключается назначение любого искусства.

Без участия взволнованного сердца нет в жизни ни осмысленного труда, ни подвига, ни любви, ни дружбы — ничего! Вот только плохо, что моя музыка, как Вы пишете, заставляет Вас откладывать в сторону все и только слушать и слушать.

Значит, в числе прочих Вы откладываете и... книги, учебники? Тогда моя музыка становится опасным спутником. Не правда ли? Но я шучу.

Вы спрашиваете, над чем я работаю. Я заканчиваю новую и очень интересную оперетту, которая пока называется «Летающий клоун». Вы ее увидите в конце лета на сцене Московского театра оперетты. Мне очень хочется, чтобы она по музыке была не ниже «Вольного ветра». Но иногда очень мало желания... Посмотрим!

Эта работа поглощает сейчас все мое время... свободное от бесконечных заседаний и совещаний.

Ах, если бы их не было, сколько добавочного времени и цельной энергии влилось бы дополнительно в наше творчество.

Спасибо Вам за все Ваши дружеские пожелания. От души пожелаю Вам в свою очередь счастья и успехов.

Хотите, я подарю Вам песни из «Кубанских казаков»?

С приветом *И. Дунаевский*

71. Р. П. РЫСКИНОЙ

{Москва} 28 мая 1950 г.

[...] Рассказам обо мне не очень верьте. Вам наговорят непомрно много хорошего и уйму дряни.

Резкий ли я человек? Видите ли, Раинька, многие принимают за резкость мою прямоот суждений. Это — черта моей натурь.

Если взать сферу людей, так или иначе сталкивающихся со мной, то в этой сфере царит еще проклятая обтекаемость суждений. Я имею большой авторитет среди моих коллег. И одно это уже не позволяет мне быть обтекаемым и добрым там, где я не имею права быть добрым.

В творческих вопросах в музыке я беспощаден. Эту беспощадность я заработал всей своей жизнью, честной, прямой, как честна и принципиальна вся моя творческая и общественная деятельность. Бичуя людей за их грязь, творческую недобросовестность и безответственность, я сам показываю им пример обратного. Вот почему, при всех страшных рассказах обо мне и моей резкости, при всех личных обидах на меня, собрание композиторов... единодушно голосует и аплодисментами встречает избрание в председатели самой трудной и многочисленной секции Союза самого резкого и непримиримого человека — Дунаевского.

Справедлив ли я? В меру своего понимания явлений и вещей я кажусь себе справедливым. Остальное — дело спора. На честный поединок я всегда иду с полной охотой. А если взать вопрос шире, то, бог мой, сколько же добра я сделал людям! Сколько подлинной и мягкой человеческой ласки я дал многим и многим. [...]

72. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

{Москва} 1 июня 1950 г.

А Вы, милая Людмила, уже, вероятно, думали, что подразнил Вас Дунаевский обещанием нотного подарка и... забыл и про свое обещание и про Людмилу Вытчикову, «простую де-

вушку, приехавшую в Москву учиться». Как видите, ничего подобного нет и, хотя в моем распоряжении, по пословице, осталось еще без малого три года, я значительно ранее выполняю свое обещание. Считайте меня выдающимся стахановцем.

Серьезно говоря, я был очень занят и часто не мог осуществить своего желания написать Вам. Да и Вам, должно быть, сейчас не до моих писем. Как у Вас проходит экзаменационная страда?

Признаюсь Вам, что меня очень обрадовало бы Ваше сообщение об успешности Ваших занятий. Люблю радоваться за людей и люблю, когда люди во всем молодцы.

Перечитал Ваше письмо и очень хвалю Вас за то, что Вы — лирик. Лирики — это великая прослойка человечества. Конечно, лирика имеется в виду наша, творчески-созидательная, романтическая, широкая и человечески-простая.

Нельзя считать лириком удава, который со вздохом сожаления проглатывает очередного кролика. Я помню, как в 1918 году на Украине у нас дома стояли немцы-оккупанты, приглашенные гетманом Скоропадским¹ бороться с «коммунией». Я помню, что среди этих немцев были лирики, плакавшие от музыки Чайковского. Герр Ангальт и герр Зиблер даже сами играли на скрипке и рояле, усаждая мой слух душещипательными мелодиями в стиле сентиментальной немецкой музыки. Они при этом вздыхали о своих детях и фрау.

Потом ночью поднимается сдержанная тревога, куда-то наши «квартиранты» исчезают в полном вооружении. Наутро они появляются как ни в чем не бывало и снова принимаются «за лирику». Как потом узнавали, в эту ночь дотла была сожжена деревня за «непослушание» жителей.

Как Вы знаете, эти «лирические шутки» немцев после 1918 года значительно обогатились, и в 1941—1945 годах под руководством великого «лирика» Гитлера превратились в трагедии Освенцима и Майданека. Вероятно, и там палачи играли по вечерам лирические мелодии.

Как видите, лирика лирике рознь! Наша лирика — во всей нашей великой классической литературе, живописи, музыке и зодчестве; наша лирика — в трудовых подвигах простых советских людей, в их дерзновенных мечтаниях и свершениях. И разве не лирики Ленин, Дзержинский, Стаханов, Российский, Демченко² и другие?

Ведь лирика заключается прежде всего в любви человека к Родине, к земле, породившей тебя, в борьбе за счастье этого человека, за красоту жизни, за расцвет земли. Правда? Извините меня за мое «лирическое отступление» — пришлось к слову.

Будьте здоровы и радостны. Желаю больших успехов во всем.

И. Д.

[Москва] 5 июня 1950 г.

Насчет «Клоуна» могу сообщить, что в прошлый понедельник, 29 мая, оперетта была прочитана и проиграна на коллективе театра. Этот показ был очень праздничным и прошел с большим успехом. Я не могу Вам сказать, что мне больше всего нравится в моей музыке «Клоуна». Я могу только сказать, что я создал произведение, которое весьма трудно исполнять. Надо обладать очень высокой вокально-музыкальной культурой, чтобы одолеть эту оперетту. Очень мало театров обладают этим свойством. Но я не могу принимать это в соображение и подлаживаться под уровень театров.

Передо мной стоят принципиальные задачи развития советской оперетты, и я их осуществляю, не думая, есть ли в театрах исполнители тех или иных крупных ролей. Центральная роль Ирины — весьма трудный орешек, и даже в Москве вокруг этой роли идет очень серьезная возня, ибо даже здесь в наличном составе нет настоящей Ирины. В Ленинграде, вероятно, еще хуже будет обстоять дело.

Я хочу, чтобы мои оперетты ставили перед театрами новые задачи и чтобы театры шевелились в поисках их разрешения. «Вольный ветер» тоже был такой опереттой, и я не думаю, чтобы все театры справились с ним удовлетворительно. Ленинградский театр очень интересуется «Клоуном», но у них с героями не очень весело. [...]

Так, спросите Вы, что же я наделал с собственным дитятей, обрекая его на такую трудную жизнь? Я Вам отвечу тоже вопросом: а как прекрасно будет выглядеть мое детище в хороших руках? [...]

74. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

Москва, 11 июня 1950 г.

[...] Я очень рад тому, что мои письма поднимают Ваше настроение и дух. Я готов в этом смысле «поднимать» Вас и дальше и, в частности, способствовать отличному качеству Ваших экзаменов. Я должен Вам сказать, что, хотя я и люблю красивое во всех его проявлениях, но одним из основных свойств красоты человеческой я считаю внутренний человеческий талант.

Этот талант я называю внутренним в отличие от внешнего, то есть всеми видимого таланта. Например, всем известно, что такой-то актер — очень талантлив на сцене. Это не значит, что в жизни своей, в поступках, в рассуждениях он столь же талантлив. Бывает очень часто, что такие талантливые (внешне) люди на самом деле очень пусты и неинтересны. Черт его

знает, каким нутром этот глупый и пустой человек вдруг перевоплощается на сцене и создает прекрасные образы!

А вот внутренний человеческий талант — это другое.

Это разум, воля, широкие взгляды, чуткость, красота мыслей и поступков. И, конечно, в конечном счете — это богатый, пускай иногда временно и нераскрытый внутренний мир. Но богатство внутреннего мира — это не абстракция. Это богатство должно реально опираться на культуру в самом широком смысле этого слова и, конечно, на знания, на образование. В этом отношении меня иногда огорчает наша молодежь, которая слишком утилитарно относится к вопросу учебы и знаний. Знания нужны прежде всего вот этому самому внутреннему богатству человека, без которого человек превращается только в статистическое данное.

Вот почему, когда на моем жизненном пути попадаются такие, как Вы, Людмила, то мне хочется, чтобы мои знакомые, новые друзья, с которыми меня связывает хотя бы несколько душевных слов, — чтобы они были хорошими и большими людьми. Вот почему мне хочется, чтобы Людмила Витчикова радовала меня всем, что касается ее. Радовала своими успехами в учебе, своими душевными качествами, своей целеустремленностью, своей внутренней теплотой.

Я смотрю на *любые* человеческие отношения как на творчество человеческого духа. И это творчество должно быть прежде всего *взаимным*, то есть взаимооблагодотворяющим, оплодотворяющим. [. .]

Я хочу, чтобы Вы были действительно внутренне красивой и сильной. Это уже будет радость, которую Вы дадите мне. Вы спросите, зачем она нужна мне и почему я так в ней заинтересован? Позвольте мне кратко Вам ответить.

Мое творчество я *навсегда* посвятил *молодости*. Носителем молодости, жизни, солнца, радости, дерзаний, мечтаний является наша молодежь. Она состарится, но она должна прийти к старости прекрасной, окрыленной результатами своей жизни! И так всегда и вечно! Сейчас я и такие, как я, отдаем свои способности и силы нашей молодежи, чтобы она росла и крепла, чтобы она окрыляла нашу жизнь. Это не всегда бывает так, как хочется, и среди молодежи имеется дряхлость и старость, размагничность, распушенность, отсутствие яркости и свежести. Бог с ними! Мы опираемся не на них!

Мне уже полста, и, если Вы слышали, то в этом году, в январе, был отпразднован мой юбилей. Но природа наделила меня таким характером творчества, что, несмотря на мой возраст, я продолжаю оставаться, как и был, композитором, чье творчество непосредственно воспринимается и воспроизводится молодежью. [. .]

Так вот я не хочу дряхлеть ни лично, ни творчески. И я жадно ловлю в жизни все то, что вновь и вновь наполняет

мою творческую копилку. Молодежь — самые мои любимые корреспонденты. Конечно, они разные, эти молодые люди. Но я ищу того типически высокого, ценного, что удовлетворяет моему взгляду. Вы поняли? Надо, чтобы такие, как *Вы*, *помогали мне творить для Вас же*, чтобы они вносили в мое сознание твердую уверенность в их образе, который я должен крепко любить и эту любовь претворять в своем творчестве.

Они посылают мне лучи своей жизни, своих мыслей, своих интересов и этим обогащают мое представление, создают во мне образ нашей молодежи.

Не искренне я не могу писать музыку! И, может быть, оттого она и нравится Вам, что она искренна. Нельзя выдумывать искренность, начинать себя газетно-казенными представлениями, изображать эдакого твердокаменного комсомольца, у которого все в порядке и все в полной гармонии со всем. *Надо знать лично, самому!*.. Мои частые встречи с молодежной аудиторией почти ничего мне в этом смысле не дают, так как все происходит чисто внешне: гром аплодисментов, незначительные записки с вопросами о том, как я сочиняю, и т. д. А вот личное общение — это другое дело. Письма — это уже очень много и важно. Тут я вижу душевную жизнь, мысли, стремления. И нет для меня большей радости, чем встреча с этим душевным миром молодежи, который я улавливаю в отдельных письмах.

И вот Вы, Людмила, должны стать, если окажетесь в состоянии стать, таким моим другом — помощником в творчестве, который даст мне радость полного и хорошего образа нашего советского молодого человека. Только так я рассматриваю человеческие отношения, повторяю, как творчество. А иначе... зачем они? И нужны ли тогда эти письма для пустой болтовни, которая, может быть, очень приятна, но беспечельна и пуста?

Вас может все это испугать и, чего доброго, навести на мысль, что я из Вас делаю что-то вроде подопытного кролика для своих творческих экспериментов. Если Вы так подумаете, рвите сейчас же все письма и забудьте о том, что это когда-то было [...].

Заканчиваю («страшно перечесать») затянувшееся письмо и думаю, что оно будет воспринято верно и душевно хорошо. Будьте здоровы!

И. Дунаевский

75. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 28 июня 1950 г.

[...] Вы задали мне вопрос насчет оперы. Я долго задумывался и задумываюсь над этими частыми, идущими от многих людей советами писать оперу.¹ Многие, очевидно, видят мои

оперные возможности в моем мелодическом богатстве, в умении «пропеть чувство». Это, конечно, важное свойство для оперы. Давайте условимся, что настоящий, всесторонний ответ на этот вопрос останется за мной. Пока же я Вам отвечу так, как отвечаю всем: нет хорошего либретто. [...]

76. Л. С. РАЙНЛЬ

[Москва] 29 июня 1950 г.

[...] Вы нуждаетесь в моем дружеском совете? Вы знаете, что я всегда Вам его дам от души. Поэтому немедленно напишите мне из Ленинграда,¹ и до окончания Вашей конференции мы успеем обменяться письмами. Поэтому я и сейчас ограничусь тем, что пожелаю Вам самого лучшего и радостного.

Ленинград, если сейчас стоит хорошая погода, должен быть в это время особенно красив и величествен. Это город, где каждый угол связывает мою жизнь с чудесными воспоминаниями прошедших и, увы, невозвратимых годов. И я так рад, что Вы будете ходить по тем улицам и площадям, где я часто шлялся в безумном волнении от пьянящей красоты, а иногда и от пьянящих чувств, а реже — от горя.

Пройдите на ул. Дзержинского, 4, станьте на противоположную сторону, у дома № 3, и посмотрите на левый фонарь с окном (выступом) в третьем этаже. Это был мой кабинет. Одно окно еще влево и два справа от него — это была моя квартира.

Пройдите на Марсово поле. Вы увидите слева на углу Мойки красивый дом № 1/7. На правой стороне, во втором этаже, второе окно от конца — здесь прошла история моей большой и печальной любви. А если вы повернете по Мойке, пройдете налево через мостик, Вы увидите церковь, знаменитый храм с мозаикой. Это место убийства Александра II. Здесь пролегал мой маршрут, и здесь около замечательной решетки Михайловского сада мне пришла в голову тема выходного марша из «Цирка», которая окончательно заменила все бывшие до сих пор варианты моих набросков.

Я мог бы без конца рекомендовать Вам прогулки по «моим» местам, но, боюсь, что Вы устанете. [...]

77. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

[Москва] 6 июля 1950 г.

[...] Развитие — это движение от малого к большому, от этого большого к еще большему. Сопоставления привычного с непривычным, обычного с необычным, узкого с широким, некрасивого с красивым, глупого с умным и т. д. — это всегда

было и останется поводом, пищей для раздумываний, рассуждений, чувствований, выводов и т. д. Умный, хороший, серьезный человек всегда тянется к лучшему, всегда знает, что за пределами его мира существует иной мир, иногда более светлый, а иногда и менее. В познании всего, в жадном любопытстве к окружающему и есть основное свойство интересного, мятущегося человека. И, конечно, самым любопытным объектом познаний в окружающей действительности является человек — сложное существо, в котором сходится в неисчислимых вариантах фокус всех лучей нашей жизни. Именно, сталкиваясь с разными людьми, с разными человеческими индивидуальностями, мы как бы проверяем свои собственные взгляды, принципы, убеждения и из всяческих сопоставлений и сравнений выводим, что хорошо и что плохо. [...]

Я сам люблю жить чувством, я сам люблю то, что называется эмоциональным подходом. Поэтому я также люблю и понимаю людей, которые горячо и вместе с тем просто откладывают свои впечатления на чудесной палитре — душе.

Душевное богатство — вот что самое главное в человеке и вот то, что он должен накапливать, собирать неизменно, непрестанно до конца жизни. И я снова убежденно повторяю то, что говорил Вам: душевное богатство — это не только результат радости и счастья, но и горя и страданий. От всего человек должен брать свое богатство.

Вы пишете о взлетах и падениях у артистов и так называемых простых людей. Я думаю, что разницы здесь нет. Вы не думайте, что, если я свое страдание высказал в музыке, то этим самым я его уничтожил в своей душе. Это было бы слишком просто. Ваша ошибка в рассуждении заключается в том, что Вы заранее ожидаете от чувства только плохого, мешающего жить, работать, заставляющего делать неисправимые и роковые ошибки и т. д. И Вы задаете совсем неправильный и смешной по наивности вопрос: «почему нельзя жить без этих отвлекающих тебя от работы страданий, чувств, переживаний?»

Кроме чувства у человека существуют разум, смысл, осмысливание чувств, воля, стремление. Уметь управлять чувствами, направлять их — это тоже большое искусство, которому человек учится у самого себя.

Исключая всякие роковые и драматические случаи чувствований, зависящие иногда не только от нашей, но и чужой воли, — следует признать, что *чувство двигает вперед всю человеческую деятельность*. Чувство в его светлом преломлении, радость, счастье, внутренняя наполняемость заставляют человека вдохновенно работать, творить.

В кипучей деятельности опять-таки человек ищет забвения от горя и разочарований.

Все в жизни проходит! Человек не должен смотреть на свое душевное творчество как на неизменное!

Проходит и счастье, но проходит и горе! Только бессильные, безвольные и, просто говоря, душевно нищие люди плетутся в хвосте других волей и других душевных влияний, будучи не в состоянии отстоять высокую гордость, достоинство и независимость собственных чувств. Поэтому они отчаиваются от падений, размякают от горя, забрасывают работу, пьют, одним словом, ведут себя непозволительно. Человеку дано управлять своей жизнью. И все дело в этом. Оптимистическая сущность человека и заключается в том, что природа помогает ему сама в его стремлении к оптимизму. Это естественный процесс!

Сколько человеческих мук и горя мы видим вокруг. Но природа, время, окружающая обстановка, наконец, сам организм помогают человеку встать на ноги. Поэтому бояться чувств и всех превратностей жизни мне представляется неверным. Человек, вступая в жизнь, вступает тем самым на путь всех радостей и опасностей, света и тьмы, в изменениях которых и заключается жизнь.

Я хочу Вам привести четверостишие гениального иранского классика Омара Хайяма ¹ (XI век):

Под этим небом жизнь — терзаний череда,
А сжалится ль оно над нами? Никогда!
О нерожденные! Когда б о наших муках
Вам довелось узнать,— не шли бы вы сюда!

Мы не будем, подобно Хайяму, представлять жизнь как цепь терзаний. Учтем также, что этот старик прожил блестящую, полную наслаждений жизнь, прежде чем он в разочаровании от всего окружающего мог вымолвить такие страшные слова. Но смысл его стихов мудр тем, что «нерожденные» все равно идут, идут сюда, то есть в этот мир. Бороться за жизнь, за счастье, бороться с дурным в жизни и так без конца, без конца. Бороться за жизнь, за счастье — вот цель душевного накопления человека! Поэтому нельзя отказываться от борьбы только потому, что она трудна и терниста! Нельзя отказываться от чувств, потому что они могут больно кусаться!

Извините, что так пространно Вам отвечаю, но и это далеко не все, что можно по этому поводу сказать.

Теперь насчет оркестровки. Вы совершенно правы, мой дружок. Оркестровка, или иначе инструментовка, — это творчество. Это наряд, который может украсить среднюю фигуру или даже испортить хорошую. Но беда в том, что многие наши композиторы не умеют оркестровать и вынуждены отдавать свои сочинения чужим. Таким образом, они лишаются огромной творческой радости. Так мать, родившая ребенка в муках, лишается иногда возможности того счастья, которое представ-

ляет из себя прикосновение этих святых губок к материнскому соску. Как счастлива мать, видя, что ее соки наполняют маленькое, родное тельце жизнью, здоровьем!

Хорошо, Людмила, что Вы будете играть Бетховена. Великий старик! Вообще хорошо, что Вы так любите музыку.

Желаю Вам хорошего отдыха, здоровья, веселья. Пишите, не забывайте.

Ваш И. Д.

**78. В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ «СОВЕТСКОЕ
ИСКУССТВО». ГЛАВНОМУ РЕДАК-
ТОРУ тов. С. В. СУТОЦКОМУ**

[Москва, июль 1950 г.]

Уважаемый тов. редактор!

В номере газеты «Советское искусство» от 8 июля с. г. был помещен фельетон И. Гралина «Карманчик справа».¹

Я полностью приветствую необходимость серьезной борьбы за высокое качество либретто советской музыкальной комедии, за полноценный идейно-художественный репертуар советских опереточных театров. Газета «Советское искусство» безусловно окажет серьезную услугу этой борьбе, если на своих страницах будет разоблачать и выявлять всяких халтурщиков и ремесленников, примазавшихся к важному и почетному делу создания музыкально-комедийного репертуара.

К сожалению, фельетон «Карманчик справа» нельзя признать удачным началом такой борьбы, если «Советское искусство» действительно намерено серьезно ее вести и направлять. Во-первых, переделка какого-нибудь литературного произведения или киносценария в целях создания либретто оперы, оперетты или балета является абсолютно дозволенным и совершенно беспорочным творческим актом. Важно, чтобы исходный материал, литературный или всякий иной источник, был бы в художественном отношении ценен и соответствовал жанровым особенностям либретто для музыкального спектакля. Важно также, чтобы переделка была сделана на достаточно высоком профессиональном и художественном уровне.

Поэтому автор фельетона неправ, когда вообще опорочивает переделки и их авторов, считая это делом легким и халтурным и проводя неубедительные аналогии с портняжным ремеслом. Не говоря уже о многочисленных примерах драматических произведений, переделанных из романов и повестей и идущих на сценах драматических и оперно-балетных театров, мы на опереточной сцене имеем такие примеры, как «Холопка» (переделка Беляевской «Псиши»), «Беспокойное счастье» (переделка сценария фильма «Сказание о земле сибирской») и «Моя Гюзель» (переделка фильма «Далекая не-

веста»² Что касается оперетты «Девичий переполох», то она является весьма серьезной и весьма нужной по времени ее создания (она написана в 1944—1945 гг.) попыткой внести на сцену «обиностраненного» опереточного театра русскую народную интонацию. Среди шатаний и блужданий опереточных театров того периода, бросавшихся от советской темы в «испытанные» объятия «Сильвы» и «Марицы», эта безусловно творческая инициатива авторов «Девичьего переполоха» имела и сохраняет до сих пор свое значение.

Фельетонист же, увлекшись, видимо, собственным остроумием, машет своей фельетонной оглоблей направо и налево, не ставя себе в труд серьезно разобраться в предмете, избранном им для темы фельетона.

Во-вторых, эта фельетонная оглобля совершенно бездоказательно и несправедливо опустилась на голову В. Типота, одного из самых серьезных и преданных жанру оперетты авторов. Достаточно указать на такие работы, как «Свадьба в Малиновке», «На берегу Амура», «Год спустя», «Три встречи»,³ «Беспокойное счастье», «Вольный ветер», в которых В. Типот участвовал либо самостоятельно, либо в соавторстве с другими, чтобы признать в нем одного из очень немногих в этом жанре опытных и квалифицированных драматургов. Сам автор фельетона называет Типота известным (без всяких кавычек) опереточным драматургом.

Зачем же понадобился шарж на Типота в виде лысого человека с оттопыренными ушами? Зачем понадобилось сваливать Типота в одну кучу с плагиаторами и халтурщиками? И разве на Типоте фокусируются все беды и пороки опереточного репертуара? И разве все это называется критикой, которая безусловно нужна в этом деле и в которой нуждается и Типот?

Такая критика, такие фельетонные приемы способны только дезориентировать общественное мнение, а элементы дешевой «скандальности», имеющиеся в фельетоне, способны вызвать лишь недоумение и возмущение всех тех, кому по-настоящему дороги интересы советского опереточного театра и кто глубоко и серьезно оценивает проблемы, стоящие перед этим театром, проблемы, право же, заслуживающие не фельетонов типа «Карманчик справа», а больших и серьезных статей.

Я был бы очень благодарен Вам, уважаемый тов. редактор, если бы мое это письмо было опубликовано на страницах газеты «Советское искусство».⁴

С уважением народный артист РСФСР,
лауреат Сталинской премии, композитор *И. Дунаевский*.

Москва, 1 августа 1950 г.

[...] В то время, когда Вы писали мне Ваши превосходные письма из Рязани, я, удрав из Москвы, провел десять дней в Старой Рузе за писанием партитур оперетты. Кстати, погода мне благоприятствовала, продолжая оставаться неуютной. Вернулся в Москву и завтра уезжаю в Хосту, на Кавказ — отдохнуть, полечиться. Правда, беру с собой и работу, так как надо торопиться, ибо 1 сентября театр усиленно начнет репетировать «Клоуна».

Вы опасаетесь, что Ваши «письмена» я сочту скучной философией. Это, конечно, опасение напрасное. И я вообще прошу Вас никогда не думать так. Ваши письма доставляют мне большое удовольствие. Мне очень радостно, что Вы пытливо ищете правду — правду чувств, правду жизни, правду в искусстве и в общественной деятельности. Однако этот процесс очень длителен [...]. Я могу только сказать, что Вы поднимаете много важных, нужных и интересных вопросов, которые свидетельствуют о Вашем большом внутреннем содержании. Ответы на эти вопросы придут к Вам по мере роста Ваших внутренних сил. Я бесконечно благодарен, что Вы доверяете мне свои мысли, и это — залог нашей дружбы. Мне не хочется влиять на Вас таким образом, чтобы Вы усваивали мои взгляды. Мне хочется помогать Вам находить *Ваши собственные*. И, если позволите, я только буду оттягивать Вас от безусловно ошибочных мыслей и теорий. [...]

Мы являемся участниками грандиозной борьбы. В этой борьбе, в которой мы должны обязательно победить, иначе нас уничтожат беспощадно, рождаются формы деятельности, метод работы и общественных отношений, которые подчас нам не нравятся, но которые подчинены общим историческим задачам. С этим надо мириться и знать, что некоторые жертвы, большие и малые, в разных областях нашей деятельности, наших вкусов, наших эстетических взглядов неизбежны в предвидении будущего, красивого, полнозвучного, до которого я уже не доживу, а Вам дай бог дожить.

Критикуя нашу молодежь за многое, достойное критики, мы не должны уподобляться Дон Кихотам, а думать о том, что мы должны требовать от молодежи в *первую очередь*. И думаю, что я не ошибусь, если скажу Вам, что с точки зрения этой *первой очереди* наша молодежь полностью отвечает тем требованиям, которые ставят *первоочередные* интересы страны. И думаю, что я также не ошибусь, если скажу Вам, что в случае необходимости наша молодежь даст сотни новых Матросовых, Зой Космодемьянских и краснодонцев. И это сейчас самое главное! Любовь к социалистической Родине! Простим же молодежи все ее недостатки, которые очень иногда

обидно видеть, но которые не помешают ей в решительном и последнем бою. [...]

Ваш И. Д.

Сегодня газеты опубликовали результат международного кинофестиваля в Чехословакии. Я получил премию за лучшее музыкальное оформление («Кубанские казаки»). В чем состоит эта премия, мне пока неизвестно.

80. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

Москва, 1 сентября 1950 г.

[...] Ваши письма задевают массу вопросов и свидетельствуют о большой пытливости Вашей натуры, о желании разобраться во многих сомнениях, о поисках какой-то, хотя бы временной, но успокаивающей Вас «истины». Эта истина обязательно будет временной, так как в Ваши годы Вы еще не раз будете ее менять.

Но, увы, я чувствую, что не могу быть Вашим помощником в Ваших поисках. Мы неизбежно рассуждаем по-разному. Незбежность эта происходит оттого, что мы не только нормально разные люди, но, главным образом, потому, что я намного старше Вас, воспитан в иных традициях и вкусовых ощущениях и, пройдя довольно большую жизнь, обрел тот критический скепсис, который у Вас, естественно, еще не мог образоваться. Вы многого не знаете, и я не хочу отравлять Ваше юное сознание тем «старческим брюзжанием», которое может идти ко мне, но никак не вяжется с Вами. Наш «диспут» о литературе, в сущности, есть порождение двух разных эпох, нас с Вами воспитавших. [...]

Казакевич,¹ видимо, очень талантлив. Но, прочитав его «Весну на Одере», я не могу понять, куда же он задевал своих героев с их чувствами? И если это называется *роман*, то где же писатель-романист? Я с увлечением читаю о великих военных подвигах действующих лиц, но с отвращением слежу за примитивной любовной чепухой, в которой нет не только сколько-нибудь интересных чувств, но и интересных слов. Мало того, автор куда-то забрасывает вон главных действующих лиц с их личными судьбами...

Казакевич прекрасно знает военный быт, военный труд. Видно, что он сам исходил достаточно дорогами войны. И это большое достоинство романа. Но он совершенно не знает дорог любви с их сложными тропинками. Что же удивительного, что наша молодежь, читая подобную литературу, стремится быть такими, как эти герои в военных подвигах, но любви учится не у них, а в лучшем случае у классических писателей с их совершенно неподходящими типами и образцами для нынешнего времени и общественных отношений? Самое скверное,

что искусству чувств наша молодежь часто ни у кого не учится... Что дала литература в этом отношении?..

Где-то в одном из Ваших писем проскользнула мысль, что достаточно того, что литература наша воспитывает желание быть похожими на Корчагина, Кошечего, Чайкину и т. д. Нет! Это много, но недостаточно! Ибо, не касаясь вопроса о природе индивидуального героизма, надо сказать, что военные катастрофы не всегда бывают, а вот жить, творить духовно и материально в обществе человек всегда обязан. Тут и вопросы быта, культуры, семьи, брака, любви, труда, творчества, вдохновения и многого другого. И жизнь рождается все-таки от любви! Этого никогда не надо забывать, как не надо забывать, что, к счастью, человек сравнительно мало живет с винтовкой на плече, и что не так уж часто бывает вражеская оккупация!

Вот почему я предпочитаю хороший очерк или научно-популярную книгу. Вот почему я с удовольствием читал «Подпольный обком действует» Федорова,² потому что это не роман, но это подлинная жизнь, где нет описаний любви, но зато есть великолепные зарисовки героической партизанской жизни. без прикрас и, что называется, «глядя правде в глаза».

Я пока заканчиваю на этом и желаю Вам всяческих благ и успехов. С искренним и сердечным приветом

Ваш И. Д.

81. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 23 сентября 1950 г.

[...] Мне очень хочется показать свою оперетту¹ Ленинградскому театру. Я имел в виду это проделать незамедлительно. Здесь играла роль известная доля дипломатии, так как параллельно готовящаяся постановка в Ленинграде сама собой будет подстегивать Москву. С другой стороны, всегда интересно и поучительно разное толкование одной пьесы. Ведь факт, что «Вольный ветер», благодаря постановке, в Ленинграде оказался спектаклем более активным и дольше живущим, чем в Москве, где он идет один (!) раз в месяц.

Все эти соображения и наталкивали меня на мысль отдать Ленинграду пьесу и клавиш, не дожидаясь московской постановки. Но вдруг выяснилась здесь необходимость радикального улучшения пьесы путем серьезных монтажных переделок (чуть ли не сокращение целого акта!). При таком положении приходится подождать с Ленинградом до получения всех окончательных переделок. Работа уже в этом направлении производится. Но, во всяком случае, я надеюсь, что после Рузы буду в Ленинграде [...].

[Москва] 1 октября 1950 г.

[. . .] Отвечаю на все Ваши вопросы.

О «Клоуне». В процессе репетиций театр предложил авторам несколько реконструировать пьесу с тем, чтобы больше сконцентрировать во времени и месте события. Само по себе законное предложение, имеющее объективно полезную цель, сводится к тому, чтобы в пьесе не было четырех картин, а только три акта (без картин). Конкретно это выражается в том, чтобы после того как цирковая атмосфера была показана во втором акте (1-й картине), больше уже не возвращаться к цирку, для чего существовал четвертый акт, вернее, картина. Таким образом, все развязки сюжета происходят в третьем, колхозном акте, венчающем весь спектакль.

По этому поводу идут большие дебаты. В частности, я считаю, что перенасыщение третьего акта музыкой и событиями обедняет второй акт, который всегда в оперетте является центральным. Я боюсь этого обеднения, хотя мне стараются доказать, что суммарное впечатление не пострадает. Признавая, что *суммарное* впечатление действительно *может* не пострадать, я считаю, что в театре имеет огромное значение *ход слагаемых этой суммы* во времени и месте.

Если, например, у меня в clavire имеются пять сильных и красивых номеров, то далеко не все равно, как они будут распределены и в какой последовательности они будут идти. Если, например, все эти пять номеров сконцентрировать в одном, да еще последнем акте, то, хотя все они и останутся и сумма не изменится, однако они могут потерять свою силу именно оттого, что они сконцентрированы в одном месте, в то время как в других актах не будет ни одного сильного номера. Я Вам сознательно примитивно поясню то, что на самом деле несколько сложнее. Но я думаю, что Вы прежде всего должны уяснить, почему возникает спор. Сейчас необходимо решить, следует ли во имя общего целого жертвовать даже безусловными вещами. Я еще этого не решил и возможно, что убедить меня или разубедить моих оппонентов смогут только практические репетиции.

Касается ли это течения моей близящейся к концу работы? Безусловно, так как придется многое, уже сильно скрепленное, связанное органически и технически, разъединять, пересаживать на новую почву, придумывать новые скрепки, связки. Нового ничего не придется писать, но количество работы увеличивается.

Ни «Крушения мира», ни «Рождения музыканта»¹ я не читал. Я вообще читаю мало, хотя приобретаю для своей библиотеки много книг. Читать мне некогда. Я, кажется, Вам говорил или писал, что после напряжения мозгов над клавирами

или партитурами я предпочитаю читать что-нибудь очень интересное. Этот интерес я вижу в прочтении интереснейших музыкальных журналов дореволюционной эпохи (весьма неожиданные и поучительные выводы!). Этот интерес и душевно-мозговой отдых я вижу в прелестном сборнике «Пушкин-критик»,² где собраны такие перлы ума и изысканной эстетики искусства.

Не забывайте, что мне поздно увлекаться «романтическими приключениями на социальном фоне». Мне надо уметь, беспрерывно уметь, чтобы быть общественно сильным человеком, способным вести за собой хотя бы ту небольшую группу композиторов, вожаком которых я являюсь. И те золотые строчки Пушкина по поводу выхода в свет «Кавказского пленника», право же, так просветляют мозг, как не просветляет его никакой Синклер, даже эпохи его дружбы с СССР. Я мало читаю, но очень много мыслю, думаю. Sic!

Теперь о футболе. У человека должна быть своя «страсть». Она есть у меня. В прошлом я очень увлекался шахматами, затем просадил много денег на бегах и скачках. Тем, чем я увлекаюсь, я увлекаюсь серьезно. Пусть это кажется смешным со стороны, но в дни своей молодости я обкладывал себя шахматной литературой и сам с собой разыгрывал шахматные партии великих мастеров, изучал теорию и т. д., сидя до утра, всю ночь напролет.

Я сам сейчас смеюсь, хотя и понимаю себя, когда вспоминаю, что только отмена очередных бегов из-за лютого мороза нарушала мой календарь действий. И в этом случае я приобретал массу пособий и дорогостоящей букинистической литературы о лошадях. Я изучал племенные книги, происхождение лошадей, я внимательно следил за беговой карьерой рысаков и скакунов, подсчитывал, сколько призовых очков уже получила лошадь, а сколько ей осталось для перехода в высшую группу, где она, на первых порах, столкнувшись с более резвыми лошадьми, «не имеет шансов» на выигрыш. Увы! Все мои теоретические познания и ухищрения не мешали мне жестоко проигрывать. Я очень рад, что уже много лет тому назад избавился от этой болезни, а сейчас, очень редко попадая на большие дни на бегах, испытываю чувство отвращения к беззастенчивому жульничеству наездников. Сейчас я много играю в домино и совершенно не люблю карт.

Футбол очень люблю и стараюсь не пропускать интересных по своим спортивным возможностям и результатам игр. Футбол, это честное, интересное спортивное состязание, увлекает меня своей огромной динамикой, стратегией, тактикой и изяществом. Кроме того, футбол — это два часа воздуха. Конечно, иногда приходится мокнуть под дождем или мерзнуть при первых снежных порошах. «Болезнь» надо за одну какую-нибудь симпатичную тебе команду, а не вообще. Я болельщик

нормальный, то есть не расстающийся на два часа с разумом и объективностью, чем резко отличаюсь от болельщиков ненормальных, людей безусловно жестоких, несправедливых и очень страстных. В общем, это очень хорошая болезнь для чувств и крови, которые никогда не должны застаиваться [...].

83. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 15 октября 1950 г.

[...] Приехал вчера из Рузы прямо на репетицию «Клоуна», где пробыл в страшном нервном напряжении (все отвратительно!) до 6 часов вечера [...].

Почему с «Клоуном» так плохи дела? Театр, желающий ставить спектакль 5 ноября, должен к 14 октября иметь готовый, по крайней мере, в своих главных чертах постановочный план, образ, дух, одним словом, я должен был увидеть, чего хочет режиссер, дирижер, актеры. Ничего я этого не увидел. Я вообще не увидел второго акта, его мне почему-то не показали. Видимо, он еще меньше готов, чем другие два. Ничего не выявлено, ничего не разберешь, что, почему, зачем. Вот почему я серьезно разнервничался и всыпал театру по первое число. Думаю, что в таком положении спектакль никоим образом готов к 5 ноября не может быть, это бредовая фантазия не в меру ретивых оптимистов, о чем я вчера недвусмысленно высказался.¹

На Ваш вопрос о причинах музыкальной скудости третьего акта «Вольного ветра» отвечу Вам несколько пространно. Дело в том, что «традиции», так сказать, законы музыкальной драматургии оперетты сосредоточивают все конфликтные завязки, все изложения событий и действующих лиц в первых двух актах. Третий акт должен быть максимально короток и служит развязкой всех сюжетных узлов. Музыкальная фактура третьего акта сводится, таким образом, к небольшим повторам основных тем и небольшому же «счастливому финалу». Новые номера возникают в третьем акте лишь тогда, когда возникают новые ситуации, новые появления новых действующих лиц.

Вернемся от «теоретических законов» (конечно, не так уж обязательных) к «Вольному ветру». В третьем акте возникает новая ситуация: сцена с Честерфильдом. Но мне казалось, что ее омузыкаление неизбежно снизит политическую остроту. Честерфильд, поющий куплеты, никому не будет страшен. Давать третий дуэт Пепитты и Микки просто нельзя. Музыкальный образ начальника полиции я дал в хоре полицейских. Московский театр его опустил? Это, в конце концов, не имеет значения. Гораздо хуже, что закапризничавший Лапшин² отказался петь на спектакле арию Янко. Она вполне

закономерна как новый номер, характеризующий Янко дополнительными волевыми чертами: будучи преследуем, загнан полицией, он твердо убежден в победе народа, в своей победе. Театр сделал глупость, что узаконил этот каприз актера по принципу: спектакль имел успех на премьере без этого номера, значит, можно и так. Конечно, это грубая антихудожественность.

Таким образом, надо во всех случаях действовать с точки зрения художественной и сценической целесообразности. Но в третьем акте нужно еще принимать во внимание фактор *времени*, необходимость учитывать неизбежное утомление публики и исполнителей, ослабление внимания и... боязнь опоздать на пригородный поезд, метро или троллейбус. Таким образом, «традиция» построения материала в оперетте имеет свои здоровые основы.

Первые два акта очень насыщены музыкой. Даже, если она хорошая, чрезмерность ее использования может начать утомлять. Но в «Клоуне» этого не приходится бояться, так как, благодаря реконструкции пьесы, третий акт вырастает в главный, к моим серьезным опасениям [. . .].

Ваш рассказ о том, чего Вы ждете от искусства, сам по себе не вызывает особенных дискуссий, хотя он страдает неполноценностью.

1. Вы рассказали только о книгах, то есть о художественной литературе.

2. Вы не коснулись других видов искусства, где Ваш принцип «искания нового для себя» не может быть так наглядно и предметно выражен, как в литературе.

3. Вы рассказали только о познавательном значении искусства опять-таки только на примере литературы и ничего не сказали об эмоциональном, нравственно-этическом и эстетическом воздействии искусства на Вас. Почему такой вопиющий и страшный пробел? Ведь поиски нового — это сомнительный подход к литературе. Какая у Вас гарантия, что автор добросовестно описывает неизвестные Вам дотоле события? Художественная литература в лучшем случае может быть дополнением к строгому и глубокому историческому изучению.

Изучать события по литературе — это все равно, что изучать английский язык по джазовым пластинкам. . . Автор пропускает эти события через себя, через свои симпатии и убеждения. Историк тоже бывает необъективен, но в истории Вы найдете, вернее, Вы ищите не субъективную оценку историка, которую Вы можете не разделять, а объективное изложение последовательного хода событий, которое он обязан давать.

Кстати, поиски ли «нового» заставляют Вас, по крайней мере, один раз в пять лет перечитывать, к примеру, «Войну и мир» или «Евгения Онегина»? Ведь Вы уже знаете, что в 1812 году Наполеон вторгся в Россию и что из этого вышло?

Как же можно рассказывать мне о Вашем отношении к искусству, минуя нечто большее и важное, что и составляет задачу искусства? А? [...]

84. Р. П. РЫСКИНОЙ

Москва, 25 октября 1950 г.

[...] В прошлый раз Вы мне сообщили, в чем заключаются Ваши требования к литературе. (Кстати, Вы не изволили ни словом обмолвиться на эту тему в Вашем последнем письме.) Сейчас Вы мне преподнесли новый повод, возбуждающий мой дискуссионный зуд. Это касается Вашего взгляда на зависимость качества произведения от интенсивности его пропаганды. Я с полным правом могу утвердить за Вами безусловное авторство в этом новом эстетическом законе, который может перевернуть вверх дном все до сих пор существовавшие взгляды на абсолютное качество произведения. Оказывается, что такого качества не существует и в помине и что все зависит от того, как часто радио передает то или иное произведение. Но слава аллаху, что Вы неправы и что с этой стороны эстетике искусства опасность не угрожает. Я даже не знаю, следует ли Вам это доказывать.

Если Вы ссылаетесь на радио, то нужно сказать, что радио в подавляющем большинстве случаев при составлении программ исходит из огромного количества писем слушателей, учитывает эти письма, хотя, конечно, во многом их корректирует. Что же означают эти письма? Они означают желание слушателей иметь дело с тем, что *им нравится*. В этом содержится только одна опасность: «забалтывания» произведения, сползания его в разряд банальных, надоевших, дежурных.

Когда Вам нравится сорт пирожных или конфет, Вы покупаете только этот сорт. Наступает момент известного насыщения Вашей вкусовой потребности. Конфеты Вам надоедают, но это не значит, что изменилось их качество. Изменилось (и то временно) только Ваше отношение. Когда-то ария герцога из «Риголетто» имела сумасшедший успех. Ее исполняли все шарманщики. Она сделалась мелкой стертой монетой, и ее стали считать неприличной для программы серьезных певцов, несмотря на всю ее вокальную выгодность.

Так было и с «Осенней песнью» Чайковского и со многими вещами, которые имели несчастье стать широко любимыми. Поэтому интенсивность пропаганды в большинстве случаев свидетельствует о вкусовом спросе широких масс. [...]

В массе существует действительно предпочтение старому, испытанному, знакомому. Это вполне естественная настороженность. Но стоит этому новому понравиться, оно также становится любимым и желанным. Но нельзя говорить,

как Вы говорите, что произведение нравится потому, что оно знакомо. Но ведь оно не всегда было Вам знакомо. Оно стало Вам знакомо, как станет знакомым любое доселе незнакомое Вам произведение. И я могу Вас заверить, что 2-й концерт Чайковского безусловно хуже 1-го, не потому, что его соответственно реже исполняют, а потому его и реже исполняют, что он хуже 1-го.

Пианист, конечно, может включить в свой концерт сколько угодно таких более слабых произведений разных великих авторов (Вы знаете, что великие авторы не были гарантированы от сравнительных и относительных неудач), но он, пианист, не должен тогда жаловаться на свой неуспех. Можно с ослиным упрямством пропагандировать любыми средствами плохие произведения, но они от этого лучше не станут. Я был многократным свидетелем попыток певцов и певиц включать в свои программы малоизвестные романсы Чайковского. Но оказывалось, что малоизвестные и являются мало хорошими романсами, и певец терял успех. [...]

Я могу доложить Вам, что на сегодняшний день мною уже написано в клавирах семь песен и в эскизе две. Все семь песен с огромным удовольствием приняты на радио и, по общему мнению, являются произведениями высшего класса. Таким образом, Руза исключительно благотворно на меня действует. В прошлую пятницу от пяти минут седьмого до четверти девятого я сочинил... три песни [...].

85. В РЕДАКЦИЮ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ БОЛЬШОЙ СОВЕТСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ

[Москва, январь 1951 г.]

Прошу простить задержку в ответе, вызванную моим отъездом из Москвы в декабре п. г.

Внимательно ознакомившись с присланным Вами проектом статьи обо мне, я хотел бы, чтобы были приняты во внимание следующие мои исправления и дополнения:

1. Я прошел скрипичную учебу в консерватории у профессоров К. К. Горского, И. Ю. Ахрона и Б. С. Левенштейна.¹ Особенно большое значение для моего творчества и исполнительского роста имел четырехлетний период учебы у Ахрона и личное тесное общение с ним [...].

2. Теории композиции я обучался последовательно у А. Юрьяна, С. Березы и С. С. Богатырева.²

3. В статье совершенно недостаточно упоминается моя большая и многолетняя работа в театре, имевшая огромное значение для моего творческого пути. Я начал театральную деятельность в 1919 году в Харькове в театре, где главным режиссером был один из самых выдающихся представителей

и деятелей русского театра Н. Н. Синельников. Я горжусь совместной работой с таким мастером сцены, который воспитал во мне знание театра, законов сцены и умение воплощать в музыке характеры действующих лиц. Поэтому лаконичное упоминание в статье о том, что я работал дирижером и композитором в театрах Харькова и Москвы (кстати, и Ленинграда), не только ничего не говорит читателю о 13-летнем периоде моей театрально-композиторской деятельности, когда была написана музыка к нескольким десяткам больших и малых театральных постановок, но и смазывает значение этой большой и продуктивной работы, являвшейся важнейшей основой моей дальнейшей работы в кино (1932). Я лично считаю, что мои успехи в области киномузыки были бы невозможны без театра, без той «подготовки», с которой я в 1932 году пришел в кино.

Работа в Московском театре сатиры, как и ранее в театрах малых форм Харькова (Теревсат, Театр интермедии),³ способствовала развитию моих творческих устремлений в сторону простой и широко доступной мелодики, умению обращаться с веселым жанром сатирического куплета и т. д. Мне кажется, что эта работа должна быть более подчеркнута, как имеющая непосредственную связь с моей дальнейшей деятельностью в сфере песни, оперетты и киномузыки.

4. Следует упомянуть, что моей первой картиной была картина «Первый взвод» (Белгоскино, 1933, режиссер В. В. Корш).

5. Мне кажется, что все начало абзаца, касающегося работы в кино, следует коренным образом переработать.

Во-первых, упоминание о Лебедеве-Кумаче слишком недостаточно для того исключительного по своему интересу творческого содружества между мной и покойным поэтом, содружества, до сих пор остающегося образцовым и чаемым для многих композиторов и поэтов, работающих в области песни, содружества, остающегося, к сожалению, слишком мало изученным нашими музыковедами.

Во-вторых, выражение «ближайший сотрудник режиссера и т. д.», хотя внешне как будто и правильное, приводит к тому, что упоминаются только фильмы Александрова и Пырьева. Между тем общее количество фильмов, к которым я писал музыку, достигает 25.⁴ Такие цифровые данные для словаря мне кажутся необходимыми. Среди этих фильмов такие, как «Дети капитана Гранта», «Искатели счастья», «Концерт Бетховена», «Три товарища», «Вратарь». В числе «др.» фильмов Александрова остается «Весна»,⁵ которую следует упомянуть.

Меня смущает выражение «работал также с режиссером И. А. Пырьевым». Хотя я написал музыку только к двум фильмам Пырьева, но работа с ним имеет для меня громадное значение.

Поэтому выражение «работал также» звучит небрежно и не выражает той глубокой радости и удовлетворения, какое я испытал в работе с этим режиссером.

6. Абзац, посвященный моей работе в оперетте, совершенно недостаточен для обзора и хотя бы краткого анализа значения моих 11 оперетт, которые должны быть поименованы, начиная с «И нашим и вашим» (1924) и кончая «Сыном клоуна» (1950). В частности, в абзаце совершенно не упомянута оперетта «Женихи»,⁶ бывшая для своего времени чрезвычайно важной в деле борьбы с засильем «венщины» [...].

7. В первом абзаце статьи имеется упоминание о моей 10-летней работе в Ансамбле железнодорожников. Я хотел бы упомянуть о том, что я в 1937 году по инициативе т. Жданова А. А.⁷ был организатором и руководителем Пионерского ансамбля Ленинградского дворца пионеров — подлинно выдающегося коллектива, в котором участвовало около 400 высокоодаренных детей — певцов, музыкантов, танцоров и чтецов. Ансамбль был вынужден прекратить свое существование в начале войны (1941).

8. Если в биографической статье помещаются сведения о звании и присуждении Сталинской премии, то мне неясно, почему нет сведений о других награждениях, которых удостоивался композитор? Я имею в виду правительственные награды (ордена, медали).

9. В перечне моих музыкальных сочинений, очевидно, имеются в виду изданные сочинения. Но если даже не принимать во внимание сотен моих печатных изданий на многих языках мира, то следует исправить ошибку в тексте: издано Музгизом не три, а четыре сборника — М., 1937—1941, кроме последнего издания сборника 1950 года. Кроме того, имеются издания моих оркестровых произведений, а также сборник отдельных отрывков из оперетты «Вольный ветер» — М., 1950.

Не представляется ли более правильным общее упоминание об изданиях произведений, нежели перечень отдельных изданий, который неизбежно будет слишком короток и не даст правильной картины?

10. Кроме монографического очерка Л. Данилевича,⁸ был издан очень хороший очерк М. Янковского. Музгиз, 1940.

86. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 20 февраля 1951 г.

Дорогая Рая! Очень рад услышать Ваш голос. В отличие от «Голоса Америки», слушать который невозможно вследствие его крайней примитивности, Ваш приятный голос слушать хочется, но Вы сами создали «помехи» для этого. Я очень

обрадовался, что в Вашем «эфире» образовался промежуток без этих помех, что дает и мне возможность «настроиться» на Вашу волну.

Во-первых, спасибо за поздравления с днем рождения. В этом году я его скромно отметил в Одессе, где как раз в это время я давал концерты. Меня не было 23 дня, и вернулся я только 15 февраля.

Во-вторых, спасибо Вам за цитату из Гёте и за необычайно точный перевод с немецкого.

Оставляя в стороне мое личное отношение к цитатам из изречений великих людей, я все-таки не вижу в цитате из Гёте никаких особых подтверждений Вашим взглядам на «новое» и «старое» в музыке с точки зрения восприятия ее массами.¹

В природе нет «старого», которое не было когда-то «новым». Привычность к чему-нибудь никогда не является синонимом любви или симпатии. Можно привыкнуть к плохому старому, но это не значит, что это плохое стало хорошим. А если в результате привычки мы начинаем присматриваться к казавшемуся нам плохим и начинаем обнаруживать нечто новое, не такое уж плохое, как нам показалось ранее, то это только будет доказывать, что мы где-то совершили ошибку в оценке, или что то или иное явление вследствие своей сложности не позволило нам прийти сразу к полной и исчерпывающей оценке.

Это целиком относится к музыке. Привычным становится произведение, часто слушаемое, часто играемое, часто передаваемое по радио. Почему оно часто исполняется? Потому что: а) в нем объективно имеются черты и свойства прекрасного; б) оно нравится слушателям, и потому исполнители или радио просто выполняют общественно-широкую заявку и в) оно пропагандируется вопреки желаниям слушательской массы в целях, ничего общего с искусством не имеющих. В этом последнем случае оно, произведение, может стать привычным, но никогда не может стать любимым.

Старое, привычное, уже досконально знакомое изучено, воспринято в каждой ноте. Но вот появляется новое. Обязанностью нового является прежде всего наличие таких качеств, которые бы возбуждали в слушателях ощущение эстетически прекрасного, возбуждали бы серьезный интерес и желание слушать его и слушать еще и еще, то есть превращать это новое постепенно в старое, привычное.

В судьбах музыкальных произведений мы сплошь и рядом встречаемся с явлениями быстрой увядаемости, быстрого старения новых произведений и, наоборот, с явлениями удивительной живучести и свежести, так сказать, новизны старого. Эстетической проблемой является вопрос, виноваты ли произведение и его автор в том, что произведение быстро стареет от затасканности, от того, что оно сильно исполнялось?

Ведь затасканность это признак широкого исполнения, некогда большой потребности в этом.

Возьмем, к примеру, «Каким ты был».² В две недели эта песня стала всенародно популярной, а через полгода она стала затасканной до того, что я сам, ее автор, не включаю ее в программы моих концертов. [...]

Другое дело, когда произведение длительное время, иногда столетиями, отвечает чувствам, эстетическим и идеологическим запросам и интересам слушателей. Такое произведение может временно, под влиянием временных изменений в характере этих запросов, уходить со сцены, но немедленно снова сияет всеми своими красками, снова становится как бы новым, как только эстетическая или идеологическая атмосфера ему благоприятствует. Поэтому вопрос о новом и старом с эстетической точки зрения беспредметен.

Новое становится старым или погибает. Старое всегда звучит как новое, если в нем есть свойства длительного воздействия. Я отрицаю поэтому реакционное изречение Гёте, ибо объективно оно препятствует законной и радостной для каждого из нас встрече с новым. В этом новом, вечно сменяемом, выживающем и погибающем, и заключается движение вперед.

Но, может быть, Гёте имел в виду не самые произведения, а методы их создания и в данном случае боролся не с *новым*, а с *новшествами*? Между этими терминами лежит еще слово «новаторство» и, может быть, Вам удастся найти у великого Вольфганга кое-что по этому поводу? Может быть, Вы сами ответите на вопрос, может ли существовать новаторство без создания нового?

Заканчиваю спор и мою длинную тираду и подчеркиваю вместе с Вами и Гёте: привычное в музыке может быть хорошим с точки зрения Вашего субъективного вкуса. Но нельзя же сидеть в привычном только потому, что там привычно и удобно. Надо «рисковать» и выходить за его пределы. А вдруг? Но никоим образом нельзя считать, что частая долбежка может убедить кого-нибудь в том, что вдалбливаемое произведение действительно хорошее.

«Сын клоуна» идет с большим успехом. Ленинградский театр занимает какие-то странные и «особые» позиции. [...]

Отношение композиторов как будто прохладное. 28-го — дискуссия. Посмотрим!

Шлю Вам мои наилучшие пожелания.

Ваш И. Д.

[Москва] 4 марта 1951 г.

[...] Когда-то Вы написали, что «долбежка» слушателей часто передаваемой музыкой может создать впечатление, что эта музыка хорошая. Я против этого возразил. Теперь, после гётевской цитаты, идет разговор о новом и старом. Вы правы, говоря о приятности привычного. Но ведь и я прав, говоря о необходимости нового, о том, что любое «привычное» было некогда новым и что именно в силу его хороших качеств оно становится потребностью слушателя, а затем и привычным. Мне кажется, что у Вас несколько предубежденное отношение к новому. Вот если мне предложат на выбор послушать самую мою любимую симфонию или новое, неизвестное мне произведение любого автора, я предпочту второе. А Вы, я убежден, предпочтете первое. Громадная внутренняя органическая заинтересованность слушателя в *новом* — вот идеал взаимоотношений общества с творцом-автором. К сожалению, у нас этот идеал не достигнут, и публика действует по пословице «Старый друг лучше новых двух». [...]

После сдачи «Клоуна» я провел несколько концертных поездок. Побывал я в Харькове, Одессе, Горьком, Ярославле, Виннице.¹ Мне и хочется рассказывать Вам об этом. Это очень большой труд и расход нервов. Сколотить большой концерт с местными оркестрами и хорами (солистов вожу из Москвы) — большое дело. Но и удовлетворения много. Любовь и уважение народа, переполненные залы — какое это счастье. [...]

88. З. М. МАТУС

[Москва] 19 марта 1951 г.

[...] Милые друзья! Спасибо Вам за поздравление, на которое я отвечаю с большим опозданием. Объясняется это тем, что свой день рождения в этом году я провел в Одессе, где был на концертах, и оттуда вернулся только 16 февраля. Я пробыл в отсутствии 23 дня, а Москва не прощает таких длинных отлучек и заставляет за них расплачиваться и наверстывать упущенные дела. [...]

Я действительно давно не был у вас. Несколько раз намеренные в Ленинграде концерты как-то глупо расстраивались, а дел особенных в Ленинграде у меня давненько не было. Думал приехать по поводу постановки моей новой оперетты «Сын клоуна», но Ленинградский театр музкомедии неизвестно почему принял горделивую позу и воздерживается от спектакля, который в Москве идет с большим успехом. Как Вы знаете, я унижаться не привык и жду, когда театр поймет свою ошибку. В ленинградском театре сейчас директором

мой старый приятель Арди,¹ а главным дирижером Орланский, также хорошо мне известный. Однако я не желаю даже им высказывать своего недоумения по поводу их странной позиции. Можно подумать, что у них с репертуаром дела обстоят блестяще. [...]

Жизнь действительно несет свои волны методично и неутомимо. Но все-таки в ней, среди кучи неприятностей, дел и забот, имеются свои, правда, редкие радости. 17-го газеты опубликовали и мою фамилию в списке новых сталинских лауреатов.² [...]

89. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 13 апреля 1951 г.

Рая, несчастная! Я теряю к Вам некоторую долю уважения, накопленного за многие годы нашего знакомства.

Вы не знаете Омара Хайяма? Безумная! Вы не удосужились даже узнать о существовании в далеком прошлом величайшего поэта Востока, безбожника, пьяницы, волокиты и мудрейшего философа Омара Хайяма, о котором имеется литературы не меньше, чем о Шекспире, который переведен на все языки мира и который оказал влияние на мировую поэзию всех последующих эпох!

Ну, да! Ваши пуританские взгляды не согласуются с «поэзией лозы и страсти». Но в Омар Хайяме Вы найдете столько бессмертной мысли и красоты, что она может просветлить и Вашу черствую душу. Можете не прислушиваться к его наставлениям в области вина и наслаждений. Но у него много есть другого. Как бы предвидя Ваш вопрос, я в Рузе отпечатал для Вас несколько десятков четверостиший Хайяма. Это далеко не все, но у меня не было под рукой издания «Академии», где помещены превосходные стихи.

Это я Вам дошло, если Вас интересует поэзия великого старца.

В Рузе провел 15 дней, полных весеннего очарования, птичьих хоров, чудесного настроения. Написал кое-что из песен, но главным образом слушал музыку природы.

Прочитал «Мужество» Кетлинской,¹ о котором Вы мне когда-то писали. Заинтересовавшись этим автором, я прочитал ее же «В осаде». Потом Вам расскажу свои впечатления.

А пока будьте здоровы и радостны. Напишите мне обязательно и скоро.

Ваш И. Д.

[...] Хайям стоит рядом с Гафизом и Саади.¹ Может быть, эти фамилии Вам также неизвестны. Нет, кстати, ничего удивительного в том: в хрестоматиях, по которым Вы и Ваши сверстники учились, этих имен нет. Если Вы взглянете на содержание стихов Хайяма, на поэмы Гафиза и на газеллы Саади, то Вам станет ясно, что наряду с уважением к мощи и мудрости этой древней поэзии Востока, нет надобности в наших советских условиях применять эту поэзию в деле воспитания нашей учащейся молодежи.

Вы сами чувствуете, сколько в этой поэзии пессимизма, не годящейся для нас философии, нигилизма, эпикурейства и т. д. «Академия» издавала отдельные книжечки восточных поэтов, но это было в двадцатых годах, и книжечки эти представляют теперь очень большую букинистическую редкость. [...]

Хайям может быть повернут к нам своим протестантством против насилия богатых, своим безбожием, своей «пролетарской» идеологией.

Современная молодежь многого не знает из того, что ей нужно знать. Я не уверен, что так уж много и охотно у нас читают Гёте и Шекспира, Шиллера и Байрона. Я не уверен, что многие знают у нас допушкинскую поэзию, замечательные и богатые по своей своеобразной красоте русские литературные памятники (былины, сказы, труды Кириши Данилова — собирателя древнерусского эпоса, творения Иоанна Златоуста² и т. д.). Я наверняка уверен, что мало кто читал неувядаемую «Песню песней» царя Соломона, псалмы Давида или чудесную по своей трогательности «Книгу Эсфири». Это надо знать не для того, чтобы казаться культурным, а для того, чтобы удовлетворить свое стремление к красоте, существовавшей на протяжении всех веков и культур.

Нам совсем не нужно выбирать между Маяковским и Хайямом. Надо знать, что кроме Маяковского есть многое и такое, что открывает человеку путь к вечной и неувядаемой мудрости и красоте. Этому у нас не учат, поэтому Хайям лежит в единственном экземпляре на полке библиотеки университета, поэтому достать у нас замечательный русский перевод А. Эфроса «Песня песней»³ невозможно ни за какие деньги, ибо это все кануло в прошлое. На это нет спроса, кроме спроса «чудаков». Один из таких «чудаков» читал, как Вы пишете, Хайяма по телефону Вашей знакомой, другой «чудак»⁴ прислал Вам перепечатанные им самим рабайяты Хайяма. Ну, что ж? Меня утешает то, что Пушкин наверняка знал Хайяма. А Куприн поставил перед одной из своих повестей (кажется, «Гранатовый браслет», а может, и другой) целую цитату из «Песни песней»: «Положи меня, как печать, на сердце своем, ибо сильна, как смерть, любовь и безжалостна, как ад, ревность».⁵

Мопассан тоже знал, что такое «Песнь песней». Я уже не говорю о Шолом Алейхеме.⁶ [...]

Конечно, очень похвально, что Вы много читаете, но попробуйте взамен одной книги Золя или Теккерея⁷ поискать чего-нибудь «из глубины веков». [...]

91. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

[Москва] 29 апреля 1951 г.

[...] Вот видите, все Ваши страхи за роль Яровой¹ были напрасны, и я могу поздравить Вас с победой. Конечно, трудности, которые Вы испытывали,— это трудности перевоплощения. Естественно, что для выражения (артистического) человеческих чувств и страстей надо их самому испытать, надо их иметь внутри себя, или, в крайнем случае, надо о них иметь точное представление. Перевоплощение в образ — есть повторение чувств действующего лица. Вы как бы след в след проходите по кем-то протоптанной дороге, живете чужими чувствами, мыслями и переживаниями. Чем Вы больше сближаетесь с этими переживаниями, тем правдивее, ярче Ваша игра. В сущности, здесь и кроется основная трудность всякого творчества как отображения жизненной правды. Автор должен вселиться в души всех своих персонажей, актер — только в душу одного. Но функции этого «вживания» одни и те же. Авторская удача — это удача перевоплощения, как и удача актера. Автор, таким образом, должен заменять собой всех актеров.[...]

Недаром Чайковский рыдал над страницами своих опер. Он рыдал не потому, что ему так нравилась собственная музыка, а потому, что он эти рыдания как бы включал в чувства своих героев. И эти чувства, *правильно понятые* исполнителями, безусловно *должны* вызывать слезы, рыдания слушателей. *Тройная цепь* переживаний (*одних и тех же!*): автор — исполнитель — зритель и есть то главное, что создает художественную ценность всякого произведения. Бывают некоторые отступления частного характера. Допустим, в зрительном зале сидит женщина, потерявшая недавно единственного сына. На сцене разыгрывается история, аналогичная этому. Такая женщина острее, глубже почувствует происходящее на сцене, чем рядом сидящий молодой человек, не знающий, не испытывший еще отцовских чувств. Но в общем правильно *заложенное* автором чувство через правильно *осознанное* исполнение всегда дает и правильную, нужную реакцию зрителя. Ваши «актерские муки» и происходили от того, что в своем душевном багаже Вы не находили и не могли найти всех нужных оттенков переживаний и чувств исполняемого Вами образа. Если Вы все же остались довольны своим дебютом, то, вероятно, потому, что интуиция помогла Вам восполнить бедность Ваших представлений.

То, что Вы пишете о вкусах студенческой молодежи, для меня не ново. Приведение в соответствие общественно-политического уровня молодежи с уровнем ее культурных и эстетических запросов есть, вероятно, вопрос довольно еще отдаленного будущего. Пока что здесь существует еще значительный разрыв. Но тем скорее он начнет сужаться, чем прямее и острее мы будем ставить перед молодежью большие и трудные эстетические, нравственные вопросы. [...]

Когда в институтах будут ставить отметки не только за качественный анализ, но и за музыкальный вкус, за дружбу, за выбор книги, за любовь, за ум, за чуткость, за внешнюю культуру, тогда Вы не будете возмущаться. И не будет больше «хороших парней и девушек», кривляющихся под звуки доморощенного джаз-банда. Это все, наверное, придет, милая Людмила. И то обстоятельство, что Вы с отвращением смотрите на вкусы некоторой части молодежи, показывает, что существует молодежь, не склонная кривляться, смотрящая серьезно и вдумчиво на облик советского молодого человека.

Мы живем в трудное, напряженное время, Людмила. Вы радостно говорите об итогах послевоенной пятилетки. И это понятно! Понятно, что для нас сейчас именно это самое главное! Догнать, обогнать, накопить, быть сильными, могущественными. А эти вопросы решают не танцы в Вашем институте, а труд, большой, всеобщий труд. [...]

Работаю пока над песнями в ожидании интересного либретто для новой оперетты. Написал несколько новых песен, которые, возможно, на днях прозвучат по радио.

Шлю Вам горячий первомайский привет и наилучшие пожелания.

Учитесь очень хорошо! Желаю Вам успехов. Не забывайте меня и часто пишите. Будьте здоровы и радостны.

И. Дунаевский

92. И. А. ДОНАТОВУ

[Москва] 5 мая 1951 г.

Дорогой мой Иосиф Александрович!

Есть люди, которым радуешься, независимо от того, сами ли они предстают перед твоими очами, или дают о себе знать письмом, приветом или добрыми своими деяниями. Так я всегда радостно встречал Вас и тогда, когда мы имели возможность длительно соприкасаться друг с другом, и тогда, когда на ушедших в разные стороны наших жизненных путях нам удавалось иногда дружески расцеловаться и обменяться несколькими фразами.

Я и сейчас чувствую прикосновение Вашей пышной бороды, и, пожалуй, в этой «рефлекторной» ассоциации я вижу подтверждение нашей большой дружбы. Я радуюсь Вам и оттого,

может быть, что нас уже осталось мало. Нас, таких, которые сумели сохранить в себе лучшее из прожитого и которые вовсе не собираются расставаться с некоторыми, ныне не модными «пережитками». Приходится, увы, сталкиваться с такими людьми, которые вообще освободили себя от всяких пережитков, думая, что этим они наверняка приблизились к типу человека коммунистического общества.

Читая Ваше письмо, я подумал, что теперь люди разучились писать письма, утратили тот эпистолярный колорит, который в Вашем письме доставил мне такое большое удовольствие. Вот видите, дорогой друг, сколько мыслей разбудило во мне Ваше письмо, на которое приходится отвечать с опозданием, только благодаря тому, что Вы адресовали письмо в Союз. [...]

Вашу жестокую рецензию на пьесу «Сын клоуна» я прочитал без особенного внутреннего протеста. К этому я могу прибавить еще и ту беспринципность, с которой мои соавторы развалили в угоду театру неплохую драматургическую конструкцию первого варианта. Развалив пьесу, они развалили и клавиш, который на этот раз грешит отсутствием крепкой музыкальной драматургии, за которую я ратовал всю жизнь. Из-под развалин мне удалось с большим трудом сохранить линию завещания, которая отнюдь не должна играть решающего значения, поскольку это значение, как Вам должно быть известно, целиком переходит к «коллективу», единственно способному перевоспитать человека в советской пьесе.

Линия «молодежной песни», которая потенциально могла сыграть большую музыкально-драматическую роль, повисла в начале первого акта и реминисцируется только в финале. То же самое произошло с темой любви. Судите сами, какая может быть драматургия музыки, когда вся пьеса линейно вытянулась в три акта, стилистически не имеющих между собой ничего общего. Получился не гарнир, а ревю с более или менее удачными номерами.¹ Тем не менее, сам не знаю почему, спектакль имеет большой успех и, несмотря на все старания театра дать похуже исполнителей, привлекает массу публики. [...]

93. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Старая Руза] 27 июня 1951 г.

[...] Я нахожусь в Рузе, пишу музыку к фильму о предстоящем фестивале молодежи в Берлине. Поеду туда в конце июля. Думаю, что получу много грандиозных впечатлений. Первого возвращаюсь в Москву.

Из моих ленинградских переговоров пока что ничего осязательного нет. Новая предлагаемая мне пьеса для работы

меня мало удовлетворяет. Театр хочет возобновить «Золотую долину» и «Дороги к счастью». Я это предложение охотно принял, но пока воз на месте.

Московский театр продолжает с большим успехом ставить «Клоуна». Театр уходит в отпуск на август. Что я буду делать после Берлина (то есть после августа), мне еще не ясно. Возможно, что работа не даст мне в этом году возможности поехать на юг. Впрочем, я и не устал, так как в последнее время работой себя не утруждал.

Лечиться? Боюсь, что стоит только начать лечиться, как именно только тогда почувствуешь себя больным. Старость неуклонно надвигается. Так стоит ли ее усугублять сознанием непрочности своего организма, который без врачей позволяет мне быть веселым, пить, курить, играть в волейбол и теннис, грести, шутить и восторгаться природой и красотой мира? Кряхтеть на больничной койке я постараюсь тогда, когда к этому буду уже очень вынужден [...].

94. Л. И. МИЛЯВСКОЙ

[Москва] 1 июля 1951 г.

[...] Вы пишете, что многие наши авторы могли бы писать лучше и больше, если бы не их боязнь быть неактуальными. «Наш век налагает определенные рамки, которые для людей искусства мучительны. Искусство должно быть до некоторой степени свободно».

Эти Ваши мысли неверны. *Искусство не может быть неактуальным, если смотреть на него с единственно правильных позиций — его общественного значения.*

Нет ничего противнее даже талантливых побрякушек в искусстве, созданных неизвестно почему и неизвестно для чего... Все дело в том, что Вы спутали два понятия: актуальность и современность, то есть злободневность, как одну из разновидностей современности. *Актуальным для данного времени может быть произведение, написанное и не на современную тему.* В то же время современная тема делает произведение актуальным иногда только по внешним признакам, но не по существу.

Итак, искусство должно быть безусловно актуальным, и таковым оно было на протяжении всей [истории] мировой культуры. Те образцы неувыдаемого человеческого гения, [которые] оставлены нам во всех областях искусства и литературы, свидетельствуют именно об этом первом и важнейшем общественном и эстетическом принципе искусства. [...]

Нам, современникам огромных общественных процессов, конечно, очень трудно сейчас судить, что из нашего искусства выживет, что погибнет.

Большое количество посредственностей всегда заслоняло солнце подлинного таланта и засоряло дороги человеческой деятельности. Мы жалуемся на то, что очень мало хороших книг, симфоний, картин и так далее. Очевидно, эта жалоба свойственна всем временам и эпохам. И во времена Глинки было много плохой музыки. И во времена Пушкина было много плохой поэзии и прозы.

В нашей эпохе, исторически новой, еще не сложившейся, [объединившей] людей разного воспитания, вкусов, систем образования и мышления, особенно трудно отличать хорошее от плохого, особенно осторожно надо применять критерий личного вкуса в плане общественных потребностей и запросов. Иногда несовершенное, но сегодняшнее, важнее хорошего, но вчерашнего. Придет время и, как при наведении фокуса в фотоаппарате, совместятся оптические планы и изображение станет ярким.

Учтите, что мы еще ищем, спотыкаемся, падаем, низвергаемся, взлетаем и поднимаемся. Все это происходит на ходу. Творчество не имеет даже того времени на перестройку, какое дается фабричному конвейеру, если меняется какая-нибудь деталь в конструкции. Вот в чем мучительная трудность для современных авторов! Но эта мучительность нормальна и не выходит за пределы любых творческих трудностей любых эпох. [...]

Все наши беды, милая моя Лиля, происходят не от принципов и установок, а от людей, которые берут на себя смелость считать себя непорочными толкователями принципов нашего творчества. Перестраховщики и вульгаризаторы — вот кто виновен в наших срывах и неудачах. А принципы хороши! И среди этих принципов самый светлый — *писать и работать, чтобы народ любил и ценил твое творчество*, чтобы на нем воспитывать в народе именно актуальные, именно современные мысли и чувства.

Вы иронизируете над бедной схемой сегодняшнего конфликта. Факты: плохой директор МТС, а потом он исправляется. Дело не в схеме, а в том, как об этом написать. Вот роман Г. Николаевой¹ «Жатва» читается с очень большим интересом, хотя от первой до последней страницы там идет речь именно о плохом колхозе, о нерадивых колхозниках, становящихся хорошиими.

Сущность нашей эпохи именно в том, что линия героя идет по возрастающей кривой, а не нисходящей. От плохого к хорошему! В этом отличие нашего искусства от дореволюционного, где герой кончает разочарованием, маразмом, гибелью и т. д.

Героем искусства и литературы всегда был человек. И нет ничего удивительного в том, что нынешний герой берется из среды, которая своим трудом, своим отношением к труду определяет жизнь. Эта среда — рабочие и крестьяне, трудовая

интеллигенция. О ней пишут и хорошо и плохо. То, что пишут плохо, не талантливо, не доказывает, что тема плоха. А то, что пишут хорошо и талантливо — не исключает неудач и срывов. Но самое стремление нашей литературы и искусства показать человека, творящего современную советскую жизнь, показать в нем черты нового, борющегося со старым, преодолевающего это старое, самое это стремление, по-моему, в высшей степени благородно и почетно, интересно и богато по возможностям. Только надо это делать так, как сделала хотя бы Г. Николаева в «Жатве». Она не боялась правды, она показала человека, людей во всех их противоречиях. Она показала, как люди растут, направляемые великой силой патриотизма, как они борются и с собой и с тем, что есть дурного и мешающего жить. Надо очень хорошо знать и жизнь и людей. И то и другое быстро меняется и растет на глазах. Это самое главное. Все остальное мелочи!

Вы спрашиваете, какой самый мой любимый композитор. Мне трудно ответить Вам. У меня нет самого любимого композитора. У меня есть *самые любимые произведения*. Сам я по складу своего творчества примыкаю к Чайковскому, всегда очень влиявшему на меня. Очень люблю Рахманинова и всегда был равнодушен к творчеству Глинки и, в частности, к «Ивану Сусанину», явно предпочитая «Руслана». Очень люблю Вагнера, Шумана, Листа, Шуберта. Заметно охладел к Моцарту и, наоборот, чем ближе к старости, тем все больше благоговею перед непревзойденным, истинно великим Бетховеном.

Музыка Римского-Корсакова потрясает своей красотой, но очень редко эта красота сходится с душевным волнением, а больше ласкает слух. Скрябин мне близок и дорог, но до определенного этапа своего творчества. Примерно с тридцатых — сороковых опусов он мне чужд и непонятен. Из опер считаю самой гениальной оперу «Кармен».

Я, кажется, ответил на все интересующие Вас вопросы, пожалуй, пора мне закругляться. О себе и своих делах писать ничего не буду, так как об этом кое-что писал Вашему брату.² [...] Как Вы думаете проводить лето? Вы — счастливая! У Вас море и солнце в кармане. Захотели, сели в автобус и поехали купаться.

Меня приглашает Крымская филармония на сентябрь дать несколько концертов.³ Я охотно бы побывал в Ваших краях, которых не видел с 1938 года, но меня смущает малый состав оркестра. Надо об этом хорошо подумать! [...]

С искренним приветом И. Дунаевский

[Старая Руза] 14 июля 1951 г.

Дорогой мой Александр Николаевич!

Мое самочувствие очень омрачает нескладность всех наших задуманных с тобою дел.¹ Поляков² еще слаб, в последний свой приезд в Москву, встретившись со мной, заявил мне, что переделка «Дороги к счастью» невозможна, что надо писать новую пьесу, что театр мало ему собирается платить. Но прошло много времени, и мне совершенно неизвестно, что же все-таки делается на этом участке наших планов.

Янковский, видимо увлекшись своими музыкально-критическими работами, забыл про «Золотую долину» и не подает никаких признаков жизни. Лето у меня пропало, хотя, конечно, я не сижу без дела.

Что касается пьесы Ялунера,³ то я совершенно не вдохновляюсь ни темой, ни качеством драматургической разработки ее и вообще считаю, что это дело безнадежно. Сейчас в московской оперетте проходит реперткомовскую стадию оперетта Листова — Гальпериной⁴ «Айра».

На мой взгляд, это примитив, к тому же находящийся вне пределов жанра. Не знаю, чем околдовала эта работа московский театр, но мне кажется, что они зря ухлопали на нее более полугода труда и времени. После просмотра «Айры» я еще более окреп во мнении, что на тему борьбы за мир надо писать либо очень хорошо, либо вовсе не трогать этой темы. Поскольку пьеса Ялунера не очень отличается по своей примитивности от «Айры» и отчасти говорит о том же, то я думаю, что для меня не имеет смысла ее писать.

Меня сейчас больше всего привлекает мысль вернуть к жизни «Золотую долину» и «Дороги к счастью». Особенно, мне кажется, стоит самым серьезным образом отнестись к «Долине». Пока что я не вижу этой серьезности в отношении Янковского, а театр, видимо, не толкает этого дела.

Поэтому я прошу тебя принять соответствующие меры и оживить застывшие наши дела и планы. Жду твоего скорого ответа.

Крепко обнимаю и целую тебя. Горячий привет от меня твоей семье. Я пробуду в Москве до конца месяца, а потом уезжаю в Берлин на молодежный фестиваль. Будь здоров и благополучен.

Твой Исаак.

96. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 3 августа 1951 г.

[...] По поводу Вашего отзыва о «Сыне клоуна» я могу со своей стороны сказать следующее: не вмешиваясь в Ваши определения «нравится» или «не нравится», я вполне согласен

с обоснованием Вашей критики. Мне, конечно, жалко, что Вы не учуяли в сцене разрыва Ирины и Максима (финал 2-го акта) большой драматургической насыщенности и вообще не упомянули этого важного музыкального эпизода. Но Вы правы, отдавая в Ваших сравнениях безусловное преимущество «Вольному ветру». Вы просто и ясно об этом сказали: «Там музыка полнее и глубже выражает происходящее на сцене». Я еще к этому добавляю: там происходящее на сцене следовало за музыкой, диктовавшей определенный драматургический характер происходящего. Там музыка была постановщиком и режиссером происходящего. Здесь же, в «Клоуне», музыка не сыграла этой естественной для нее роли в музыкальном спектакле и распалась на ряд номеров. [...]

Помимо общих трудностей современного состояния художественного творчества, меня еще постигают неудачи либретто. Трудно найти и темы и их осуществителей, одинаково с тобой дышащих. Всюду халтура, спешка, приспособленчество, театральный подхалимаж. В неудачах «Клоуна» главную роль сыграло поведение моих соавторов, их слабая связь с моими музыкальными намерениями и этическими принципами. Сейчас не то время, когда хорошая музыка, два-три «шлягера» (боевики) в ней определяли успех спектакля. Сейчас текст, сюжет, тема пьесы играют решающую роль. Там, где между пьесой и ее качествами существует единство, можно считать задачу выполненной. В «Вольном ветре» это было в значительной степени достигнуто, а в «Клоуне» — нет.

В отношении вступления к третьему акту я разъясню Вам, что мной взята подлинная украинская народная тема «комарик». В свое время на эту песню был написан Д. Бедным текст «Как родная меня мать». Молодежь ассоциирует эту музыку именно с этим текстом. Это, конечно, недоразумение, а не моя ошибка. Мне лично и в голову не приходила возможность такого недоразумения [...].

97. Л. А. ЛЯДОВОЙ И Н. В. ПАНТЕЛЕЕВОЙ

Москва, 9 августа 1951 г.

Милые, славные и талантливые Людмила Алексеевна и Нина Васильевна! Я хочу Вам искренне и по-дружески рассказать свои впечатления о Вашем выступлении вчера в саду «Эрмитаж». Прежде всего позвольте Вас поблагодарить за Ваше внимание и за обеспечение меня билетами на концерт. Но, к сожалению, это будет все, за что я могу вас благодарить. Дальше начинается мое большое недоумение и удивление.

Для моего понимания представляется невероятным, чтобы талантливейший дуэт, популярные в народе артистки, какими вы являетесь, могли выступить с совершенно сырым и непод-

готовленным номером. Мне представляется непонятным, как может прекрасная, образованная пианистка, сама пишущая музыку, исполнять чужое произведение с такими искажениями гармонии и мелодии, уподобляясь худшему сорту баянистов-слухачей. Я не думаю, чтобы мои произведения были столь безграмотны, чтобы они нуждались в гармонической правке. Но я допускаю, что исполнитель может украшать, обогащать своим исполнением скромный клави́р композитора, не рассчитывавшего свое произведение только на Лядовых. Но разве похожи на обогащение та мазня и невероятнейшие музыкальные отсебятины, которые Лядова позволяет себе? В какие же руки композитор должен помещать свое произведение, если руки Лядовой оказываются столь ненадежными? И уж чего-чего можно было бы ждать от исполнения, но не дилетантского, слухаческого подхода с ее стороны к произведению товарища и композитора, знающего, что он пишет и зачем он пишет так, а не иначе.

Я представлял себе, что «Школьный вальс», пользующийся... успехом даже не в исполнении Лядовой и Пантелеевой, зазвучит у них по-иному, засияет новыми красками, обогатится тончайшими нюансами исполнительского блеска, присущего этой талантливой паре. И вдруг я услышал нечто совершенно противоположное, недопустимое ни с какой стороны. Полутон превращается в тон, гармонии искажаются, темпы второй темы не оправданы в своем убыстрении, проигрыши устраняются, хотя при внимательном отношении к духу произведения стало бы ясным, что эти проигрыши абсолютно закономерны и, стало быть, необходимы. Концовка, тоже закономерно вытекающая из всего раздумно-лирического стиля произведения, почему-то убирается и заменяется каким-то безразличным аккордовым брэнкканьем.

Нет, товарищи, этого нельзя делать вообще, а вам в особенности.

Вы хотели доставить мне приятное? Благодарю вас за намерения, но вы доставили мне вчера большое огорчение, испортившее мне весь вечер. Я привык вами восхищаться, я с надеждой ждал всегда исполнения вами моих произведений, даже после «Путей-дорог», которые тоже были вами искажены, но в которых вы все же не погрешили против сущности и стиля песни, популярность которой возросла, благодаря талантливости вашего исполнения. Я слышал вчера и куплеты моряков из «Вольного ветра». [...] Я ожидал и здесь услышать нечто новое, ценное, интересное, что и должны были дать первоклассные артистки. Но, кроме превосходной дикции, я ничего не услышал. И здесь меня поразила бесцеремонность в обращении с клави́ром, наверняка уже представляющим интересную основу для фортепианного блеска и виртуозности.

Ради бога, не подумайте, что я брюзглив и придиричив или, что еще хуже, по своей «маститости» нескромен. Нет, нет и нет. Я вас люблю, всегда отзываюсь о вас в самых теплых выражениях, даже тогда, когда приходится слышать критические отзывы о вас. Я с величайшей дружественностью готов отдавать вам свое творчество, ценя глубоко ваши таланты, и если не всегда выполняю это на деле, то только потому, что сам не вижу у себя подходящего для вас материала.

Но вместе с тем мне кажется, что по неизвестным мне причинам вы что-то потеряли в своей исполнительской работе, в ее напряженности, целеустремленности. Я категорически спорю с теми, кто считает, что вам сродни только джазовый репертуар. Талант всюду талант, и доказательством этому может служить тонкое и глубокое качество исполнения Вашей песни, Людмила Алексеевна. Мне кажется, что в целом вы ослабили общую работу над репертуаром, вы перестали видеть в произведении то, что раньше вы видели именно теми глазами художников и тонких исполнителей, которых нет у посредственных людей искусства. Ведь свойством глубокого видения и отличается подлинный художник от ремесленника. И, простите меня, именно ремесленничества у вас стало больше, чем художественности. С талантливых людей больше спрашивается, поэтому я и позволил себе написать вам это мало приятное для вас и особенно для меня письмо, надеясь, что вы меня поймете должным образом и не усомнитесь в моей постоянной симпатии, любви и дружбе к вам, двигавшими моими желаниями в этом случае.

С искренним расположением и наилучшими пожеланиями
ваш *И. Дунаевский*

«Школьный вальс» в таком виде прошу с исполнения снять.

98. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 15 августа 1951 г.

[...] Вопрос, поднятый Вами, о расширении творческих границ моей музыки,— вопрос очень серьезный. Я совершенно не обижаюсь на Вас, что Вы окрестили меня лентяем. Но, ей-богу, дело не в этом. Во-первых, я не лентяй там, где меня что-нибудь хоть сколько-нибудь увлекает. Во-вторых, одним прилежанием без четких задач и замыслов Вы ничего не сделаете.

В самом деле, что писать? Оперу, симфонию, балет? Вы верите в меня—за это спасибо. Но я не верю в то, что мой творческий и эстетический темперамент можно поставить на службу тому, чего я не понимаю, с чем я не согласен и против чего я возражаю. [...]

За пределами моей творческой практики лежит целая область несвершенных мечтаний. Их я вынашиваю давно, но свершить их не время. Мы еще не раз вернемся к этому вопросу [...]

Под отсутствием перспективы я разумею отсутствие конкретного замысла, над которым можно работать. Нет предложений, нет сценариев, нет либретто, нет хороших стихов для песен.

99. РЕДАКТОРУ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА» тов. М. В. КОВАЛЮ

[Москва, 1951 г.]

В № 12 журнала «Советская музыка» помещена статья т. Тараканова о песенном творчестве Мокроусова.¹ Текст этой статьи был прислан мне в свое время как члену редколлегии для ознакомления. Мною было сделано большое количество замечаний на полях присланного оттиска. Я не помню сейчас содержания этих замечаний, так как вернул оттиск в редакцию (т. Нестьеву²), не оставив себе копии замечаний. Но, относясь серьезно к любой статье, освещающей с принципиальных позиций наше песенное творчество, я руководствовался желанием избежать кажущихся мне неясностей и неправильностей. В частности, при оценке идейно порочных сторон творчества Мокроусова за последнее время я считаю необходимым, чтобы автор критической статьи проследил истоки, породившие у композитора ошибки и срывы. Ведь не появляются они ни с того ни с сего. Для них существуют причины, и эти причины критик обязан честно и глубоко вскрыть, ибо только в этом случае он своей критикой дружески и авторитетно поможет композитору преодолеть эти ошибки.

Я и указал на полях оттиска, что песня «Одинокая гармонь» является, с моей точки зрения, таким истоком для дальнейших срывов Мокроусова, ибо содержит в себе, наряду с некоторыми достоинствами, свойственными вообще этому талантливому композитору даже в его худших песнях, и важные недостатки. Автор статьи посвящает целый восторженный абзац лирическим глубинам и тонкостям этой песни, но не замечает большого унылого однообразия, придающего всей песне невыносимый слезливый колорит, которому совершенно нет места в стихотворении Исаковского.

Конечно, автор статьи может не согласиться с моими замечаниями. Но как член редколлегии журнала я вправе спросить, доведены ли были эти замечания до сведения автора? Ведь статья вышла именно в том виде, в каком, насколько мне помнится, она была мне прислана в оттиске. Я не могу понять, кто же пренебрег моими замечаниями? Автор или заведующий

отделом журнала? Если автор, то мои замечания должны были бы быть обсуждены на заседании редколлегии, решения которой могли бы быть помещены в качестве редакционного примечания к статье. Если заведующий отделом, то он должен был обсудить со мной мои замечания с тем, чтобы побудить меня их снять или, в случае расхождения взглядов, опять-таки поставить их на обсуждение коллегии. Во что же в противном случае превращается функция члена редколлегии, наблюдающего за тем или иным разделом журнала? В функции регистратора фактов?

Доведя до Вашего сведения об этом важном с принципиальной стороны факте, я не могу обойти молчанием и другой факт, имеющий место в том же двенадцатом номере журнала. В нем помещена передовая статья о песенном творчестве советских композиторов за последние годы. Справедливо поднимая и освещая многие проблемы песенного творчества, верно направляя оружие критики против ряда явлений и тенденций, вредно отражающихся на здоровье нашей песни, эта статья в то же время является спорной в самой своей начальной сути, ибо она отрицательно оценивает состояние песни в данный период. Возникает вопрос, так ли действительно обстоит дело и нет ли здесь определенного стремления путем подбора нескольких затасканных примеров доказать то, что доказать не так уж легко?

В самом деле, статья не желает считаться с рядом положительных тенденций, нашедших свое выражение в песенном творчестве советских композиторов. Даже одного этого достаточно было, чтобы признать за советскими композиторами здоровое движение вперед. А это ведь самое важное, и в свете этого, может быть недостаточно активно развивающегося процесса, все остальное не имеет существенного значения. Когда оканчиваешь чтение статьи, то получается впечатление, что положение с песней обстоит из рук вон плохо, что основные тенденции отвратительны, что существует идейный разброд, что совершенно не преодолеваются вредные и порочные влияния и т. д. Кому же нужен такой обзор состояния песенного творчества?

Галопом промчавшись по всем вопросам песенного творчества, автор передовой статьи обнаруживает лишь одно желание — во что бы то ни стало одним-двумя примерами удержаться на спине галопирующего по песне своего критического коня. Для этой цели привлекаются песни, качества которых должны доказать постулаты неблагополучия, и замалчиваются примеры, способные опровергнуть их. Автор статьи попросту не знает советской песни и не хочет расстаться с несколькими знакомыми ему образцами, иногда изрядной давности. Разве песня «Вот солдаты идут» Молчанова³ отражает сейчас творческое лицо ее автора, написавшего оперу «Каменный цветок»?

Клеветой на «порою очень уважаемых мастеров» звучит утверждение, что авторы целого ряда песен (какого это ряда?) «откровенно встали на путь воскрешения отживших образцов буржуазного бульварно-развлекательного стиля». Эта вызывающая возмущение и оскорбительная фраза помещена в журнале Союза советских композиторов, органе, обязанном знать творчество композиторов, обязанном знать, что собой представляет то или иное произведение в общей творческой продукции автора.

Если, по мнению автора статьи, «Окрыляющее слово» Дунаевского содержит в себе черты танго, то это не дает права говорить об авторе этой песни как о человеке, ставшем откровенно на путь воскрешения буржуазно-бульварного стиля. Ведь автор «Окрыляющего слова» не является автором только одной песни или автором только таких, неудобных статье песен. Здесь-то, как и в других примерах, сказывается желание автора статьи пренебрегать положительными образцами творчества советских композиторов за последнее время, желание рисовать все мрачными красками. Между тем примеры положительного характера, примеры, показывающие широкое движение композиторов к большим и важным темам, серьезное и все усиливающееся обращение композиторов к национальной песенности (я имею в виду именно русских композиторов), повседневная борьба Союза и его секций и комиссий за высокий идейный и художественный уровень произведений, борьба против серости, пошлости — все это могло бы дать повод к более справедливым оценкам, к большому и вовсе не казенному оптимизму и, во всяком случае, к более правильной расстановке акцентов, чем те, которые сделаны в статье. Редакция журнала сделала бы большое и полезное дело, если бы своевременно поставила ее на обсуждение секции массовых жанров или подвела ее обсуждению на редколлегии.

В таком виде передовая статья журнала не отражает подлинного состояния советской песни, недостаточно глубоко освещает серьезные процессы творческой перестройки, недостаточно убедительно касается больших и важных проблем, хотя эти проблемы ставятся в статье своевременно и принципиально, хотя в этой статье есть много справедливого и бесспорного, что, несомненно, заставит композиторов активизировать их творчество для создания нужных нашей стране песен.

100. И. М. ТУМАНОВУ

[Москва] 25 сентября 1951 г.

Многоуважаемый Иосиф Михайлович!

Вам, конечно, известны те критические замечания, которые в устном и печатном виде были сделаны по адресу моей

музыки в «Сыне клоуна». Многое в этой критике по духу и содержанию не разделялось мною вследствие неясности самой природы и направленности этой критики, но многое было ценно и поэтому заслуживает самого серьезного внимания. Поздно уже говорить о какой бы то ни было возможности исправления недостатков в музыкальной драматургии, происшедших в первую очередь от развала конструкции пьесы, задуманной в первоначальном виде иначе. Мои соавторы не смогли создать новую музыкально-драматическую конструкцию, ограничившись системой «заплаток» и «вставок». Мне трудно упрекать их, так как подготовка постановки шла в театре напряженными темпами.

Оставив, таким образом, в стороне вопросы музыкальной драматургии, я хочу остановиться на одном из важнейших пунктов критики: меня упрекали за измену самому себе, за отход от массово-песенного начала как интонационной основы всей музыки. Должен по этому поводу сказать, что в мои замыслы входил этот отход, что он не случаен. Я хотел опереть свою музыку на более широкую и богатую форму романса. Но... желание оказалось лучше выполнения. Форму романса и его музыкально-интонационное содержание я взял не на основе творческой практики советских композиторов, не на основе хотя бы моей собственной практики в области романса как расширенной и музыкально обогащенной песни, а на основе лирико-сентиментального романса середины девятнадцатого столетия (я имею в виду, конечно, русский романс. В этом отношении неправы критики, утверждая, что моя музыка лишена национальной почвы). И здесь-то и заключается моя ошибка, ибо я выражал современные чувства современного советского молодого человека музыкой другого духа, других отношений, других эмоций.

И здесь, мне думается, не только не поздно, но и необходимо внести в клави́р все возможные изменения, которые могут улучшить, выровнять общий стиль музыкального языка.

Этим письмом я имею целью получить Ваше согласие на эту работу, которая, мне кажется, не будет тяжелой для театра. Что же я имею в виду?

1. 1-й романс Максима;
2. 2-й романс Максима;
3. Начало дуэта в первом акте;
4. Начало финала первого акта (устранить «погребальные» интонации);
5. Романс Ирины в третьем акте;
6. Вступление к третьему акту. Очень прошу уже сейчас не исполнять этого вступления, заменив его чем угодно из музыки (хотя бы Молодежным маршем).

Моя концертная практика показала, что в номере Ирины из первого акта из-за растянутого заключения снижается

впечатление от номера. Я сделал некоторое сокращение, оказавшееся очень эффективным. Не откажите в любезности дать распоряжение, чтобы это сокращение было введено и на сцене (для этого потребуется и изменение мизансцены).

Не откажите в любезности высказать Ваши соображения также и по поводу другой моей просьбы: переставить дуэт о цирке либо в первый, либо во второй акт. Мне кажется, что это вполне возможно и, если Вы вспомните, об этом я говорил еще во время сценических репетиций.

Неоправданным является в финале первого акта то обстоятельство, что Ирина вдруг переходит на чтение под музыку, потом снова поет. Этот кусок я должен просмотреть и, если Вы разрешите, сделать и здесь неизбежное изменение.

Я буду очень рад получить от Вас скорый и, надеюсь, положительный ответ, который даст мне возможность договориться с В. Я. Типотом о написании нового стихотворного текста для замены старых номеров.¹

С уважением И. Дунаевский

101. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

Москва, 27 сентября 1951 г.

[...] Мне кажется, что сейчас, как и в ближайшие годы, надо думать об учебе, о внутреннем совершенствовании, чтобы во всеоружии встретить грядущий труд, сделать его полноценным, интересным, наполняющим жизнь. Люди живут всюду, и всюду они тянутся к свету, к лучшей жизни. Для них-то мы и существуем. Мы, то есть те, кто запасается знаниями, впечатлениями, опытом, кто имеет возможность и способности делать эти запасы. И чем их больше, тем больше и дольше человек сам может ими жить и от своих запасов другим давать. Поэтому качество человека и всего материала, который человек создает и составляет, имеет первое значение. Для Вас сейчас важно думать о том, чтобы быть во всем первым сортом, экстрасортом человека.

Немного о себе. В Берлин я не поехал. Сейчас собираюсь уезжать работать в Старую Рузу. Работать буду над всякими мелочами, ибо пока нет никаких крупных замыслов. Есть одни желания. Но ими музыки не напишешь. Фильм о фестивале сейчас готовится. Моя работа для него начнется, вероятно, в середине октября.

Очень прошу писать мне и не смущаться моей поездкой в Рузу. Я здесь буду систематически бывать, а письма, кроме того, будут мне пересылаться.

Будьте здоровы, мой дружок. Пусть Вас не покидает молодое и радостное настроение.

С самыми лучшими пожеланиями. И. Д.

Москва, 28 сентября 1951 г.

[...] Я очень рад Вашему полному приятию юга, моря, гор.¹ Это, конечно, меня ничуть не удивляет, так как я не представляю себе сухого, черствого человека, который не размягчится при созерцании этой чудовищной красоты. Я никогда не был в Геленджике. Должен Вам сказать, что Черное море в разных местах имеет разную степень красоты. Оно красиво у берегов Крыма и совершенно не интересно в Сочи. Оно красиво в Хосте, еще красивее в Гаграх, но феноменальной палитры красок достигает на мысе Пицунда.

В этом году, в пасмурную погоду я на Пицунде понял, почему это море называется Черным. В 150—200 метрах от берега море, то есть плоскость моря была совершенно черной. Такого зрелища я никогда не видел, хотя проводил свой отдых у Черного моря раз пятнадцать. [...]

103. Л. К. БАРАБАНОВУ

Старая Руза Московской обл.,
5 октября 1951 г.

Дорогой товарищ Барабанов.

Не считите мое долгое молчание за забвение моего искреннего желания написать музыку к Вашему тексту «Тост за Одессу». Летнее время ушло на множество всяких дел и, конечно, на отдых. Я не приступал до сих пор к написанию музыки потому, что был отвлечен другими немаловажными творческими делами. Я понимаю Ваше нетерпение поскорее услышать свои слова в песне о действительно прекрасном городе. Я понимаю также, что Вас не очень греют мои обещания. Но я действительно хочу написать песню на Ваш текст, который мне очень нравится и... призываю Вас к терпению. Постараюсь его вознаградить хорошей музыкой.

Ваши два варианта я думаю соединить в один, выбрав наилучшее по тексту из того и другого. Мне кажется, что следует реже настаивать на слове «герой». Это слово у Вас встречается и в запеве, и в припеве. Мне кажется, что «грозный редут» звучит напыщенно и не соответствует значению Одессы, не являющейся и не являвшейся в прошедшую войну военной крепостью, как таковой. Именно в том простота величия гражданского подвига Одессы, что, не являясь крепостью, как, например, Севастополь, она показала величайшую доблесть своей обороной. Эта хорошая простота наличествует в Ваших стихах и нужно ее расширить за счет лишних «выспренности».

Итак, я обязательно буду писать музыку и не приеду в Одессу без этой песни. Я вам обязательно напишу, как только у меня вырисуется нечто музыкально удовлетворительное. Крепко жму руку и прошу не сердиться.

С наилучшими пожеланиями *И. Дунаевский*

104. М. О. ЯНКОВСКОМУ

Старая Руза, 16 октября 1951 г.

Дорогой Моисей Осипович!

[...] Я снова пользуюсь случаем подчеркнуть Вам всю необходимость нашего свидания и очень настаиваю на Вашем скорейшем приезде в Старую Рузу, пока я еще могу по времени, свободном от предстоящей большой работы над фильмом, целиком вместе с Вами погрузиться в контуры будущей «Долины».¹

Для Вашего приезда, помимо железнодорожного билета и небольшого чемоданчика, необходимо дать одну телеграмму в Москву, другую аналогичного содержания в Старую Рузу, чтобы я Вас мог встретить в Москве и поехать вместе с Вами сюда. Вы не пожалеете о поездке во всех отношениях. Но Вы должны ехать только *ради меня* и «Долины», без всяких дел «заодно». Выберите хотя бы на три дня. Этого будет достаточно для того, чтобы: а) покончить с планом всех переделок сюжета и б) навечно заразить Вас Старой Рузой.

Пока деревья еще блистают чудесными осенними красками, пока солнце иногда еще чудесно греет, пока не наступила дождливая нудная пора, я Вас жду, мой старый друг, жду Вашего умного, хорошего разговора и спора.

Было бы хорошо, если бы Вы выехали из Ленинграда в воскресенье, 21 октября, так как я как раз в воскресенье должен быть в Москве, в понедельник я бы принял Вас в свои жаркие объятия и в тот же день на моем каре мы умчались бы в Рузу. Жду телеграммы. Обнимаю и целую.

Ваш *Исаак*

105. Л. И. МИЛЯВСКОЙ

[Москва] 21 октября 1951 г.

[...] Я не знаю, почему Вам было грустно, когда Вы мне писали, но это хорошо, что Вам было тогда грустно. В грусти лучше раскрываются душевные качества человека. Они окрашиваются в более серьезные тона.

Ваши мысли о любви очень справедливы, и я не верю, чтобы Ваши товарки по группе в глубине души были бы не согласны с Вами. Сейчас у молодежи много наносного, бравадного, наплевательского. Но жизнь оказывается для таких

людей очень колючей, а все наносное вылетает, как дым, как только жизнь маленечко их укусит. На самом же деле и безусловно где-то внутри эти «бравурщики», пытающиеся триумфально шагать по жизни с весьма сомнительными принципами, где-то внутри они знают и чувствуют те вечные и неизменные законы любви, которые связывают человеческие сердца.

Ум, талант, широта человеческого внутреннего мира — вот главные черты человека, привлекающие любовь, дружбу и симпатию. Что же еще остается? Красивость? Но это еще не красота! Богатство? Но это понятие в нашем обществе очень условное! Физическое влечение? Но оно бывает обманчивым и изменчивым! Людей же, соединяющих в себе все эти качества, очень и очень мало. Поэтому опираться надо на непреходящие и не случайные качества. И Вы полностью правы, отстаивая свою точку зрения на любовь, и я горячо желаю Вам соединить свою душу, сердце и жизнь с человеком именно таких качеств. Его надо искать, зорко присматриваться — ничего не поделаешь! Но как мстит жизнь за легкомыслие и душевные авантюры! А главное, никаких компромиссов! Никаких «попробую». Берегите свою душу от компромиссов и попыток. Они расшатывают и мельчат человека!

Вы не просили читать Вам лекции, но именно такие мысли навеивает Ваше письмо, очень хорошее письмо.

И. Д.

**106. ЗАМ. ОТВ. РЕДАКТОРА ГАЗЕТЫ
«СОВЕТСКИЙ СПОРТ» тов. С. ПУШНОВУ**

Москва, 24 октября 1951 г.

Благодарю Вас за ответ на мое письмо. Я был бы очень рад, если бы Ваш ответ убедил меня в неправоте моей мысли о системе проведения футбольного первенства. И не упрямое желание доказать свою правоту, а серьезный учет новых обстоятельств, показанных концом футбольного сезона, дает мне право и потребность снова поспорить с Вами и попытаться опровергнуть Ваши соображения, изложенные в ответе.

Из моего письма Вы сделали вывод, что мое предложение а) закрывает путь молодым коллективам в группы сильнейших и б) резко ограничивает число сильнейших команд. Ни того, ни другого я даже не подразумевал, а сделанный Вами вывод является искусственным и ни в какой мере не оправдывает содержание моего предложения. Главная мысль моего предложения заключалась в том, чтобы перемещения из класса в класс определялись не результатами одного спор-

тивного сезона, результатами, которые могут быть случайными, а серьезным и длительным наблюдением за состоянием команд, ростом их спортивных достижений.

Таким образом, я не отвергаю перемещения или, как Вы пишете, непрерывного движения команд из группы в группу, а считаю необходимым придать этому перемещению осмысленный, а не механический характер. В самом деле, разве не механическим является сейчас перевод из одного класса в другой? Подсчитали очки, отделили три команды в одном классе, три команды в другом, и дело сделано. Именно эта система приводит к ограничению числа сильнейших команд, к стабильности этого числа. Мое же предложение имеет в виду *изменяемость* количества команд, участвующих в борьбе за первенство. Если в одном сезоне эту борьбу ведут 15 команд, то в другом могут вести 12, 18, 20, то есть столько команд, сколько будут признаны достойными эту борьбу вести.

Я совершенно не спору против Вашего утверждения, что пребывание команды из класса «Б» в классе «А» даже на протяжении одного сезона приносит пользу этой команде. (В скобках все же необходимо заметить, что эта польза, видимо, является не очень ощутимой, если эта команда в конце сезона все-таки оказывается снова у себя дома, то есть в классе «Б».) Но Вы не станете отрицать, что перевод из класса «А» в класс «Б» является известным видом наказания, дисквалификации, снижением сортности. Так позволительно спросить: *на каком основании, на основе каких данных совершается это наказание?* Сейчас оно совершается на основании подсчета очков. Очевидно, считают, что очки являются *единственным* суммарным показателем всех качеств команды. Но это неверно, ибо очки складываются в очень большом количестве случаев из случайных факторов, сопутствующих любому виду спортивной борьбы. Вы об этом ничего не пишете в своем ответе, о чем я очень сожалею, так как именно доводом *случайности* я обосновываю свою главную мысль.

Если случайность, от которой не уйти, лишает спортсмена рекорда, к которому он долго готовился, если случайность может привести чемпиона к потере чемпионской майки, то это, хотя и печально, но законно и терпимо. Но когда случайность может приводить к *дисквалификации*, к наказанию, к понижению в сорте, то это уже *нетерпимо, не оправдано, не убедительно* для миллионов советских людей, любящих спорт, внимательно за ним наблюдающих. Вот почему необходимо в максимальной мере возможности устранить влияние случайностей на конечный исход спортивного соревнования, особенно такого, каким является футбольное первенство страны. Вот почему при определении «классности» команд комитет должен опираться на более постоянно действующие факторы,

получаемые в результате *глубокого знания кадров футбольных команд, их жизни, спортивного пути и т. д.*

Комитет должен проявлять *больше смелости* в выдвижении все новых и новых команд на почетную борьбу за первенство. Футбольные мастера не падают с неба, их надо создавать, воспитывать.

Успехи команды г. Калинина стали «сенсацией» только потому, что никто, и в том числе и комитет, не подозревал потенциальных возможностей этой команды. Эта команда оказалась не менее наших «исторических» команд достойной играть в классе «А». Однако, если мы посмотрим на таблицу розыгрыша класса «Б», то увидим, что команда г. Калинина рискует по очкам остаться в группе «Б». Это и есть результат порочной «очковой» механичности. Вместе со смелым выдвижением достойных команд комитет должен сурово наказывать те прославленные команды мастеров, которые забывают устои советского общества и принципы советского спорта, которые в спортивной жизни и во внутренней жизни коллектива проявляют недопустимое зазнайство и пренебрежение к спортивной славе и чести своей команды.

В этом году наши команды мастеров выехали на периферию для встреч с местными командами. *Вот правильный путь для передачи опыта, для повышения класса футбола, а не блуждание команд из класса в класс.*

Уважаемый товарищ Пушнов! Оба мои письма я направляю в редакцию «Советского спорта» не для того, чтобы дело ограничилось ведением дискуссии между нами обоими. Я допускаю, что отдельные детали моего предложения могут быть и спорными, и ошибочными. Но я глубоко убежден в правильности основной моей мысли и считаю, что она должна быть подвергнута дискуссионному обсуждению на страницах Вашей газеты.¹

С уважением нар. арт. РСФСР, лауреат Сталинской премии
И. Дунаевский

107. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

Москва, 18 ноября 1951 г.

Милая Людмила! Мне все время очень хотелось Вам написать, да все никак не собрался. А свое обещание написать Вам в праздничные дни я не смог выполнить, так как нужно очень напряженно работать над фильмом о фестивале — масса музыки и трудностей. Ведь я, можно сказать, впервые выступаю в роли композитора документального фильма. Правда, этот фильм перерастает рамки обычного документального фильма по своей идейной и художественной глубине, а также и по грандиозности масштабов. Но в этом-то трудность, так как

от документального этот фильм отличается тем же, чем он отличается от художественного. Привычка иметь дело с образами сквозных действующих лиц создает здесь особые трудности, ибо отсутствие этих элементов может заставить скатиться к иллюстративности. Вот и надо сделать так, чтобы ее не было, а была мысль, музыкальная идея.

Мы с Вами давно не беседовали, поэтому мне сейчас трудно начинать беседу с Вами о чем-то глубоко Вас интересующем. Я помню, что Вы задавали мне вопросы насчет оперной дискуссии, напечатанной в «Литературной газете».¹ Дискуссия эта свелась, собственно говоря, к нулю, так как никаких особенно широких откликов она не вызвала.

Мне кажется, Людмила, что все эти проблемные споры потому абстрактны, что нет оперной практики. Все теории и проблемы высасываются из опыта каких-то полутора полудачных опер. Пока это дело не двинется широко и глубоко, до тех пор теоретические проблемы останутся болтовней.

Любой ученый имеет право совершать десятки и сотни неудачных экспериментов прежде, чем он достигнет успеха и радости свершения. Советская опера строится на голом месте. То обстоятельство, что нас отсылают учиться к классикам, имеет чисто внешнее педагогическое значение. Учись, не учись, а дело не в этом. Прежде всего, резко изменились черты оперного героя, условия, в которых он действует, обстановка, среда. Подавляющее большинство опер, написанных классиками, несовременны композитору. Сейчас от нас требуется современная тема, современный, живущий бок о бок с нами герой. Одного этого достаточно, чтобы понять особое отличие советской оперы, не говоря уже о десятках других трудностей и различий. [...]

Мусоргский, создавая бессмертный образ Бориса Годунова, лепил его по своему художественному велению и чутью. Он не постеснялся объявить его детоубийцей, но вместе с тем создать ему ореол мученика и тем выговорить ему великое прощение. Чайковский заставил нас забыть Германа как одержимого картежной страстью игрока, в сущности шулера, и как убийцу, сведшего в могилу не только старуху-графиню, но и свою возлюбленную. Чайковский, идя от Пушкина, пошел своею новой дорогой и дал трагический образ всепоглощающей страсти. Кто осуждает Германа после гениальной музыки Чайковского? Кто осуждает Онегина после оперы? А ведь он убил друга за пустяк, за ничто.

Данькевичу² был поставлен упрек, что у него много смертей (всего две) в опере «Богдан Хмельницкий». Но никто не упрекает Шекспира в «смертном» излишестве. Великие художники имели право брать нетипическое, чтобы провозгласить идею, проблему, захватывающую общество. Подумаешь, какой типичный случай «Отелло», «Онегин», «Мертвые души»! Но типич-

ными, глубоко волнующими в них были не действие и поступки, а обстановка, страсти, побуждения, условия их возникновения. Вот в чем дело! [...]

108. М. О. ЯНКОВСКОМУ

Москва, 25 декабря 1951 г.

Дорогой Моисей Осипович!

22 декабря я закончил очень большую и очень трудную работу по фильму «Фестиваль»¹ и сразу же без передышки принялся за «Долину».² Мне не хотелось даже читать ее в том напряженном состоянии, которое сопровождало моей работе над фильмом. Хотелось ее прочесть внимательно, с клавиром в руках. Театр тоже зашевелился и запрашивает о состоянии работы.

Пишу Вам после прочтения пьесы. Должен сказать, что она оставляет довольно неровное впечатление. Огорчают меня те отдельные моменты, на которые я обращал Ваше внимание и раньше, в процессе нашего обсуждения ее в Рузе. Прочитанное не разубедило меня в правоте моих ощущений и сомнений. Что же это за моменты?

1. Образ старшего Бобрикова. Трудно согласиться с таким его поведением в пьесе, начиная с его сакраментального появления и кончая его взаимоотношением с Онисимом-младшим.

2. Гораздо больше можно и надо ждать от фигуры Мельника, очерченного эскизно и вяло. В связи с этим также только намечается образ весьма симпатичной Тамары, которая в пьесе наделена весьма острыми репликами, но чувство которой к Михаилу возникает неожиданно, будучи ничем сценически и драматургически не подготовлено.

3. Ужасающа фигура Жгенти.³ Ее появление, я понимаю, продиктовано стандартными соображениями. Но, если показывать так показывать, а не снабжать его убийственно короткими и ничего не значащими репликами-вопросами, которые должны якобы показать, что он именно и есть главный хозяин. Фигура получилась просто лишней и мешающей.

4. Предоставляя совести авторов историю разрыва Николая и Нины,⁴ я тем не менее не могу не повторить моих сомнений в жизненности и правдоподобности причин этого разрыва. Если это забыть, можно согласиться с тем, что поведение этих персонажей в пьесе очень убедительно и обосновано. Роли получились хорошие и сильные, за исключением мелодраматического момента с несчастьем, случившимся с Николаем. Неужели только этот стандартный прием способен убедить публику в том, в чем она уже убеждена с первого появления Нины? Ведь публика будет с интересом ждать, когда и каким

образом авторы оперетты бросят влюбленных друг другу на шею. Что это будет именно так, никто и не сомневается. Но что это случилось таким образом, как в пьесе, то есть через болезнь Николая, этого нам не простят.

5. Мое возражение по форме, при которой во втором акте, собственно говоря, исчерпывается вся пьеса, остается в силе. Третьему акту остается развязка личных отношений Нины и Николая и прочих пар. Таким образом, центральная, главная тема оперетты отодвигается в тень. Она снова возникает в финале пьесы, за который я шлю Вам свои проклятия. Это сделано неимоверно напыщенно, претенциозно и искусственно. И мне кажется, что над финалом, как и над многими еще местами, надо серьезно поработать.

Мои позиции в отношении пьесы определяются весьма простым соображением: переделка пьесы должна быть безупречной, иначе она бесполезна. Незачем переделывать, если пьеса может вызвать законные претензии и критику явных недостатков. Специфичность положения «Долины» и заключается именно в том, что это переделываемая, пересматриваемая авторами старая работа. Переделка — это прежде всего устранение недостатков, а не замена одних недостатков другими. Это полностью относится и к музыке. Кроме технических переделок (модуляционные планы отдельных номеров в связи с тематическими изменениями, точная tessitura партии Николая, как баритона и пр.), у меня намечены и более серьезные переделки: полная ликвидация старой увертюры (необходимо проводить тему «Золотой долины», и я, вероятно, только из-за спешки в свое время не додумался до этой простой мысли), полная ликвидация куплетов Павла и замена их музыкальным номером комико-лирического характера, изъятие из первого дуэта Павлика и Ольги, всего, что отдает «венщиной», совершенно иной музыкальный план начала второго акта, чем тот, который намечен Вами в пьесе, хотя и оставляю соединение лирической хоровой с-moll'ной песни с темами бывшей Туристской песни.

Я здесь не перечисляю тех переделок, о которых Вы знаете, хотя очень удивился, что Вы оставили в неприкосновенности текст дуэта Нины и Николая, который подлежит изъятию. О стихах я еще буду говорить, когда начну работать над музыкой. Но уже сейчас прошу Вас категорически изменить слова — «Нет, прочь от нас» и «Идем — расступаются реки».

Вывод из моего письма прост: я очень прошу Вас довести работу по переделке пьесы до достойного конца. Мои замечания — это замечания не только соавтора, но и зрителя. Не будем торопиться. Ни Вам, ни мне не следует показывать то, что мы можем сделать лучше. Может быть, и в таком виде после всех «Айр» и «Средиземных морей»⁵ Ваша пьеса может казаться шекспировской, но не надо этим обольщаться. В пьесе

есть образы и положения хорошего театрального тона, вкуса и наполнения. Необходимо все образы и все перипетии пьесы подтянуть до очень высокого качества.

Засим сердечно Вас приветствую, нежно обнимаю и жду ответа.

Ваш И. Дунаевский

**109. В РЕДАКЦИЮ ОТДЕЛА МУЗЫКИ, ТЕАТРА
И КИНО БОЛЬШОЙ СОВЕТ-
СКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ тов. Л. СЕРПИНСКОЙ**

[Москва, 1951 г.]

Я тем более охотно откликаюсь на Ваш запрос о моем отзыве на предполагаемую статью о музыкальной комедии, что чем более вчитываюсь в нее, тем менее и менее она меня удовлетворяет.

Известно, что, несмотря на установившуюся у нас практику не стремиться к точному названию легких и веселых музыкальных представлений, или, вернее, музыкальных представлений легкого жанра, все же существует разница между опереттой и музыкальной комедией. Эту разницу статья совершенно «съедает», тем самым как бы устанавливая непрекаемую истину о полном равенстве этих двух названий. Мне кажется, что для энциклопедии такой подход неверен принципиально.

Музыкальная комедия — это комедия, в которой наряду с прозой большое место занимает музыка (в том числе песни и танцы, а не только песни и танцы, как это можно понять в предложенной статье формулировке. Кстати, танцы совершенно не обязательны). Большое место музыки, то есть количество разных музыкальных номеров в комедии, еще не определяет роли этой музыки. Известны многочисленные случаи комедийных спектаклей, изрядно начиненных музыкой, пением и танцами, которые, однако, музыкальными комедиями никто не называет. Вот почему я лично считаю термин *музыкальная комедия* расплывчатым, слишком неопределенным вследствие широких возможностей его толкования. Между тем термин *оперетта* вполне точен и с формальной стороны определения.

Именно в оперетте музыка приобретает ту большую роль, какая в так называемых музкомедиях ей, может быть, и не обязательна. В оперетте все или почти все драматическое действие, развитие характеров и сюжета решаются средствами музыки. Музыкальная драматургия в оперетте, таким образом, является обязательным и важнейшим фактором, цементирующим всю пьесу. Ее роль, то есть роль музыки

в оперетте принципиально такая же, как и в опере, но выражается облегченными мелодическими и формальными средствами. Из музыкальной комедии можно легко убрать музыку и ставить пьесу в обыкновенном драматическом театре, что у нас нередко и делают. Из оперетты музыку невозможно изъять, ибо она определяет самую пьесу, на ней строится все развитие сюжета, в музыкальных номерах определяются характеры и их движение в сюжете.

Статья неверно перечисляет ряд старых и современных оперетт, относя их к музыкальным комедиям. Так мы совсем запутаемся. Наоборот, следует говорить о некоторых музыкальных комедиях, имеющих более или менее развитую музыкальную драматургию, относя их к опереттам. Считая, что музыкальной комедии как четкой формы не существует, я рекомендую на букву «М» статьи о музыкальной комедии вообще не писать, а сделать в скобках замечание: см. Оперетта. Это будет значительно вернее, так как статья об оперетте поглотит и частный случай появления музыкальных комедий.

Я думаю, что статья об оперетте, конечно, будет, и думаю, что автор этой статьи будет в затруднении, увидя, что такие оперетты, как «Трембита», «Вольный ветер», отнесены к музыкальным комедиям. Что же из советских оперетт сможет быть отнесено к понятию оперетты? Или в статье об оперетте не будет вообще указано о плодотворном и длительном опыте создания советской оперетты, выковывавшейся в своих лучших образцах на следовании и критическом освоении приемов классической французской оперетты и традициях старой русской комической оперы, не говоря уже о всем новом, что внесено нами в этот жанр? Куда же мы действительно денем и как мы расклассифицируем такие оперетты (я не касаюсь их абсолютных качеств, а касаюсь только их формы), как «Холопка», «Черный амулет» Стрельникова, «Девичий переполох» и «Трембита» Милютина, «Золотая долина», «Женихи» и «Вольный ветер» Дунаевского? Куда мы отнесем наши подлинно народные оперетты, какими являются «Наталка Полтавка», «Нестерка», «Запорожец за Дунаем», «Кето и Котэ» и «Аршин мал алан»? ¹

В статье пишется, что «...название М. К. часто присваивается (? — И. Д.) и новым, советским опереттам...» Я не знаю, кто это «присваивает» подлинным и формально четким опереттам расплывчатое наименование М. К. Во всяком случае, авторы этого не делают. И если некоторые театры случайно и не подумав повесили некогда над своими дверями вывеску «Музыкальная комедия» и не считают нужным ее снимать, то это не значит, что оперетты не существуют, а есть только музыкальная комедия, название которой «присваивается» опереттам.

Кстати, история этой вывески проста: в давние годы оперетта обкладывалась госналогом в значительно большем размере, нежели музыкальная комедия. Отсюда и идет более коммерчески выгодное название музыкальной комедии. Сейчас эта выгода отпала, но появилась другая, выражающаяся в возможности под этой вывеской ставить все, вплоть до водевиля и комедии на музыку. А Московский театр оперетты изобрел вообще новую «удобную» форму: музыкальный спектакль. Во все эти вопросы следует внести полную ясность, и энциклопедия это должна сделать, опираясь на советское музыкознание.

Прошу прощения за пространность отзыва. Она является следствием моей глубокой заинтересованности в этом вопросе.

С уважением И. Дунаевский

110. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 14 января 1952 г.

[...] Закончив, кажется, удачно музыку к кинофильму «Мы — за мир», я сейчас редактирую заново «Золотую дощину». Теребят меня с гастрольной поездкой. Концерты в Ленинграде намечены на 11 и 14 февраля.¹ [...]

Теперь о другом — насчет оркестровки. Вы совершенно правы, когда говорите, что оркестровка произведения есть продукт мастерства и дарования. И это не расходится с тем, о чем я Вам писал. Но я подчеркиваю и другое: дарование и мастерство композитора *диктуют* ему единственно правильную инструментовку произведения, как *высший* уровень красоты оркестрового наряда.

Как правило, инструментовка *улучшает* произведение, заставляет его сиять всеми красками оркестровой палитры. Нелепо (хотя и бывает), когда инструментовка портит произведение, даже искажает его идейно-художественный замысел. Когда я Вам писал, что 6-я симфония Чайковского оркестрована только так, как она и может и должна быть оркестрована, то это значит, что идеи, образы, сама музыка симфонии звучали внутри композитора именно и только теми оркестровыми красками, которые вытекают из самого произведения. И именно так композитор и поступил. И даже, если бы Чайковский оркестровал свою симфонию через несколько лет, то он в целом, в основном, не смог бы уйти от самого произведения и должен был оркестровать ее так, а не иначе.

Оркестровое произведение, как правило, задумывается сразу в оркестровом наряде. Внутри композитора вместе с мелодиями, вместе с фактурой произведения рождается и будущий оркестровый наряд, то есть партитура. Поэтому, как правило, произведение, задуманное для оркестра, плохо звучит на рояле.

В приведенном Вами случае с моей «Калиной»² я лично не мог написать другого сопровождения. В нем имеется столько моего умения, мастерства и собственного представления о песне, сколько нужно для данного наряда. Всякое излишество, как и всякое обеднение, здесь одинаково вредно. Вот об этом я и писал Вам. Что касается всяких допущений и предположений, то, мне кажется, что они излишни. Мы ведь говорим о мастерстве и мастерах. Если я дал именно такое сопровождение, такую разработку произведения, то это потому, что прежде всего я сумел это сделать. Если бы я не умел этого сделать, то, значит, я не могу считаться мастером. А мастерство заключается в том, чтобы уметь полностью осуществлять свой замысел, обогащать его всеми музыкально-выразительными средствами, какие свойственны данному произведению.

Недостаток многих моих коллег и заключается в отсутствии мастерства. Сочинить мелодию они могут, приписать к ней примитивный аккомпанемент они могут, а оркестровать, разрабатывать не умеют. Ссылка на Римского-Корсакова правильна, но она свидетельствует, что Римский-Корсаков не хуже самого автора умел глубоко вникать в характер чужого произведения.³ [...]

Если бы я дал «Калину» Римскому-Корсакову, то при одинаковом со мной понимании произведения, он в основном сделал бы то же, что и я, превзойдя, конечно, меня в блеске использования тех или иных оркестровых комбинаций. Но ведь учился я по партитурам Римского-Корсакова и Чайковского, а не по клавирам фокстротов и цыганских романсов.

И. Д.

111. Л. И. МИЛЯВСКОЙ

[Москва] 18 февраля 1952 г.

[...] Ваши чувства перекликаются с успехом, который имели мои концерты в Ленинграде. И основным, наиболее горячим моим слушателем была молодежь. Я безмерно счастлив, что в таких юных и чистых душах, как Ваша, мой творческий и человеческий облик отсвечивается любовью и признательностью. Это высшая для меня похвала. В редкие, преимущественно уже ночные часы, оставшись один, я плакал, то ли от счастья, от полноты успеха и трогательно-волнующего огромного впечатления, то ли от какой-то неведомой тоски по несвершенному, по невыполненным мечтам своей жизни.

Жизнь идет, неумолимо отбирая месяцы и годы, беспощадно бросая тебя от торжества к обидам и недоумениям. Оттого каждое свое торжество я воспринимаю как далекий внутренний голос, зовущий куда-то вдаль, вперед, вперед. В такие минуты мне радостно и тоскливо. Я Вам пишу эти лирические,

глубоко личные строки в надежде на чистоту Вашего восприятия, в надежде на то, что они отзовутся в Вашей душе полным и дружеским пониманием. [...]

112. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

Москва, 21 февраля 1952 г.

[...] Спасибо Вам за Ваш отзыв о «Школьном вальсе».¹ Его распространение начинает уподобляться гриппозной эпидемии. В Ленинграде (да и здесь) я столкнулся с очень жадной любовью к нему со стороны самых различных аудиторий. Удивительно и даже немного обидно, что Вы, имея друга, автора «Школьного вальса», предпочли записывать слова с приемника, запоминать мелодию по слуху, вместо того, чтобы обратиться ко мне за клавиром. Опять Вы скажете, что не хотели меня беспокоить. Скромность очень хорошая, редко встречаемая ныне черта. Но Вы никогда не забывайте того, что я уже неоднократно Вам подчеркивал: Вы принадлежите силой (пусть случайных) обстоятельств к тем моим друзьям, с которыми меня связывают очень важные для моего творчества и для моего общественного самочувствия нити.

Я готов поверить, что Вам необходимо с каких-то точек зрения общение со мной. Но поверьте и Вы мне, что мне очень нужны и Вы, и такие, как Вы, то есть люди, в которых я чувствую искренность отношения ко мне, как музыканту и человеку. Ведь Вы представительница молодежи, той молодежи, которой я посвящал и посвящаю все свое творчество. Ваша любовь, Ваше слово признательности и уважения, Ваша прямая и дружеская критика, Ваши мысли, чувства, хотения — это тот фундамент, который поддерживает мою творческую энергию, увеличивает ее, вдохновляет мою мысль. Может быть, после этих моих слов Вы перестанете, наконец, думать, что Ваши письма могут быть для меня ненужными. Может быть, Вы перестанете обращать внимание на стиль Вашего изложения, хотя это и немаловажно. Может быть, наконец, Вы поверите мне, что я с радостью читаю Ваши письма, какие бы они ни были. [...]

Шлю Вам свой горячий привет. И. Д.

113. М. О. ЯНКОВСКОМУ

Старая Руза, 10 марта 1952 г.

Дорогой Моисей Осипович!

Я с сегодняшнего дня в Рузе и приступил вплотную к «Золотой долине». Получил я по почте от Левина третий акт пьесы. Но сейчас я буду говорить с Вами о прологе. Излагаю Вам музыкальную схему пролога.

1. Вступительные такты темы баллады о Золотой долине.
2. Большой вальс-увертюра концертно-симфонического плана, который будет построен на темах бывшей песни Нины (таким образом, эта песня из клавира будет изъята).

3. При поднятии занавеса вальс на сцене в полном разгаре. На вальсе идут все диалоги танцующих пар, кроме диалогов Мрачного юноши и Моряка с Ниной, которые пойдут, как Вы увидите, несколько позже.

4. Небольшая речь Академика должна подводить к Студенческой песне, которую запекает не Нина, а кто-либо из студентов.

5. Студенческая песня (тема Ленинграда должна проходить очень слабо, и то, главным образом, декоративно. Сама песня должна быть очень хорошей, ибо явится одним из основных мотивов оперетты). Я мыслю песню душевно-теплой, не риторичной и крикливой.

6. Кадриль или какой-нибудь другой оживленный танец, во время которого все покидают сцену.

7. Сцена Николая и Михаила. Здесь необходимо дать «Романс Николая», а после него уже давать прозу «сомнений» Николая.

8. После ухода Н. и М. возобновляется тихий вальс.

9. Входят Сандро и Нина. Диалог. Здесь можно при желании дать (а можно и не давать) сценку с Мрачным юношей и Моряком. Нина еще весела и счастлива и может шутить.

10. Вальс продолжается. Входит Николай. Вся сцена Нины и Николая идет под тихий вальс. Где-то танцуют.

11. Уход Николая. Нина, прислонившись к колонне, повторяет один куплет романса Николая.

12. Входит Сандро. Диалог с Ниной надо кончать сильнее, чем в имеющемся пока тексте. Никакой песни больше не будет. Если студенческая песня и пройдет здесь, то только в оркестре. Скорее же всего пролог будет заканчиваться тихим вальсом.

Как видите, дорогой друг, намечаются музыкально-драматургические контуры нового клавира, который окажется новее, чем раньше казалось.

Сегодня весь вечер я провел с композитором Нариманидзе,¹ очень милым человеком и очень большим знатоком грузинской песни. Он, прослушав клавир, сделал много ценных замечаний по грузинской части. Одобрив в общем весь материал с точки зрения «грузинскости», он предупредил меня о ненужности увлечения полутора тонами в некоторых местах баллады и в симфонической теме долины. Он мне обещал дать очень интересный и близкий к моим замыслам материал.

Может случиться, что Трудовая песня заменится хоровой подлинно народной песней. Но важнее всего получить у него

темы для лирической песни Нины, которую она споев вместо «Средь ветвей густых». Важно также сделать по-грузински хор в горах («Лунный»), и тогда дело с грузинским колоритом будет в шляпе. Беспокоит студенческая песня. У меня имеется много стихов на эту тему, среди которых попадаются отдельные, стоящие внимания куски.

Пробуду я здесь до субботы, 15-го. В этот день у меня концерт, а на следующий день я провожу собрание пайщиков кооператива дома.² 17-го я снова уеду сюда и пробуду по 24-е, то есть до окончания путевки, которую сюда стало трудно получать. Дальше маячит очень тяготящая меня поездка с концертами в Прибалтику. Буду стараться побольше сделать до окончания путевки. Завтра уже сяду за музыку.

Замечаний по пьесе больше делать не буду до окончания клавира. Жду ваших отзвуков на мою схему пролога.

Засим обнимаю Вас и желаю Вам здоровья и успехов. Передайте, пожалуйста, мой душевный привет Екатерине Дмитриевне.³

Ваш И. Дунаевский

114. Л. И. МИЛЯВСКОЙ

[Старая Руза] 18 марта 1952 г.

[...] Вы спрашиваете, какое время года я больше всего люблю. Конечно, весну! Только в мою постоянную любовь к весне в последнее время вплетается чувство большой грусти. Когда раньше уходило лето, когда раньше душа сжималась от осеннего увядания, то все-таки я твердо знал, что снова наступит радость пробуждения, радость торжества жизни. Я старался не замечать смерти листьев, зимнего савана, коротких дней, длинных до ужаса ночей. Я любил 22 декабря — день окончания «бега в смерть», потому что дальше шло прибавление дня, хоть на секунду. И я любил это нарастание, этот торжествующий бег к весне, к жизни. Наступала новая весна, новое лето, чтобы снова смениться новой осенью, новой зимой. И опять скорбь, и опять радость ожидания, и опять неизбежное торжество.

Я не считал этого неумолимого бега [бегом] своей собственной жизни к ее неизбежному концу... В жизни бывает лишь одна весна, одно лето, одна осень, одна зима. И когда теперь по старой привычке я с радостным замиранием сердца наблюдаю просыпающуюся жизнь природы, ощущаю тепло весеннего солнышка, слушаю пение птиц, трогаю весенние первые липкие листочки, то вдруг мое настроение перерезает мысль: «Как? Уже промчался год? Еще один год? Еще один шаг к концу?» И уже не знаешь, радоваться ли весне? Или печалиться, отрывая очередной лист календаря своей жизни? Умолять солнце, чтобы весна длилась бесконечно? Невозможно!

Пытаешься забыть о себе и отдаться целиком весне, теплу, потоку лучей. Но с каждым годом становится это трудней. Жизнь проходит... Ее при всех случаях осталось меньше, чем прошло...

Люблю я жизнь, весну, радость, солнце... Но я люблю и осень. В прежние время я с осенью справлялся довольно просто: я влюблялся только осенью и этим внутренним светом как бы бронировал себя от впечатлений осеннего увядания. Весна в душе противопоставлялась осени в природе.

Теперь я глубоко переживаю осень, стремясь в это время к одиночеству и работе. Осень меня гипнотизирует, подавляет своей великолепной красотой. Я ей покорно *отдаюсь*, безвольно и покорно. Зима проходит всегда в работе, заботах, делах. Я ее не замечаю, как не замечаю и лета, которое стараюсь проводить весело, бездумно, в дачных пикниках, курортных поездках и т. д.

О Бетховене. Я Бетховена стал понимать в зрелом возрасте, в буквальном и музыкальном смысле. Теперь музыка Бетховена потрясает меня своей бездонной чистотой и величием музыкальной, *гордой*, неподкупной мысли. Это был жрец музыки! В каждой его ноте есть высочайший долг художника, подвиг духа, бессмертие души. Он не сравним ни с кем!.. Бетховен — это бог, вершина, без которого музыка никогда не стала бы тем, что она есть. Вы это поймете потом, не сейчас, в Ваши 20 лет, как это не понимал и я, считая в свое время творчество Бетховена лишь философски созерцательным.

Между Бетховеном и Чайковским высится еще один гигант — Вагнер!

О творческих отчетах композиторов скажу кратко. Авторские концерты композиторов целесообразны лишь в том случае, если творчество композитора представляет интерес. Вы сами понимаете, что не все композиторы удовлетворяют этому требованию. С симфоническими концертами у нас выступают те композиторы, которым есть что показать в симфоническом концерте. Не все дирижируют — это надо уметь. Если композитор не умеет дирижировать, то он только присутствует на концерте...

Кроме того, существуют творческие встречи с разными аудиториями. Не все композиторы могут занять весь вечер. Их немного. Большинство композиторов объединяются по 2—3—4—5. Эти вечера очень популярны, так как публика любит иметь дело с живыми композиторами, услышать их рассказ о своем творчестве, работе.

Я люблю «Песню о Сталине» Хачатуряна. Но мне кажется, что ее Вашему хору не осилить.¹ Она трудна.

Я совершенно аккуратно и точно ответил на все содержание Вашего письма. Хочу добавить, что несколько дней тому

назад прочитал «В крымском подполье» Козлова.² Я Симферополь знаю довольно прилично.³ Читая книжку, я думал о Вас, о том, что такие девушки, как Вы, отдавали свою жизнь в борьбе с фашистами-оккупантами. Я многое и другое передумал, и, в частности, что человек должен с юных лет воспитывать в себе душевную красоту, волю, величие и широту духа. Я думал о том, правильно ли, что человек, любя жизнь всей силой человека, данной ему от природы, должен быть готов всегда, в любой момент, пожертвовать этой жизнью ради счастья людей, таких же, как и он? Или гораздо правильнее так любить жизнь, так каждому и всем ее строить, чтобы не нужны были эти тяжелые, гнетущие до боли жертвы?..

Будьте здоровы, мой юный друг, и пусть никогда за всю Вашу жизнь Вам не пришлось бы жертвовать собой, переживая те ужасы войны, которые переживали Ваши сверстницы в Симферополе десять лет тому назад. Пусть будет мир и солнце! И чтобы Вы в этом мире, под этим солнцем, нашли свое счастливое место!

И. Д.

115. Л. И. НЕЙМАРК

Москва, 19 марта 1952 г.

[...] Жить — это что? Есть, ходить в гости, читать, спать, глотать порошки пирамидона или стрептоцида, обращаться к врачам при малейшем недомогании, слушать радио, ходить в театры и кино? Или жить — это всячески отгородиться от жизни и думать только о себе, о максимальном отодвигании неминуемой развязки?

Хайям высоко ценил и уважал жизнь и перед лицом неминуемой развязки он *торопился взять от жизни все, что она ему может дать*. Называя жизнь корчмой, он *советует ничего не оставлять в ней*, ибо вторично в ней никому не удавалось и не удастся побывать.¹

Эту эпикурейскую философию наслаждения жизнью и ее благами мы должны в нашу эпоху «транспонировать» по-иному: надо вложить в свою жизнь всю свою энергию действия, энергию сердца и души, чтобы каждый прожитый день был тебе радостью. Вот как я понимаю жизнь.

И Вы неправы, когда считаете ничтожным и мелким любое событие по сравнению с трагической развязкой человеческого существования. *Именно потому, что смерть уравнивает всех, а жизнь у каждого человека своя, особая, и именно потому, что свою жизнь человек может прожить по своему хотению, я бы сказал наоборот: как ничтожна смерть по сравнению с жизнью!* И эту жизнь надо проводить *волнуясь, горя, усердствуя*, отдавая ей все свои силы не только для себя, но и для всех. И, если я принимаю Ваш совет — *ни по какому поводу*

не волноваться, то только в том смысле, что нужно себя беречь для больших сил, для больших действий, а не разрушать себя мелочами. [...]

116. М. О. ЯНКОВСКОМУ

Старая Руза, 20 марта 1952 г.

Дорогой Моисей Осипович!

Был я два дня (15 и 16) в Москве. Звонил Вам в воскресенье утром, ни никто не подошел к телефону. Очевидно, Вы были в Вашем поместье в Комарове и работали над очередным исследованием о количестве волос в бороде Римского-Корсакова.¹ Ну, а о «Долине» Вы думаете?

Я Вам отсюда направил письмо и телеграмму и, признаться, думал застать дома какую-либо весточку от Вас. Потому и позвонил Вам, что хотел обрадовать Вас полнейшим окончанием финала первого акта, который, в сущности, получился совсем почти новым. Вместо Трудовой песни появилась новая, построенная на грузинских интонациях, текст к которой должен быть все же посвящен теме труда. Для пролога мной сочинен большой вальс, строящийся на темах бывшей песни Нины, но с введением великолепного нового куска (простите за нескромность). Таким образом, со старой песней Нины покончено навсегда, и сейчас я работаю над новой (грузинской) песней Нины.

К сожалению, материалы, которые я получил у Нариманидзе, ничего мне не дали и, видимо, придется и здесь сочинять грузинскую народную песню. Проходной, то есть сквозной личной темой становится романс Николая. Беспokoит Студенческая песня и ее будущее место в оперетте, но уже сейчас тема вальса пролога здорово входит в финал первого акта, являясь темой воспоминания о прошлом. Где приткнется и как приткнется тема Студенческой, зависит от дальнейшей работы.

В связи с сочинением Грузинской трудовой, болванку которой я Вам посылаю, становится ненужной и Туристская песня. Из Туристской песни надо оставить «О хей», который я приспособляю к музыке новой песни. К грузинской части относится еще хор начала второго акта и куплеты стариков. Тогда с этой проблемой дело будет обстоять великолепно.

Итак, мне до зарезу нужна Студенческая. Без нее я не могу писать пролога и не могу думать над ее дальнейшим применением.

Сюда на пару дней приехала Зоя, и через нее я отправляю в Москву на почту это письмо. В субботу еду сам, а в воскресенье буду Вам снова звонить. Прошу Вас забыть на время Римского-Корсакова. Обещаю постараться заменить его Вам

и готов для этой цели отпустить бороду. Вы, конечно, будете спорить, что не в бороде, дескать, дело, но ведь Вы всегда плохо ко мне относились и всегда почему-то предпочитали Корсакова.

Обнимаю Вас. Ваш И. Д.

117. Л. К. БАРАБАНОВУ

Старая Руза, 20 марта 1952 г.

Дорогой товарищ Барабанов!

Извините за обращение по фамилии, но то ли я не знал Вашего имени-отчества, то ли запамätовал его.

Наконец-то могу сообщить Вам, что песня на Ваши слова в общем сочинена. Во всяком случае, если мой новый приезд в Одессу состоится, то я теперь смело могу смотреть одесситам в глаза. Свое обещание я сдержал. Много сомнений я переживал во время сочинения песни. Тост за Одессу? Почему тост? Почему «поднимем бокалы», а не просто песня об Одессе? Без бокалов?

Собственно говоря, это сомнение меня не покинуло. И я не очень увлекался «застольностью» песни, так что, если Вашей поэтической воле будет угодно, то Вы сможете, не нарушая характера музыки, бокалы выбросить. Но если Вы решительно за бокалы, то у меня к Вам следующая просьба.

«Друзья, так поднимем бокалы» — это не очень хорошо. Естественнее и правильнее: «Так поднимем, друзья, бокалы», или «Так поднимем бокалы, друзья». Но такой ритм не будет соответствовать уже написанной музыке, поэтому я предлагаю нечто вроде: «Друзья, поднимите бокалы». Это тоже не идеально, но лучше.

«За город любимый, родной» обязательно надо переставить на 4-ю строчку припева. Второй строчкой, таким образом, будет «За дружбу семьи трудовой», но это безусловно не лучшее, что Вы можете придумать. Вы же явно не то хотели сказать, что сказали. У Вас получается какая-то трудовая семья, а хотели, вероятно, Вы сказать о всем нашем трудовом народе. Так и скажите это яснее и лучше. По музыке придется менять размер третьей строки. Мне нужно так: «За мирные дни и за наши причалы». Это, конечно, болванка. По этому размеру прошу Вас дать хорошую строчку и по возможности без причалов. Зачем пить за причалы? Бог с ними.

Такова моя просьба к Вам, касающаяся, как Вы видите, только припева. Что касается строф запева, то я произвожу с ними некоторые перестановки (по четыре строчки), но ничего в них не меняю.

Жду Вашего ответа и просимых изменений и прошу принять мой искренний привет и наилучшие пожелания.

И. Дунаевский

[Москва, март 1952 г.]

Я очень сожалею, что из-за большой и срочной работы я не мог активно участвовать в пятом пленуме Правления Союза советских композиторов.¹ Но я очень внимательно ознакомился со стенограммами выступлений в прениях по основным докладам и, в частности, со стенограммами ваших выступлений по вопросам песенного творчества.

Естественно, что к нашему голосу, голосу больших практиков и заслуженных мастеров песенного жанра, чутко прислушивается вся композиторская общественность. Она ждала от ваших выступлений ответа на многие волнующие вопросы. Незачем скрывать, что мы все действительно взволнованы суровой критикой современного состояния советской массовой песни. Эта критика прозвучала со страниц газеты «Правда» и с трибуны пятого пленума.

Естественно было ждать, что в этих условиях выступления двух выдающихся представителей песенного творчества помогут разобраться в причинах, мешающих успехам песни, наметят ясные пути ее дальнейшего развития. Казалось бы, что ваша огромная творческая практика должна была дать вам богатый материал для эстетических, идейно-художественных обобщений.

Увы, этого, к сожалению, не произошло.

Не видно этого обобщения и в ваших статьях, опубликованных в третьем номере журнала «Советская музыка»... Что хорошо? Что плохо? Что и как нужно? Что и как не нужно и вредно? Можем ли мы хором, в унисон, вкупе с нашими музыковедами ответить на эти вопросы? Я думаю, что это будет самый нестройный, самый несрепетованный ансамбль, какой когда-либо существовал. Но мы должны договориться по основным вопросам нашего песенного бытия, ибо в этой договоренности — залог нашего движения вперед.

Я никак не могу поверить, что большая, творчески сильная и разнообразная группа композиторов-песенников, за плечами которой большой и славный путь успехов, вдруг оказалась отстающей от великих творческих задач, поставленных народом, партией. Этого не может быть и этого никогда не будет!

Давайте же поговорим о том, что нам мешает двигаться вперед, что мешает создать изобилие хороших и разных песен.

Кажется, Вы, Анатолий Григорьевич, сказали, что песню у нас критикуют все. Это правильно, и это совсем неплохо. В этой массовой критике проявляется громадная заинтересованность народа в развитии нашей песни. Каждый советский человек чувствует себя как бы соучастником создания песни.

И это понятно, так как именно он, советский человек, является героем наших песен. Оттого массовая критика, идущая от самой жизни, проникнута большой чуткостью, большой любовью к песне и уважением к ее создателям.

У нас есть и профессиональная критика. В области песни она до сих пор ограничена чрезвычайно малым количеством представителей, деятельность которых, с моей точки зрения, страдает существенно важными недостатками.

Издавна повелось писать о песне так называемые обзоры. Представляя собой помесь «критического галопа» с «кавалерийским налетом» на песню, эти обзоры по своей форме являются выражением неуважения к песне. В самом деле, читали ли вы хотя бы одну, пусть небольшую статью, посвященную одной какой-нибудь значительной песне? Нет, вы не могли читать такой статьи по той простой причине, что ее не было. Между тем стоит появиться какой-нибудь оркестровой сюите, как о ней помещают развернутый анализ с нотными примерами, со множеством галантных упреков по поводу «не совсем удавшихся мест». Композитор, написавший плохую оперу, также с полным основанием может рассчитывать на уважение и внимание критики.

В критике же песен принято рубить с плеча. Порой самые благородные намерения, которые почему-либо творчески не удались, некоторые критики готовы окрестить «халтурой», кропотливый труд — назвать спешкой. . .

Каков же арсенал «доказательств», которым пользуются наши критики и музыковеды при разборе советских песен?

По их подсчету, у нас имеется не больше одного десятка хороших песен, все же остальное песенное творчество остается за пределами музыковедческого внимания. Поражает нудное пережевывание одних и тех же положительных и отрицательных песенных примеров, приводимых нашей критикой. Мне кажется, что критики просто не знают песни, не следят за ее звучанием, за ее восприятием в массах, за всем тем новым, что рождается в песне. Критические обзоры песенного творчества страдают формальностью, оторванностью от жизни. Наши критики и музыковеды поучают композиторов прислушиваться к требованиям народа, но сами они имеют слабое понятие о живом общении народа с нашей песней. Любовь к песне, горячее участие в ее судьбе, дружески широкое знакомство с творчеством композитора и поэта, с их мечтами, намерениями и планами некоторые наши критики и музыковеды давно заменили кабинетно-формальными оценками, которые не только не способны принести пользу композиторам, но иногда даже могут дезориентировать их. . .

Между картиной состояния песни, рисуемой нашими критиками, и той оценкой, которую дает песне сама жизнь, существует вопиющее противоречие. Мы с вами часто встре-

чаемся с массовой аудиторией, преимущественно молодежной. И здесь-то мы видим, как велико количество песен, любимых молодежью. Мы читаем сотни писем, в которых высказываются интереснейшие мысли и замечания. И наши души наполняются большой гордостью советских людей. К нам возвращается художническое, творчески здоровое самочувствие, так неуклюже и нечутко иногда попираемое в разных «песенных обзорах».

Где же правда? В этом вопросе крайне необходимо разобраться, иначе мы безнадежно запутаемся. Мы должны также подвергнуть обсуждению и методы оценки песен, все еще бытующие в тех учреждениях и организациях, которые печатают, исполняют и пропагандируют песню. Эти формально-бюрократические методы проникают и в нашу творческую организацию. Такое положение больше не может быть терпимо, ибо оно становится препятствием на пути движения нашей песни в массы, оно расстраивает наши ряды и вносит неуверенность в наше творчество.

Итак, я позволю себе попытку суммировать и обобщить тот круг вопросов и проблем, по которым нам нужно договориться.

1. Проблема народности в песне

Мы, кажется, основательно запутались в этом вопросе. Во всяком случае, наши дискуссии по этому вопросу до сих пор не приводили к ясности. Наоборот, мы сталкивались с самыми разнообразными толкованиями этой проблемы, начиная от неумеренно широкого и кончая начетнически узким.

Выступая на пленуме, Вы, Анатолий Григорьевич, сказали, что проблему народности понимаете как движение вперед. В своей статье в третьем номере журнала «Советская музыка» Вы подробно и очень интересно развили свой взгляд на проблему народности. Совершенно правильно подчеркивая непрерывный процесс изменения, развития и обогащения русской народной песни, совершенно правильно перечисляя все то новое, что внесло в русский песенный быт творчество нашей эпохи, Вы задаете вопрос: «Что обо всем этом можно сказать?» И, не отвечая прямо на свой вопрос, пишете: «Есть во всех этих отклонениях и нововведениях что-то положительное, свежее, новое, но есть и что-то ненужное, примитивное...»

Очень жаль, что Вы уклонились от расшифровки этого неопределенного «что-то». Мне кажется, что опасность заключается в стремлении некоторых наших критиков и композиторов свести понятие народности исключительно к внешнему признаку наличия народно-песенной, главным образом, песенно-крестьянской, интонации. Только такие песни (вне зависимости от их качества и воздействия на массы) объявляются народными. Национальная принадлежность песни определяется

согласно этому толкованию лишь наличием в ней соответствующего количества национально-песенных интонаций.

Незачем подчеркивать, насколько важна национальная форма в музыке. Безусловно верно, что именно интонации в первую очередь определяют национальный строй песни. По интонационному строю мы отличаем музыку китайскую от музыки русской, а музыку армянскую от украинской. Но верно и то, что не одни только интонации решают национальную принадлежность музыкального произведения. Русская национальная музыкальная культура является ярчайшим доказательством того, сколь многообразны формы и признаки этой культуры. Как разнохарактерны, различны в своем творчестве Глинка и Чайковский, Бородин и Рахманинов, Мусоргский и Глазунов, Римский-Корсаков и Скрябин! Но все они составляют национальную гордость русского народа. Они национальны и тогда, когда в их произведениях нет внешне ощутимых признаков национальных интонаций. Они национальны потому, что выражают жизненные черты русского народа, его мысли и чувства, рисуют поэтические картины прекрасной родной природы. Это находит свое выражение в свойственной русскому народу широкой напевности, неповторимой красоте мелодии.

В широкий поток русской музыкальной культуры, помимо богатейшей песни, созданной и веками шлифовавшейся народом, помимо профессиональной вокальной, инструментальной и театральной музыки, созданной русскими композиторами, вливается также революционная маршевая песня, рожденная пролетариатом, вливается также песня фабрично-заводской окраины, городской бытовой романс, берущий свое начало в песенно-романсовой литературе девятнадцатого века. Все эти течения и ответвления могучего потока русской вокальной культуры весьма различны по своим интонационным свойствам.

Без колебаний можно утверждать, что советская массовая песня является наследницей и преемницей лучших песенных традиций русского народа. Если в своих маршевых формах она переосмыслила и развила традиции революционной песни применительно к образам современности, то в лирических формах она унаследовала широкую и задухновенную распевность, мелодичность народной песни, классического романса и городской бытовой песни. Характерны, типичны для русской музыки глубокая человечность, правдивость жизненных идей и образов, проникнутых верой в победу доброго над злым. Эти свойства присущи и советской песне, воспевающей положительный образ советского человека, его благородные чувства беззаветной любви к Родине, героический пафос созидания, его неистребимую веру в победу коммунизма, в победу сил мира и демократии.

Поэтому для определения национальной почвенности, для определения народности советской песни надо исходить из всей суммы вышеуказанных признаков, составляющих национальную характерность русской музыкальной культуры. Именно эти признаки прокладывают песне путь к сердцам миллионов. И если эти сердца взволнованы, если они бьются в такт с песней, то, значит, песня народна в самом высоком смысле этого слова. Нельзя ни в коем случае игнорировать массовое восприятие песни. А именно это и пытаются делать некоторые наши кабинетные критики и те композиторы, которые считают, что все советские песни должны создаваться только по их рецепту. То и замечательно, что народ любит и поет множество разных песен разных композиторов, и в народном признании и уважении достаточно места для всех тех, кто, несмотря на различные почерки и приемы, дает народу песни, волнующие его чувства и мысли.

Песня должна идти от сердца к сердцу. Она направляется в определенный — массовый адрес. Борясь с проявлениями пошлости и дурного вкуса в песенном творчестве, мы в то же время должны внимательно изучать природу массового восприятия даже на тех образцах, которые расходятся с нашими представлениями о высоком художественном качестве. Вы знаете и помните, сколько шума наделала в композиторских кругах песня Б. Мокроусова «Россия — наша Родина».² Вы знаете, как отрицательно отнеслась наша общественность к этой песне, отметив в ней снижение образа Родины. Между тем эта песня имела некоторый успех в аудитории. В чем же дело? А дело в том, что в массе наших слушателей заметно тяготение к лирической задушевной песне, которое проявляется и в отношении к песням на самые высокие темы. Мокроусов в какой-то степени пошел навстречу этому тяготению, правда, пошел плохо, не своей походкой.

Неудача этой песни Мокроусова учит нас тому, что мы порой отрываемся в своем творчестве от глубоких и разных требований наших слушателей, не учитываем их. В результате, мы уступаем дорогу дефектным, подчас порочным произведениям, которые проникают в массы. Но на пути к максимально возможному слиянию нашего песенного творчества с запросами широких масс мы встречаемся с трудностью, которую я хотел бы выделить в самостоятельный вопрос.

2. Отношение к теме

В методах критической оценки песен у нас принято считать только один путь претворения темы единственно правильным и творчески правомочным. Всякие отклонения от этого пути, как правило, отвергаются. Такой канонический взгляд на тему существует в Союзе композиторов. Мне думается, что этот взгляд не только ограничивает творчество, но

и ведет к резкому снижению количества и качества самих песен. Вот где заложена, между прочим, одна из важнейших причин штампа в песенных произведениях. Штамп в оценках неизбежно приводит к штампу в творчестве.

За последние годы наши композиторы обратились к большим и важным темам — темам труда, темам борьбы за мир, темам великих строек. Бесспорно, соответствие произведения его теме является важнейшим эстетическим критерием. Но у нас принято считать, что это соответствие должно проявляться только в одном виде, только в одном жанре — жанре монументально-эпическом. От песни требуется, чтобы она была «солидной», важной.

Почему у нас песни о мире только маршевые? Да потому, что любая лирическая песня о мире, любая раздумная или шутливая песня сейчас же вызывает страхи некоторых «классных дам», заседающих в комиссиях, комитетах, редсоветах и худсоветах. «Это не соответствует важности темы», — вот что вы услышите в первую очередь. А почему нельзя решать любую тему во всем жанровом многообразии? На каких эстетических «скрижалях» написано, что этого делать нельзя? Помоему, это печальное недоразумение. Но оно существует и мешает нам осуществлять наши желания и замыслы, толкает нас на штамп, унифицирует наши песни. Оттого и получается, что наши песни, посвященные большим темам, как правило, страдают риторичностью, напыщенностью, условной парадностью. Они оставляют слушателя равнодушным и, таким образом, бьют мимо цели, а в худшем случае дискредитируют тему.

Нужно освободить песню от критического штампа. Нам нужны не только маршевые песни о мире, но и лирические. Нам нужна «уличная» песня о борьбе с поджигателями войны.

Надо нам решительно бороться со всякими жанровыми ограничениями. Путей решения больших тем в песнях много, и все они должны быть для композиторов открыты. Но прежде всего мы должны изжить схоластику и критический штамп в нашей собственной среде.

Особенно вреден начетнический подход в оценках легких лирических или шуточных песен, предназначенных, главным образом, для эстрады.

Вы, Матвей Исаакович, высказали с трибуны пленума возмущение по поводу куплетов моряков из моей оперетты «Вольный ветер». Вы спросили, каким образом я позволил себе дать морякам-коммунистам столь легкомысленный напев, как «дили-дили». Вы в этом «дили-дили» усмотрели угрозу для здоровья нашей песни и ее слушателей.

Но, во-первых, ни мои соавторы, ни я сам не знали о принадлежности этих двух моряков к коммунистической партии. Во-вторых, эти два моряка — прежде всего славные, веселые,

добрые люди, положительные персонажи театрального спектакля. И песенка их о бесстрашии моряков, об их любви к морю, песенка веселая, живая, танцевальная, хорошо аттестует эту положительность образов. В-третьих, я писал эти куплеты для театральной постановки, имея перед собой не образы моряков вообще, а конкретных лиц, действующих в пьесе. Нужно поменьше заниматься мелочной и придирчивой опекой массовых вкусов, а больше прислушиваться к массовому требованию хороших, веселых песен. А их у нас мало.

Критикуя музыку «Золотой звезды»,³ композитор А. Новиков сказал, что она архаична. Очевидно, здесь надо о чем-то условиться. Как литературный язык со времен Пушкина живет и здравствует по сию пору, подвергшись за прошедшие 125 лет лишь незначительным и несущественным изменениям, так и музыкальный русский язык, утвержденный Глинкой, до сих пор является неисчерпаемым и богатейшим средством выражения наших музыкальных идей и образов. Поэтому нельзя называть архаичным музыкальный язык, не содержащий усложненных гармоний, ломаных ритмов и т. д. Но архаичным можно называть примитивный музыкальный язык, примитивный, фактурно бедный музыкальный прием, неспособный выразить полноту образов и чувств. Ведь именно образ человека, характер его чувств коренным образом изменились за время, прошедшее от Глинки и Чайковского, но не язык, не его основные свойства. В песне особенно нетерпимы всякие излишества языкового и фактурного характера.

Но, безусловно, существуют и отжившие или отживающие интонации и приемы музыкального мышления. Они уже неспособны выражать новые идеи, новые мысли и чувства человека, а потому и являются архаичными, несовременными.

Нельзя подвергать произведение критике с точки зрения задач, которых автор перед собой не ставил. Можно обвинять автора в том, что он не ставил себе тех или иных задач, казущихся критику правильными и нужными, но судить о произведении надо, в первую очередь, с точки зрения замысла автора. Если я сделал пепельницу, то нельзя меня упрекать за то, что я к ней не приделал автомобильных колес. Надо сказать мне — хорошо или плохо я сделал эту пепельницу.

В каждой теме есть множество ходов и путей, по которым может идти творческий замысел автора. Мой «Школьный вальс», в котором А. Новиков почему-то услышал звон гусарских шпор, не является и не мог являться единственным решением песни о школе. Я не помышлял об этом. Но мне хотелось создать теплую, лирическую песню-воспоминание о школьных годах, о милой, хорошей первой учительнице. Фоном для этого воспоминания я избрал вальс. Творческим импульсом для песни послужила хорошая, прочно сложившаяся у нас традиция встреч со школой ее бывших питомцев — ны-

нешних инженеров, врачей и т. д. «Школьный вальс» не песня школьников. Это песня воспоминаний, песня чувств, рождаемых этими воспоминаниями. Имел ли я на это творческое право? Думаю, что да. Исключаю ли я необходимость создания других песен для школьников, о школьниках, об учебе, об учителе? Конечно, нет. И я убежден, что такие новые песни появятся, и что я буду одним из их авторов. Только так, мне кажется, должен стоять вопрос об отношении автора к теме. Чем шире, разнообразнее будем мы подходить к теме, тем больше разнообразных и хороших песен у нас будет, тем меньше штампа окажется в наших песнях, тем охотнее народ будет их петь и слушать.

3. О некоторых других эстетических критериях в оценке песен

Внимательный профессиональный анализ музыкального произведения включает также и рассмотрение его интонационного строя. Но является ли это единственным критерием качества? Разумеется, нет. А между тем мы часто преувеличиваем значение интонации, а отсюда рождаются всякие критические «загибы». Появились такие термины, как интонации «надрывные, унылые», интонации «намагничивающие», «размагничивающие», интонации, «зовущие вперед» и «тянущие назад» и т. д. Не кажется ли вам, товарищи, что эта картина напоминает давно прошедшие времена РАПМа? ⁴

Возьмем, к примеру, песню М. Блантера «Летят перелетные птицы» на слова М. Исаковского. Сколько энергии было израсходовано некоторыми критиками, чтобы доказать, что эта песня не годится из-за «надрывной» интонации в заключительном музыкальном периоде! А песня-то преспокойно шествовала в это время по стране и стала любима народом. Выходит так, что народ равнодушен к мнению некоторых критиков и ищет в песне основного, главного — искренней душевности, сердечности, живого отзвука своих чувств.

Можно было бы продолжить перечень примеров, приведя «Сормовскую лирическую» Мокроусова, мою песню «Моя Москва» и множество других, имеющих так называемые «надрывные» интонации. По моему мнению, все эти «интонационные копания» являются опять-таки следствием оторванности и кабинетного умничания некоторых наших критиков и композиторов. Выискивая в песне «интонационные грехи», они совершенно не интересуются ее общим обликом и характером. Вся эта мелкая, придирчивая, опекунская критика сужает возможности композиторов.

Значит ли все это, что мы должны отвергнуть профессиональный анализ песни? Конечно, нет. Но нашу критику мы должны сочетать с широким пониманием целей и задач песни. Вне этого профессиональная критика схоластична и мертва.

Не мудрено, что при отсутствии твердых критериев, при разнице в оценках той или иной песни мы сплошь и рядом встречаемся с такими фактами, когда одна и та же песня отвергается в одном месте и принимается в другом. Такие явления порождают неустойчивое отношение композиторов к своему произведению, не говоря уже о том, что теряется доверие композиторов к самой критике.

Здесь большое значение имела бы твердо и ясно выраженная точка зрения нашей композиторской организации. Между тем эта точка зрения зачастую выражается неопределенно, разноречиво. Поговорим, погорячимся и расходимся. Однако стоит иногда прозвучать какому-нибудь отрицательному мнению о песне, мнению, далеко не доказанному, как песня «на всякий случай» снимается с репертуара... А ведь настоящего обсуждения, творчески принципиального спора об этой песне и не было! Правильно ли это? По-моему, неправильно.

Нужно широко обсуждать наше творчество. Нужно резко, сурово критиковать порочные, низкопробные, бессодержательные произведения, мешающие развитию нашего искусства. Но нельзя отказываться от песен только потому, что они спорные.

Партия учит нас строго, принципиально, но в то же время бережно, заботливо относиться к произведениям искусства, к творческой работе советских художников. Театру или писателю у нас всегда дается возможность исправить свои ошибки, улучшить пьесу или роман. Почему же некоторые наши критики отказывают в этом авторам песен? Ведь можно же исправлять, дорабатывать песню, учитывая критику, если она доказана в ходе живой творческой дискуссии.

Дружной совместной работой мы должны бороться за высокую идейность и мастерство, за разнообразие жанров советского песенного творчества. Только созданием ярких художественно полноценных песен можно изгнать из быта слабые, посредственные песни, которых у нас еще много, но которых должно становиться все меньше и меньше.

Об этом всем я хотел сказать, товарищи, считая, что мои замечания, основанные на нашей творческой практике, способны послужить темой для серьезных и творчески конкретных разговоров. Это необходимо для того, чтобы двинуть нашу песню дальше вперед, чтобы активизировать наше творчество и дать народу изобилие обязательно хороших и обязательно разных песен.

119. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 5 мая 1952 г.

[...] Что же я сделал за это время?

Я написал нечто вроде кантаты из восьми номеров, посвященной Тихоокеанскому флоту в связи с 30-летием его суще-

ствования.¹ Вы знаете, против моего ожидания работа меня увлекла и получилась довольно удовлетворительной. Во всяком случае, мне за нее не придется краснеть.

Работа над «Золотой долиной» продолжается. К сожалению, я не смог полностью использовать мое мартовское сидение в Рузе, так как мой соавтор М. Янковский сильно грипповал в Ленинграде. Сейчас он был в Москве, и за время его пребывания работа сильно продвинулась.

Вы спрашиваете, что такое новая музыкальная редакция? Это, проще говоря, переделка, обновление устаревшего (в смысле современных требований) материала. В связи с довольно серьезной переделкой либретто, укреплением сюжета и образов новая редакция музыки весьма значительно коснулась даже основной музыкальной драматургии оперетты. Конечно, романс Николая и хороводная-грузинская останутся и в новой редакции, как останется и многое другое. Но, например, добавляется совершенно новая картина (выпускной вечер в одном из ленинградских институтов). Для этой картины написана новая музыка, которая должна войти в общую канву музыки оперетты, что потребует множества крупных и мелких изменений и дополнений в старом клавире. Кроме того, я усиливаю грузинский национальный элемент в музыке. Это уже мне удалось и, кажется, очень неплохо. Слетят же музыкальные страницы, которые по своим приемам уже не отвечают требованиям сегодняшнего дня. Это и называется «редакция». Короче, если я в 1952 году выпускаю то, что написано в 1937-м, то оно должно звучать так, как будто писалось не в 1937, а в 1952 году. Я думаю, что Вы меня поняли.

Мне хотелось бы ответить Вам по поводу недоумения, порожденного в Вас при слушании в фильме «Мы за мир» «Выходного марша» из «Цирка». Я здесь совершенно не при чем. Это музыка *документальная*, то есть записанная на месте и вместе со съемкой фактического материала. Немцы очень любят этот марш и много и часто его исполняют, как и «Марш энтузиастов», как и «Физкультурный марш».² Таким образом, то, что Вы слышали, есть музыка фактов, а не музыка, вставленная мною. Вместе с тем Вы наскочили на одно из самых больших достоинств фильма вообще и моей работы в нем в частности.

Кинорежиссер Райзман,³ просмотрев фильм, сказал: «Я много лет работаю в кино, многое видел, много слышал. Но никогда мне не приходилось видеть и слышать такого *слияния документальной и сочиненной музыки*. Совершенно невозможно сказать, где музыка документальна, а где она специально записывалась в московском звуковом ателье». Это свидетельство крупного кинематографиста очень ценно [...].

Москва, 1 июня 1952 г.

Дорогой Леонид Кириллович!

С песней об Одессе получилось весьма сложное положение. В течение всей зимы и весны Одесская филармония приглашала меня на концерты. Мне очень хотелось приехать в Ваш прекрасный и так тепло принявший меня город,¹ но многое мешало это сделать и в том числе усложнившаяся проблема «экспорта» солистов из Москвы, а также некоторые неприятности моей личной жизни. Но при всех обстоятельствах мне хотелось самому привезти и самому исполнить впервые «Песню об Одессе» во всем блеске симфонического и хорового звучания. [...]

Несколько дней тому назад я опять получил приглашение от Одесской филармонии на лето и на будущий сезон. Я им вчера послал ответ о нецелесообразности приезда и летом и в зимний сезон. Из летних месяцев у меня более или менее свободен август, но приезд в августе возможен, если работа над фильмом² не потребует моего присутствия в Москве. Таким образом, разъяснив Вам общее положение моих дел, я должен все-таки снова поставить вопрос о целесообразности присылки нот песни для ее исполнения в Одессе или для ее напечатания. Я лично думаю, что этот скромный подарок городу-герою я должен привезти и исполнить сам. Постороннее исполнение новой песни никогда не может быть столь правильным, как авторское, не говоря уже о том, что здесь возможны искажения и... предвзятый подход. Я никогда не забуду, как в 1935 году в мое отсутствие в Ленинграде (где я тогда жил) была поставлена на конкурс моя «Песня о Родине» и была «интерпретирована» сыгравшим ее композитором так, что оказалась забракованной жюри.

Нашу песню я должен исполнить сам, должен сам выпустить ее в свет, должен определить ее судьбу такой, какую она по своему качеству заслуживает. Мне кажется, что Вы согласитесь со мной. Мы с Вами никуда не опоздаем, а выиграем время для еще более точной отшлифовки музыки и текста. Как только уточню вопрос о сроках моего приезда, я pošлю экземпляр нот для разучивания в хоре Филармонии.

Жму Вашу руку и желаю Вам всяческих успехов. С приветом и уважением

И. Дунаевский.

121. Л. С. ХЕЙФЕЦУ-ПОЛЯКОВСКОМУ

Москва, 10 июля 1952 г.

[...] Моя статья, являющаяся несколько переработанным вариантом большого моего доклада в Союзе,¹ представляет собой известную форму страстной защиты творчества вообще,

защиты прав художника от «критиков» и начетчиков. Невозможно было бы дальше работать без того, чтобы не задать вопрос: а как работать? Невозможно было бы дальше жить в искусстве, не попытавшись выработать какие-то, пусть сначала общие критерии, общую платформу... Бурная положительная реакция почти всех композиторов на мой доклад и статью (при очень слабой и злопыхательской оппозиции) свидетельствует о том, что я попал в точку. Мне всегда казалось, что много бед на нашем творческом фронте происходит от нашей трусости, от неизвестно откуда привитой боязни нашей говорить прямо и ясно о том, что нас заботит и волнует. Между тем все это придумано. Именно от нас требуется смелость и решительность в постановке вопросов творчества. [...]

**122. СТУДЕНТКАМ БАРНАУЛЬСКОГО
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА
гг. СРЕЛЬНИКОВОЙ И АНИСОВОЙ**

Старая Руза, 18 июля 1952 г.

Дорогие корреспондентки!

Только сейчас, находясь на «полуотдыхе» в Старой Рузе (100 километров от Москвы), я имею возможность попытаться ответить Вам на трудные вопросы, поставленные мне и Шостаковичу в вашем письме. Прежде всего я хочу оговорить, что ответ этот является моим личным мнением, ибо ваше письмо прислано мне, и я не смог показать его Шостаковичу, находящемуся летом под Ленинградом, на своей даче.

Мне хотелось бы начать с кое-каких общих соображений, лежащих, так сказать, рядом с заданными вами вопросами. Мне кажется, воспитание всесторонне развитых людей вовсе не обязательно заключается в том, чтобы приобщить их к многим и различным видам знаний и пониманий. Воспитание должно строиться таким образом, чтобы сами воспитуемые в дальнейшей своей жизни стремились приобщиться к знаниям и пониманию того, что и не находится в сфере их непосредственной профессии или специализации. Воспитание должно давать закваску будущих стремлений, мечтаний и даже страстей. Оно должно будить в человеке того «чертика» пытливости, любознательности, которые сами неизбежно будут толкать человека на непрерывное расширение его запросов, на совершенствование его личности, которое невозможно без познания культуры во всех ее проявлениях.

Литература и искусство, безусловно, являются той частью культуры, которая наиболее обязательна для людей всякой профессии и душевной конструкции, поэтому мне очень понятна та горячая страстность, с которой написано Ваше письмо. Ну, а природа во всех ее видимых хотя бы проявле-

ниях? Разве она не является спутником человека всегда и постоянно еще в большей степени, чем искусство, музыка, песня?

Почему музыку нельзя воспринимать стихийно и дилетантски, а природу можно? Вот очень многие из нас, так называемых культурных людей, не могут отличить листья тех или иных деревьев, не могут назвать никаких из них, кроме березы, а в ели и сосне путаются уже, не говоря о дубе, ясени, осине, вязе и др. Сколько видов цветов, трав, злаков, кустарников знает наш культурный человек, не специалист в вопросах флоры? Я, например, провожу здесь, среди великолепной природы уже несколько своих творческих, так сказать, «бегств» из Москвы. Я слушаю хоры птиц, которые, кстати сказать, куда красивее многих наших кантат и ансамблей. Меня второй год мучает птичка, которая удивительно звонко, но ужасно монотонно долбит одну и ту же фигуру. Никто, понимаете, никто из окружающих людей, даже жителей здешних мест, не может до сих пор удовлетворить моего любопытства. Я уже читал книги о птицах, но, увы, там нет нотных приложений о репертуаре наших птиц.

Почему я вам все это рассказываю? Потому, что я на собственном примере хочу вам показать, сколь много я еще не знаю даже из повседневно меня окружающего. Я не знаю этого, но я не остаюсь равнодушным к тому, чего я не знаю, а раз меня это волнует, то я обязательно буду стремиться найти ответ, а вместе с ним и успокоение своего волнения, удовлетворение своей любознательности, которая как будто бы и не очень в данном случае мешает мне писать музыку. Извините меня за это большущее вступление, которое, может быть, покажется вам скучным и ненужным. Теперь по существу вашего письма.

Вы пишете: «...Мы сами должны хорошо разбираться в музыке, понимать ее умом и душой». Если еще можно научиться понимать музыку умом, то научить понимать музыку душой никак нельзя. Понимать душой — значит понимать всеми чувствами, вибрирующими созвучно с чувствами, заложенными в самой музыке. Понимать чувством — значит откликаться на музыку теми ощущениями, образами, мыслями, думами, которые в вас эта музыка будит. Этому учить нельзя. Этому учит сама душа человеческая, ее способность сопереживать вместе с композитором, даже тогда, когда слушатель слышит в музыке не то, что слышит в своей музыке композитор. От степени богатства души слушателя, от умения «иллюстрировать» своей фантазией слушаемую музыку зависит и сила восприятия музыки.

Я как-то получил от одного старого профессора письмо с приложением некоторых моих печатных произведений. Автор письма испещрил ноты различными надписями, в ко-

торых он высказывал его личное восприятие моей музыки. Чего там только не было написано! И русые головки, склонившиеся друг к другу, и тоска безнадежности, и искра надежды, вспыхнувшая в истерзанной сомнениями душе, и поступь миллионов, и сжатые в гнев губы, и много, много еще такого, чего мне и в голову не приходило, когда я писал свои произведения. Но где-то неуловимо чутко постигал мой профессор-корреспондент правду чувств, которые были в моих звуках. Пусть он не всегда угадывал, но, может быть, не угадывал я сам... не знал, о чем запоем в душе слушателей моя музыка?

Чтобы перейти к работе ума в восприятии музыки, надо условиться о том, что внешне (я подчеркиваю — внешне) музыка разделяется на программную и непрограммную. Конечно, на самом деле не существует непрограммной музыки, ибо в основе каждого произведения лежит какая-то программа, сюжет, начертанный композитором.¹ Когда мы говорим четко: программная музыка, то мы имеем в виду те произведения, где имеется написанная программа, по которой следует авторская фантазия и которую может прочитать слушатель. Из широко известных произведений я могу указать такие программные произведения, как «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини», «Буря» Чайковского, «Пер Гюнт» Грига, «Прелюды» Листа, «В Средней Азии» Бородина, «Антар» и «Шехеразада» Римского-Корсакова. Программным нужно считать любое произведение, написанное на литературный текст. Само наличие литературного текста определяет сюжет или программу произведения, а за сюжетом идет и музыка. Слушатель во всех таких случаях легко может разбираться в том, выражает ли музыка в целом или в своих отдельных частях эту программу, это сюжетное содержание, образы, заключенные в сюжете. [...]

Мы часто слушаем песню или романс и получаем наслаждение, если музыка сливается со словами, полностью их выражает, а вместе с этим и выражает образы и чувства, заложенные в словах. Мы останемся в досадном неудовлетворении, если между музыкой и текстом существует разноречие, если одно оказывается недостойным другого, если слушатель морщится, говоря: «Эх, не такую музыку надо было бы этим словам»... Все это относится к музыкально-текстовым, то есть вокальным произведениям. Несколько сложнее восприятие программных симфонических произведений. Композитор не может быть точным во всех деталях программы. Он музыкально выражает лишь главное в программе.

Можно и не слышать в «В Средней Азии» Бородина поступи верблюдов, когда в музыке идут басовые ноты, строго ритмически чередующиеся. Но общая атмосфера произведения, его знойная истома так хорошо чувствуются, восточная

и русская темы так умно сплетаются на фоне этого зноя, что вы верите композитору, что это именно картина Средней Азии. (Конечно, сейчас одними этими музыкальными образами композитору не удалось бы справиться, если бы он захотел написать «В Советской Средней Азии».)

Изумительно точным в этом отношении является выражение в музыке программы произведения в гениальной «Сече при Керженце» Римского-Корсакова (из оперы «Сказание о граде Китеже»). Здесь композитор достиг неповторимой выпуклости, яркости и, я бы сказал, философской иллюстративности образов сражения русских с татарами. В «Шехеразаде» каждой части предшествует одна и та же в тематическом отношении сольная фраза скрипки, долженствующая изображать новую сказку Шехеразады. Сама фраза может быть понята и иначе. Ее легко можно понять, как просто любовную, лирическую, томную жалобу женщины. Но писаная программа здесь приходит на помощь восприятию и подсказывает правильное, нужное автору понимание этого куска музыки. Конечно, если бы Римский-Корсаков чего-нибудь тут «набарабанил», «нагрубил», то никакая программа ему бы не помогла. Но Римский-Корсаков дал такую нежную, такую томную мелодию, что она точно передает образ молодой восточной женщины, томным коварством своим и негой своих сказок отдаляющей день своей казни от рук палачей грубого и жестокого деспота-хана. У этого деспота существует своя тема, которую вы никак не можете воспринять иначе, чем того хочет автор. И в «Ромео и Джульетте» дана такая грандиозная тема торжествующей любви, что одной ее достаточно для выражения всей программы, легшей в основу гениального произведения Чайковского.

Совсем трудно обстоит дело с восприятием и пониманием непрограммной симфонической и камерной музыки. Как я уже сказал, здесь нет писаной программы, но здесь есть авторский замысел, имеющий свою сюжетную последовательность. Он (замысел) выражен только в звуках, в музыкальных темах, в их развитии, последовательности, взаимосплетении, в различных формах отдельных частей этого замысла, составляющих одно целое. Я склонен думать, что степень восприятия и понимания авторского замысла зависит целиком от самого автора. Слушатель не виноват, если он вынужден оставаться чуждым, а подчас и враждебным ко всем «творческим мукам» автора. Так ему, автору, и надо, если он не способен разговаривать со слушателем на понятном, человеческом языке. Конечно, симфония, квартет или трио, концерт для инструмента — это сложное творческое хозяйство... сложный музыкальный агрегат, для которого привлекаются весьма сложные музыкальные средства, составляющие высшую «математику» музыки. Здесь композитор, не снижая уровня этих средств,

должен так доходчиво изложить свой замысел, чтобы не оказаться одиноким, непонятым. . .

Такова должна быть и симфония. Меня поддерживают в этой мысли и Глинка, и Чайковский, и Бородин, и Бетховен, и Шуберт, и много других гениев, которые были гениями именно потому, что свои великие музыкальные идеи и образы они сделали достоянием веков и народов, ничуть не снижая своих замыслов. Мы любим сложнейшие произведения этих гениев, требуем их исполнения в заявках на радио, десятки раз переживаем неувядаемую их красоту. Почему же это? Да потому, что, если композитор пишет о любви, то мы так и понимаем его. Если он ликует в звуках, то мы ликуем вместе с ним. Если он скорбит, то мы скорбим тоже.

Что же нужно все-таки, чтобы восприятие музыки подчинить организованным мыслям, эстетическим формам? Для этого нужно многое, начиная от вдумчивого слушания и кончая изучением музыки. Вдумчиво слушая музыку, нельзя не заметить, что в произведении имеется отличие тем, что темы помещаются в разных тональностях, что они развиваются, то есть удаляются от своего основного, начального изложения, что они вступают в противоречия, в борьбу между собой, что победа остается за той, которую композитор показывает как главную. Это есть форма произведения, его конструкция, зависящая от содержания, от замысла.

Простейшая форма — это одночастная, то есть однотемная песня. В ней нет потому ни особенного развития, ни борьбы противоречий. Сложнейшая форма — это сонатная форма, в которой и пишется симфония или инструментальный концерт. Вдумчиво слушая музыку, вы заметите, что в одном и том же крупном произведении темы могут и должны повторяться в довольно строгой последовательности. Вы заметите, что существуют разные темы, разные ритмы. Они существуют для выражения мелодии в разных ее состояниях, то есть для выражения разных чувств. Одним словом, в музыке нет ничего такого, что бы не служило задачам выражения чувств и идей. И форма, и размер такта, и тональность (строй), и темп, и ритм — все это не случайно берется, а в строгом соответствии с задачами, которые ставит перед собой композитор.

Кроме вдумчивого слушания музыки, нужно кое-что почтять. Критические статьи Серова, Стасова, Чайковского, «Летопись моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, некоторые брошюры о музыкальных произведениях, переписку наших классиков. Всюду вы найдете то, что вас интересует. Я с удовольствием вам помогу в этом. Но я не могу не сказать в заключение, что для понимания и постижения музыки главную роль играет любовь к ней, страстная любовь. Все остальное несущественно и безусловно достижимо.

И. Дунаевский

**123. ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ
КОМИТЕТА РАДИОИНФОРМАЦИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
тов. С. А. БАЛАСАНЯНУ**

[Москва] 29 июля 1952 г.

Многоуважаемый Сергей Артемьевич.

По радио транслируются некоторые произведения моего сочинения в таких оркестровых вариантах, в таком характере исполнения, которое доставляет мне как автору много огорчений, а слушателей уводит от подлинного авторского замысла.

Увертюра к фильму «Дети капитана Гранта» исполняется преимущественно оркестром бывш. п/у Кнушевицкого. Я с самого начала возникновения этой записи говорил об очень дурной оркестровке неуместного здесь джазового характера, в которой поставлены с ног на голову все тембровые краски, а следовательно, искажен и самый характер музыки. Кроме того, уже давно мною сделана вторая редакция увертюры, которая исполняется мною в симфонических концертах и которая издана для духового оркестра и для оркестротеки. Если мне не изменяет память, то я сам руководил оркестром при записи этой новой редакции два-три года тому назад. Куда же девалась эта запись?

Вальс из кинофильма «Моя любовь» также существует в записи симфонического оркестра, то есть в авторской партитуре. Между тем упорно передается только запись эстрадного оркестра, в исполнении которого этот вальс также искажается в смысле нюансировки и тембров.

«Дорожная песня» записана мною лично с симфоническим оркестром и тенором т. Неверовым. Но она никогда не передается в этом виде, а всегда предстает перед слушателями в отвратительном механическом джазовом варианте, сделанном одним из ремесленников-оркестраторов.

По радио транслируется иногда фантазия на темы моей оперетты «Дороги к счастью». Фантазия эта сделана плохо, ремесленнически.

Доводя об этом всем до Вашего сведения, я прошу учесть, что мною были упомянуты лишь наиболее часто передаваемые мои произведения. Многие другие мои произведения также требуют пересмотра в отношении их исполнения и звучания, во многих случаях уже устаревшего. Так, например, требует новой записи «Марш энтузиастов», «Спортивный марш» и даже «Песня о Родине». Одним словом, я очень прошу Вас принять меры к упорядочению «творческого хозяйства» Дунаевского.

Для меня всегда было лестно и приятно широкое представительство моего творчества в программах радиовещания.

И в данном случае, говоря об упорядочении записей моих произведений, я не имею никакого намерения выражать какие-либо претензии или на кого-либо жаловаться. Мне хочется, чтобы все было лучше, и я думаю, что Вы поддержите это мое желание.

Пользуюсь случаем просить Вас снять с передач монтажа из моей оперетты «Золотая долина» ввиду того, что в скором времени будет закончена новая редакция пьесы и музыки этой оперетты. В ряде театров оперетта в новой редакции будет поставлена уже в предстоящем театральном сезоне. Тов. Костин¹ запрашивал меня о создании нового монтажа, и я буду очень рад его осуществить и записать силами радиокомитета.

С глубоким уважением и приветом *И. Дунаевский*.

124. Г. ВАЙНБЕРГУ

[Москва] 31 июля 1952 г.

Дорогой неизвестный друг!¹

Спасибо Вам за письмо, полное дружеских чувств и хороших пожеланий. Позвольте уж и мне ответить Вам так же искренне и дружески.

Я получаю много писем, в которых в том или ином виде высказываются пожелания, чтобы я написал нечто крупное. Преимущественно эти мои корреспонденты настоятельно требуют, чтобы я писал оперу, и считают, что у меня получится хорошая советская опера. Многие корреспонденты советуют также тот или иной сюжет, подсказывают темы и даже приносят либретто.

Само собой разумеется, что я очень внимательно прислушиваюсь к этим дружеским голосам, а прислушавшись к ним, я, естественно, не могу не задумываться над своими творческими путями. Конечно, я не могу сказать, что я раз навсегда стал на дорогу одного, избранного мной жанра и никуда не хочу с этой дороги сворачивать. Получив солидное музыкальное образование, я еще в далекие годы мечтал и об опере, и о балете, и о симфонии, и об инструментальном концерте. И от тех лет остались у меня струнный квартет, наброски нескольких фортепианных сонат, много романсов и мелких инструментальных сочинений, два одноактных балета и пр. Я хочу сказать, что я был вооружен и остаюсь и теперь достаточно вооружен в техническом отношении, чтобы справиться с крупной формой. Таким образом, не соображения технического порядка вынуждают меня сидеть в пределах одной творческой области.

Но, дорогой друг, существуют ведь на свете призвания, то есть такие склонности человека, в которых он наилучшим образом проявляет все свои силы и способности. [...]

Конечно, профессиональный композитор-мастер должен уметь писать все! И, если Вы помните, то постановление ЦК ВКП(б)² по вопросам музыки указывает на то, что русские классики писали во всех жанрах. Сейчас положение на музыкальном фронте вряд ли следует сравнивать с положением, существовавшим до советской эпохи. При резкой целеустремленности нашего искусства резко изменился и круг тем, круг, так сказать, творческого охвата художников. Общественная роль каждого нашего творческого шага выросла неимоверно, как и наша ответственность за каждый наш шаг. Естественно, что в таких условиях, когда творчество перестало быть личным делом творца, а стало достоянием широчайших масс общества, художник обязан работать на музыкальную культуру своего времени лишь самыми сильными сторонами своего дарования и умения.

Но это только одна часть, одна сторона вопроса. Вторая заключается в том, что советское искусство не делится на серьезное и несерьезное, на большое и малое. Именно за «малое», за песни я был награжден в 1936 году орденом и званием заслуженного деятеля искусств.

В связи с этим я хочу сказать, что и в малом можно создавать большие ценности. Может быть, оттого впечатляюще мое творчество, что я к нему подошел как к большому и серьезному искусству, которое требует большого технического мастерства. Вы это сами отмечаете в своем письме, и я очень рад, что Вы это хорошо понимаете. Большие и разносторонние качества, вкладываемые в маленькую вещь, придают ей силу и долгоживучесть, другими словами, делают ее предметом, неотъемлемой частью нашей музыкальной культуры. Следовательно, если я и сижу в одной определенной творческой области — области, скажем, легкого жанра, то важно, чтобы я делал общее культурное дело, нужное обществу и народу. Коль скоро я это выполняю, то нет никакого основания согласиться с Вами, что я могу совершить преступление перед музыкальной культурой, если не напишу чего-нибудь крупного. [...]

А надо Вам сказать, что легкий жанр — не такое уж легкое дело. Конечно, в каждый отдельный отрезок времени имеются разной важности задачи. Сейчас задача создания оперы является важнейшей. Так принято считать, хотя я не очень хорошо понимаю, почему создание хорошей песни или хорошей оперетты является менее важным делом. Но допустим, что опера сейчас — самый важный участок нашего музыкального творчества.

Я склонен думать, что отсутствие больших достижений в этой области наводит некоторых слушателей на мысль, что я, при моем мелодическом даровании, могу иметь шансы на успех в оперном жанре. Возможно, что это и так. Однако

только очень важные и интересные творческие перспективы могут меня побудить оставить временно мои обычные занятия. То есть только очень интересный и волнующий меня сюжет может меня сдвинуть со своего места. Надо иметь в виду, что работа над оперой должна меня поглотить всецело. [...]

Но все, что я сказал, не помешает мне «пойти приступом на оперную твердыню», если у меня появится, если мне удастся найти такой сюжет, таких действующих лиц, такую идею и образы оперы, которые меня захватят целиком. Только страстно любя создаваемое произведение, только вдохновенно отдаваясь ему, можно создать подлинное произведение искусства. Я жду такого момента. Буду надеяться, что он придет. А если нет? Одной бледной оперой будет меньше!..

Я желаю Вам всего наилучшего и еще раз благодарю за письмо.

С искренним приветом *И. Дунаевский*

125. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

[Старая Руза] 3 сентября 1952 г.

[...] Конечно, живя в одном городе, можно было бы и не переписываться, а беседовать, встречаться. Но так уж складываются мои обстоятельства, Ваши занятия, что трудно это. Почти три года прошло со дня нашего знакомства, а нам так и не удалось вторично встретиться. [...]

Наш Дом творчества в Рузе летом скорее похож на дом отдыха и фактически выполняет эти функции, благодаря очень красивой природе и целому ряду удобств, которыми он располагает. Поэтому летом здесь пребывают композиторы с семьями, на территории Дома становится весело и широко, много всяких летних соблазнов (река, теннис, волейбол, леса, рыбная ловля и пр.), не очень располагающих к работе. Я так и рассматриваю свое пребывание, как полуотдых, полуроботу. Лично я никогда не мог и не могу посвящать себя отдыху целиком — я всегда должен что-то делать. А день вне Москвы оказывается таким большим, что успеваешь делать все: работать, читать, заниматься спортом, купаться, гулять, а вечером поиграть в шахматы или карты, если дождик накрапывает. Этим-то полноценным днем и прельщает меня Руза, которая стала единственным спасением моим, когда надо действительно поработать.

Этим летом (июль — август) я занимался «Золотой долиной». Новая редакция оперетты фактически превратилась в новую (почти) оперетту. Когда в клавире появились новые куски, новые ансамбли и хоры, сделанные Дунаевским 1952 года, то этот Дунаевский увидел то, чего не видел

Дунаевский 1937 года, когда сочинялась оперетта. Пришлось многое, что поддавалось переделке, пересмотреть и, таким образом, получить общую, единую, цельную краску. Сейчас оперетта в основном закончена. Она еще в этом году пойдет в театре в Ленинграде. Москва будет ставить ее, вероятно, с начала 1953 года.

В Рузе под влиянием пионерских лагерей, которых там много и в которых приходилось бывать в гостях, я написал лагерную песню и песню юных мичуринцев. Получилось очень удачно. Вот, собственно, все, что я сделал в Рузе, помимо того, что умудрился свернуть себе мизинец правой руки во время волейбола и сейчас не могу играть, не могу растянуть пальцы до октавы.

Творческие планы пока неопределенны. Во-первых, есть предложение Пырьева писать музыку к фильму «Иван Грозный», который он будет ставить. Дунаевский и Иван Грозный? Это, конечно, многих смутит. Как? Ведь там нет песенок, легких вальсов?!! Но Пырьев очень смелый человек и знает мое подлинное творческое нутро, позволяющее мне все уметь. Давно рвусь к «большой» музыке, на которой я, собственно говоря, воспитан. Работа над «Иваном Грозным» очень будет сложной, трудной, но я люблю трудности, тем более, любопытен и интересен сам мой уход от привычной музыкальной сферы. В этой привычной сфере находится второе предложение: режиссер Луков¹ ставит картину о железнодорожниках «Стальные магистрали». Я еще не знаю, возьмусь ли я за эту работу в связи с первой, найду ли возможность по времени совместить обе работы. И, наконец, третья картина: «Крылатая защита» — научно-популярный фильм о наших пернатых друзьях.² Как видите, работы при желании хоть отбавляй. [...]

Давно лежит у меня переписанный «Школьный вальс». Но, наконец, вышел и печатный. Я и посылаю Вам печатный экземпляр. Очень рад, что Вам понравился «Вечер вальса».³ Я его создавал как произведение декоративное, в какой-то степени драматургическое.

Если Вы заметили, то в моих песнях последнего периода я много обращаю внимания на фон, так сказать, декорацию, в которой происходит действие. Я дополняю этим текст, то есть самую песню, придаю ей осязаемое впечатление, заставляю слушателя не только слушать, но и видеть. [...]

126. Л. И. МИЛЯВСКОЙ

[Москва] 7 сентября 1952 г.

[...] При встречах с Вашим братом я всегда представлял, что и Вы, его сестра, такая же хорошая, мягкая, сдержанная, как он. Анатолий мне очень симпатичен, и я хотел бы, чтобы

мой сын был таким. К сожалению, Анатолий, приезжая в Москву, застаёт меня в какой-нибудь горячке. Я чувствую, как он старается поменьше отнимать у меня времени, а в то же время мне не удается выразить ему свою симпатию длительными встречами, беседами, игрой своих произведений. Такова, увы, наша суетливая московская жизнь. Все вечно заняты. Но тем не менее мне очень хочется поработать с Анатолием. Он очень способный поэт и, думаю, не менее способный врач. Пусть Вам не покажется смешным, что в письме к Вам я объясняюсь в любви к Анатолию. Я хочу этим сказать, что если сестра похожа на брата (а я хочу, чтобы так было), то я совершенно не жалею о нашем знакомстве (пока письменном)...

Пусть Вас совершенно не смущает то обстоятельство, что я Вас чем-то «поправил». Я требователен к дружбе и к человеческим отношениям, но не брюзглив. Наша молодежь при всей ее высокой целенаправленности и общественных навыках все же имеет много дефектов. Эти дефекты коренятся главным образом в отсутствии серьезной работы над своим душевным и духовным миром. Короче говоря, наша молодежь, даже умная и талантливая, просто бывает плохо воспитана именно в смысле духовной и душевной организации...

И в душевной организации люди распадаются на ремесленников души и художников души. Первые знают основные правила душевного кодекса, но не окрашивают их, а вместе с этим и свою жизнь тем внутренним творчеством, на какое способны вторые. Вот мне и думается, что человек должен быть немного художником, творящим жизнь и все свои представления и ощущения нежнейшей и мягчайшей частью своей душевной, интеллектуальной ткани. В этой ткани имеются не только прямые, резкие линии, точные повороты и изгибы, а еще пунктиры, мягкие, еле уловимые штрихи, точки, повороты. Чем шире, богаче творческие ресурсы души человека, тем яснее он видит то, что другому и не заметно. Все любят, все ненавидят, все ревнуют, увлекаются, разочаровываются, верят, надеются, дружат и т. д. Но как любить? Как ненавидеть? Как строить свои чувства и ощущения? Вот что самое трудное, требующее от человека с молодых лет неустанной внутренней работы, анализа, самокритики и совершенствования.

Лозунг труда у нас не снимается, ибо еще долго мы будем строить нашу страну, еще долго мы этим трудом будем защищаться от «всяких случайностей», ибо мы должны быть сильными, сильнее капиталистического окружения.

Но лозунг труда должен быть совмещен с лозунгом просто человека, который, помимо того, что трудится, еще живет, любит, ненавидит, одним словом, душевно живет и работает. Этот процесс поворота весьма нелегок...

Переводя свои рассуждения на практическую почву, я и хочу сказать, что наша молодежь подчас слишком мало уделяла времени прослушиванию и биению пульса своего собственного сердца. Это можно назвать отсутствием внутренней культуры. Вот почему часть молодежи и в быту распущена, груба, несобрана, поверхностно воспитана, безответственна при житейских конфликтах и столкновениях. У нашей молодежи гораздо меньше святынь, чем ей полагается иметь «по штату».

На очереди уже стоит вопрос о человеке нашей эпохи. Творчество, создание человека неизмеримо труднее и сложнее производства хлопка. Вот в чем дело! [...]

127. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 2 октября 1952 г.

[...] К сожалению, мой соавтор Янковский, будучи связан всякими издательскими делами с Москвой, столь часто вернется между Ленинградом и Москвой, что лишает меня необходимости и возможности бывать по делам «Золотой долины» в Ленинграде.

Работа близится к концу, и то обстоятельство, что театр не объявил «Долины» в своем плане, ровно ничего не значит, ибо «Долина» формально не может быть включена, поскольку она еще не прошла всех инстанций. Театры будут ее ставить вне всяких очередей и планов, потому что она советская оперетта и (отчасти) потому, что она... Дунаевского. (Я сам краснею от своей нескромности.)

Концерты в Ленинграде назначены на 15 и 16 ноября с повторением в Домах культуры где-то в декабре, после Петрозаводска, Риги, Таллина, Вильнюса и Минска.¹ Работы у меня уйма, и не знаю, как и когда справлюсь с ней. [...]

128. Л. И. МИЛЯВСКОЙ

[Москва] 9 ноября 1952 г.

[...] Я в последнее время много работал и работаю. Написал по разным поводам много новых песен и музыки, которая уже частично исполнялась по радио в праздничных передачах. 4 ноября вернулся из Одессы, где дал четыре симфонических авторских концерта. Успех был очень большой, а солнечная Одесса меня так отеплила и согрела душу после непрерывной московской слякоти, что я с удовольствием и нежностью вспоминаю поездку. 12-го уезжаю на концерты в Ленинград и потому не могу больше задерживать моего письма к Вам, тем более что Ваше последнее письмо полно грусти и мрачных тонов, какие необходимо поскорее уничтожить в Вас.

Вы просите «своею ласковой рукой» написать, что все это не так, что в жизни больше хорошего, чем плохого, что нужно уметь радоваться самому незаметному, самому простому. Вы все это сами так хорошо сказали, что, видимо, сами знаете, что это именно так, и только хотите, чтобы это самое подтвердил и я «своею ласковой рукой».

Я не знаю, Лиля, чего больше в жизни — хорошего или плохого. Но я знаю, что сама жизнь хороша вместе с ее плохим и хорошим. И именно радостное приятие жизни и должно составлять, так сказать, закон ощущения нашего молодого человека.

Что значит пессимизм в Вашем возрасте? Откуда он берется и чем он может питаться? Ведь пессимизм — это осознанное неверие в хорошее, в светлое, неверие, пришедшее в результате длительного жизненного опыта, наблюдений и серьезных разочарований. Не так ли?

Применимы ли все эти признаки и причины пессимизма к Вам, светлому, юному существу, которое должно и радоваться, если есть от чего, и грустить, если есть почему? Вы еще не жили, ничего еще не прожили, не прошли по жизненной дорожке, если не считать свойственных Вашему возрасту самообманов и миражей, легкой, но недолговечной грусти разочарования, принимаемой частенько за «жестокости судьбы». А жизнь-то впереди, и Вы должны к ней готовиться не вдавливаемым в себя пессимизмом, а воспитанием воли, духа, чувств, обогащением знаний, познанием людей, природы, культуры, искусства. [...]

Вы пишете: «Наверное, Вы, Исаак Осипович, в мои годы никогда не грустили?» Почему же не грустил? Грустил и «мучился» даже, как мне тогда казалось. И у меня была первая любовь, была и неразделенная любовь, и мучения ревности, когда хотелось лечь и умереть от горя. Но горе и мучения были разные и они, слава богу, имеют способность окрашиваться в цвет возраста. Но никогда мои юношеские переживания не порождали во мне пессимизма. Я учился хорошо, воспитывался хорошо и твердо шел по жизни... И сейчас топаю по жизненной дороге, не всегда сладкой, а иногда и просто мучительно трудной...

Конечно, я знал в молодости свое будущее. Но что значит знал? Я его хотел видеть именно таким, а не другим. Я к нему стремился и готовил себя. Все остальное есть плоды стремления, плоды этой подготовки.

Знайте и Вы свое будущее, как должен знать его каждый человек. И готовьте себя к нему, страстно желайте его! Оно придет и в той или иной степени обязательно вознаградит Вас за Ваши труды. Ибо человек — это синтез мечты, воли и труда. Конечно, плюс степень талантливости, от которой и зависит подчеркнутая мной степень вознаграждения. А когда

человек теряет из виду свое будущее, то его и посещает болезнь, именуемая пессимизмом. А если человек, подобный Вам, начинает думать, что впереди у него только скука и серые однообразные дни, то это уже просто безобразие. Тогда я Вам задам вопрос: «Почему и на каком основании Вы позволяете себе это безобразие?»

Вот как я Вас отчитал!..

Теперь о фильме «Композитор Глинка».¹ Да, я его видел на первом просмотре, в весьма импозантной обстановке. И все же...

Не нравится мне этот фильм. Не нравится принципиально и практически. Глинка — это не какой-нибудь восточный философ-поэт, биографические данные о котором теряются где-то в пыли веков. О Глинке мы имеем если и не соответствующую значению Глинки литературу по количеству, то во всяком случае достаточно солидную по качеству. Одна книга Асафьева о Глинке дает материал для прекрасного и правдивого сценария о жизни и творчестве композитора. Я уже не говорю о «Записках» самого Глинки — великолепном документе человека и великого художника. Достоин удивления, как умудрились авторы фильма так ловко пробраться мимо почти всех событий жизни Глинки и создать фальшивый, неправдивый фильм?!

Фальшь и подтасовка начинаются с первых кадров наводнения, которое, как известно всякому школьнику, было не в 1828, а в 1824 году.² Глинка на протяжении всего фильма выступает каким-то бесполом существом, в то время как он был необычайно жизнелюбив, страшно влюбчив, бесшабашен. История с его браком — это большой драматический кусок жизни, во многом повлиявший на его творчество. Именно Глинка неотделим в своем творчестве от его жизненных и душевных переживаний, и, как говорит Асафьев, Глинка «высекал искры драгоценного творчества» из любой встречи, любого впечатления. Не нужно современному зрителю знать многое из подвалов глинкинской биографии, но нельзя оторвать в историко-биографическом произведении душу человека от его исторической фигуры. Почти на всем протяжении фильма мы видим, как Глинка сочиняет то одно, то другое, но мы не видим человека, человека интересного, умного, сложного, необычайно человеческого.

Фильм неточен, неверен и в отношении Людмилы, сестры Глинки; в отношении Даргомыжского, который познакомился с Глинкой лишь за две недели до смерти Глинки.³ Глинка был богат, а в фильме он беден и нуждается. Показаны Италия, карнавал, фейерверк, но не показано, как Глинка учился в Италии, как он себя готовил, «воспитывал» свой слух для того, чтобы служить родному музыкальному искусству, мысль о котором не покидала его никогда.

Мемориальная доска на доме № 1
по улице Дунаевского
в Москве



Дом на улице Дзержинского в Ленинграде, где
Дунаевский жил в 1935—1941 гг.

19
ФЕВРАЛЬ 1955 г.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ЛЕКТОРИЙ

БОЛЬШОЙ ЗАЛ

ЛЕКЦИОННЫЙ ВЕЧЕР ПУТИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ПЕСНИ

Доклад Заслуженного деятеля искусств, орденановца

ИСААНА ОСИПОВИЧА

ДУНАЕВСКОГО

ХОР ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ

Артисты **С. П. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ** и **Е. Б. ФЛАКС**

Изм. **С. Б. ВАКМАН**

Начало в 8 час. 30 мин. Зрители

Билеты проданы в кассе Лен. Концерта при Консерватории 15-го этажа Ленингр. фил. 275 (концертный зал) и 10-го этажа Ленингр. фил. 275 (концертный зал)



«Белая акация» в Одесском театре оперетты

Яков Наконечников (М. Водяной)
и Лариса (Е. Дембская). 1956 г.



«Сын клоуна» в Московском театре оперетты

Танец с мячом (З. Пашкова).
1950 г.

Фильм сделан хорошо, пышно, богато, как умеет делать Александров. Но фильм холоден, потому что в нем нет человеческого, теплого. Все в нем действуют холодно, все кладут свои усилия на один алтарь режиссера. Актерская игра слаба, неинтересна. За исключением одного-двух моментов, исполнитель главной роли не трогает, не волнует. В фильме масса действующих лиц, но их могло быть в десять раз меньше, так как они совершенно не имеют значения.

Мне кажется, что Александров оторвался от запросов зрителя и создал богатый фильм лишь в угоду одному постулату: доказать, что Глинка великий композитор и что его давила царская власть. Но что Глинка великий композитор, знает весь мир, а наша страна подавно. Если ставить своей задачей возбудить или поднять интерес в нашем народе к творчеству Глинки, то это значит ломиться в открытые двери, ибо творчество Глинки у нас, что называется, не снимается с афиши театров и концертных программ. И уж если ставить себе такую задачу, то надо было в фильме не ограничиваться давно известными и широко популярными произведениями, а дать то, что публика сравнительно мало знает: «Князь Холмский», «Арагонская хата»⁴ и др. Что касается царской власти, то она действительно пренеприятнейшим образом давила на все и всех, однако не могла задавить ни Жуковского, ни Пушкина, ни Лермонтова, ни Глинку, ни Белинского, ни Толстого, ни Чехова, ни Горького, ни Репина, ни Серова, ни Чайковского, ни Мусоргского, ни Римского-Корсакова, ни Стасова.

Задачей художника в фильме «Глинка» могло быть только одно: показать великого композитора в сочетании с человеком, с человеческим. Этого Александров не сделал. [...]

129. Л. И. МИЛЯВСКОЙ

[Москва] 5 декабря 1952 г.

[...] Если Вы все живое, все реальное будете сравнивать с музыкой как с искусством, то сравнение всегда будет в пользу музыки. Если Вы будете убегать от живого и реального к музыке и будете лишь в ней искать спасения от разочарований и прочих жизненных и житейских неполноценностей, то музыка рискует превратиться для Вас, вернее, Вы ее превратите в нечто наркотическое, в нечто одурманивающее, что уводит Вас от жизни. Вместе с тем, любя до одури музыку, служа в «ее ведомстве» всю свою жизнь, я никак не могу наделить музыку подобными функциями. *Музыка происходит от жизни, питается ее явлениями, соками, возбуждаемыми ею, жизнью, чувствами* и как искусство призвана

отдавать жизни обратно (в виде готовых произведений человеческого гения) все, что она у жизни взяла. В этом заключается вечный кругооборот между жизнью и искусством. Жизнь рождает искусство, а искусство двигает жизнь вперед, чтобы опять от жизни зародиться...

Может ли, должно ли наслаждение музыкой быть столь пассивным, что ему уделяется лишь роль насладителя, утешителя и не больше? Это первый вопрос, который необходимо Вам задать и поставить перед Вами. Дальше! Уверены ли Вы, что то прекрасное, что было создано музыкантами прошлого и настоящего, всегда находилось в соответствии (прямом) с прекрасным в жизни, в реальности? Ой ли?

Бетховен, Моцарт, Глинка, Чайковский, Шуберт, Скрябин творили всегда в «консонансе» с окружающей жизнью? И не проще ли утвердить, признать что великие деяния человеческого гения призваны улучшить жизнь, совершенствовать человечество, открывать ему путь в будущее — лучезарное и прекрасное, как само искусство. То есть, опять-таки искусство встает перед нами не как усладитель, не как дурман, а как воинственный участник жизни, вторгающийся в нее всей своей мощью.

Да, я вместе с Вами восклицаю: «Какое счастье наслаждаться музыкой!» Но не только в этом счастье! Счастье и в том, что, наполняясь красотой искусства, я сам хочу быть лучше, чем я есть, и хочу чтобы вокруг меня было лучше, чем есть, и хочу, чтобы мои товарищи, друзья думали так же, как и я, и чтобы все вместе мы работали и жили для этого «лучше». Вот в чем главное-то! И так оно и есть в нашей жизни, и Вы просто — либо не замечаете, либо не успели заметить этого и в себе и в других. О чем думаете Вы, закрывая с сожалением последнюю страницу понравившейся Вам книги? О чем думаете Вы, когда не можете оторвать глаз от понравившейся Вам картины? Убежден, что думаете Вы о «лучше». Убежден, что думаете Вы и о себе и о каких-то Ваших переживаниях, делах, мечтах. Вы хотите любить так же, как любит герой или героиня, работать так же, как они, или, наоборот, Вы хотите избежать их ошибок и т. д. и т. п.

Вот смотрите, что Вы сами пишете, и это чудесно и характерно: «Я, как будущий педагог, очень благодарна Вам за «Школьный вальс»... Он очень сердечный... мне даже хочется опять в школу...» Что это значит?

«Я, как будущий педагог»... Это значит, что, как будущий педагог, Вы хотите, чтобы Вас любили, как ту учительницу, о которой поется в песне. А это значит, что Вы будете стремиться к этой высшей награде для учительницы; это значит, что Вы будете так работать, чтобы школа была чудесной и чтобы о ней можно было петь. «Мне даже опять хочется в школу». Это даже романтично в лучшем смысле, потому что

песня пробудила незамеченную или уснувшую романтику юных лет жизни. А что это все вместе значит? Это значит, что «Школьный вальс», совсем небольшое и не очень весомое на весах музыкальной культуры произведение, заставляет Вас думать, переживать, стремиться. А это в свою очередь значит, что, находясь под воздействием того или иного явления искусства, Вы, как человек, как частица общества, как неизбежно жизнедеятельный субъект, также неизбежно будете привносить в общество, Вас окружающее, плоды и результаты этого воздействия.

Наслаждение музыкой — не самоцель, а путь к внутреннему совершенствованию во имя жизни, во имя ее улучшения.

Рождаясь во множестве случаев как диссонанс к окружающему, музыка, как и всякое искусство, смотрит вперед, ведет людей вперед, к тому, чтобы этих «диссонансов» было все меньше и меньше. [...]

130. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

[Москва] 10 декабря 1952 г.

[...] В ноябре только несколько дней (от 4 до 12-го) был в Москве. Остальное время ездил со своими концертами в Одессу,¹ Ленинград и Ригу. При личном свидании расскажу Вам подробности моего очень, очень большого успеха, который, правда, стоит и большого напряжения физических и нравственных сил. Поэтому по приезде в Москву мне пришлось усиленно «приходить в себя» после грандиозной и чрезвычайно волнующей встряски [...].

А с творческой встречей на Вашем факультете вышло так, что 6 декабря, то есть дата, запрошенная Вашим профкомом или культсектором, была уже у меня занята институтом им. Сурикова, где учится мой сын. Я вообще выступаю не часто и не очень охотно, но если просите Вы, я с величайшим удовольствием выступлю на Вашем факультете. 17-го я уеду на неделю в Воронеж,² где объявлены мои три симфонических концерта, и, когда я вернусь в Москву 23—24-го, то могу выступить между этим числом и примерно 29-м. В январе дело обстоять будет сложнее, так как собираюсь уехать работать в Старую Рузу. Но в январе не исключена возможность выступления, так как, во-первых, я еще точно не решил свою поездку в Рузу, а во-вторых, я могу из Рузы всегда приехать. Мне очень хочется, чтобы Вы послушали меня. У меня есть кое-что новое. Да и вообще эти творческие встречи у меня проходят очень интересно и успешно. [...]

Москва, 3 января 1953 г.

Дорогой товарищ Мурза!

Извините, что с таким опозданием отвечаю на Ваше письмо, поставившее передо мной довольно сложный вопрос. Я, конечно, буду говорить только за себя, хотя Вы спрашиваете об опере и Соловьева-Седого, и Блантера, и других.

Первое замечание. Опера является сложной театрально-симфонической формой, требующей большого и специфического для данной формы мастерства и таланта.

Неверно думать, что композиторы, широко и удачно проявившие себя в области песни, обладая даром доходчивой мелодии, тем самым уже способны написать оперу. Опера ведь не есть собрание отдельных арий и песен, на которые, допустим, композиторы-песенники и могли бы не без успеха отважиться. Кроме арий и песен опера имеет (должна иметь) сквозное действие, требующее яркой музыкальной драматургии, то есть выраженного средствами пения и оркестра взаимоотношения характеров действующих лиц, их поступков, сценических ситуаций, чувств и т. д. Для этого композитор привлекает разнообразнейшие средства точного и тонкого воздействия музыки на восприятие слушателя и зрителя. А это уже значительно шире, сложнее, чем написание просто песни, просто арии, где ставится цель ограниченного данным моментом выражения состояния действующего лица.

Скажем прямо, не все композиторы-песенники, даже самые знаменитые, с этой задачей могут справиться по причинам а) технической неподготовленности и б) непривычки мыслить столь широко, как этого требует столь большая и универсальная форма, как опера.

Второе замечание. В каждой творческой области существует своя специализация, диктуемая иногда случайными обстоятельствами жизненного и творческого пути, а чаще личными творческими влечениями, призванием, проще говоря, творческой индивидуальностью. Оттого что творческая индивидуальность, скажем, Соловьева-Седого¹ как песенника ярче творческой индивидуальности N как оперного композитора, нельзя делать вывода, что полезно было бы поменять их творческие роли в музыке. Мы бы в этом случае лишились и хорошего песенника, и композитора, который, по Вашим же словам, может написать хорошую оперу. Лучше пускай у нас будут хорошие песни и неважные оперы, чем неважные оперы и неважные песни.

Как известно, Мусоргский не написал ни одной симфонии (как и Глинка), а Глазунов не написал ни одной оперы (как и Рахманинов, за исключением юношеской «Алеко»,² как и Скрябин). Это не мешает всем им числиться в пантеоне рус-

ской классической музыки. Это сопоставление должно Вас натолкнуть на другое: во времена Корсакова и Мусоргского, писавших оперы, жили и работали Чайковский и Бородин, писавшие симфонии, кроме опер. Таким образом, все жанры музыки, начиная от романсов и песен и кончая балетами, симфониями и операми, в то время имели своих крупнейших и талантливейших представителей. Это говорит о том, что в музыке не образовались провалы и пустоты в жанрах, как это мы имеем сейчас. Это значит также, что крупные композиторы умели сочинять все и одинаково хорошо, чего мы не видим сейчас.

Почему же это происходит и почему мы так невыгодно отличаемся от наших великих предшественников?

Я не буду Вам называть фамилии, печальный факт состоит в том, что многие из наших весьма популярных песенников не обладают достаточным музыкальным образованием, не кончали музыкальных вузов. Иные из них в состоянии лишь с ошибками записать свои музыкальные мысли, большинство не умеет писать для оркестра. Вы часто слышите песни в пышном сопровождении оркестра. Но композитору принадлежит лишь мелодия песни, а гармонизация и оркестровка делаются иными специалистами, что, конечно, является абсолютно ненормальным и недопустимым. Трудно представить себе врача, который не умел бы отличить селезенку от печени. А между тем в песенном творчестве таких «врачей» много. Оказывается, что отсутствие или недостаточность музыкальной культуры и образования не мешает этому виду творчества (?), а Вы с удовольствием распеваете песни иногда музыкально малограмотного композитора. Куда уж такому композитору дерзать написать оперу?!

С другой стороны, в течение очень многих лет вся система нашего образования в консерваториях чуралась демократических жанров, не воспитывала у учащихся любви и уважения к простоте, мелодичности. В консерваториях прививался техницизм сам по себе, изощренность, приведшие к широкому господству формализма и музыкальных форм, замкнутых пределами только такого сочинительства, в котором можно показать свою «ученость». Это привело к тому, что многие талантливые композиторы замкнулись в этом сочинительстве, оторвались от запросов широкого и универсального по своим формам искусства, отвыкли мыслить иначе, чем так, как их много лет учили. Вот почему композиторы так называемых крупных форм не пишут, да и не могут написать ни одной хорошей песни, а, как потом оказалось, не могут написать и оперы, хотя обладают достаточным мастерством и техникой.³

Теперь о себе. Вы правы, говоря об оперетте, как о возможном трамплине для «прыжка в оперу». Действительно,

широкоразвитая оперетта с большими финалами, с ансамблями имеет с оперой много общего по принципу прежде всего музыкальной драматургии, приемы которой в оперетте, правда, даются в несколько облегченном виде. Мои «Золотая долина» и «Вольный ветер» имеют целые куски, приближающиеся к оперным формам. Мною написано 11 оперетт, и все они видели свет сцены.

Вопрос, почему я не пишу оперы, мне задается в десятках и сотнях получаемых мною писем, во время моих частых встреч с различными аудиториями и т. д. Основной принцип моего жизненно-творческого поведения заключается в том, чтобы спокойно ждать своего творческого часа.

Я не торопил и не формировал своего отношения к затро-нутому Вами вопросу, так как я прежде всего всегда чувствовал себя в большой кипучей работе и не сидел, сложа руки и выжидая событий. Поэтому я не очень прислушивался к мелькавшим желаниям создать крупную музыкальную форму, к дружеским советам «создать что-нибудь большое». Всю свою сознательную творческую жизнь я много работал, много думал над тем, что я делаю и пишу, вел большую общественно-музыкальную и в течение многих лет государственную работу.

Если завтра мне будет суждено умереть, я и без оперы с удовлетворением смогу взглянуть на свою жизнь и подвести неплохой итог своему творчеству. Именно это, то есть сознание сделанного дает мне право на художественно-артистический подход к попытке написать оперу, дает мне право глубоко искать интересующую меня тему, не спешить с решениями и определением своих симпатий и склонностей, проверять их десятки раз и пр. Я хочу взяться за такую работу, которой я могу отдать всю свою энергию, весь свой творческий темперамент и весь накопленный опыт. Другого я не хочу и не могу хотеть, так как все другое, не овечье теплое своей крови, ведет к ремесленничеству. Поэтому я спокойно жду.

Весь 1953 год я намерен посвятить большой подготовке к «прыжку», буду изучать оперное наследие, вникать в систему оперного мышления, буду искать нужные мне сюжеты. И, если эта работа пройдет успешно, если я смогу достаточно решительно избавиться от всяких иных творческих соблазнов и целиком за этот год «влезть» в оперную атмосферу, то я думаю, что в следующем году я смогу сказать Вам, что я пишу оперу.

Вот, дорогой товарищ Мурза, мой ответ на Ваше письмо. Прошу передать мой привет Вашим товарищам, не подписавшимся соавторам Вашего письма, и пожелания всяческих успехов в Новом году. Жму руку.

И. Дунаевский

Старая Руза, 25 января 1953 г.

Дорогие мои, славные, хорошие друзья!

Вот видите, я уже обращаюсь к вам с большим словом «друзья», и это действительно так, ибо это искренне. И еще потому я так обращаюсь к вам, что вы радуете меня своими письмами, своими мыслями и стремлениями, благородство и ясность которых я почувствовал с первых строк вашего первого письма. Вы не представляете себе, как это радостно, как это важно для меня как художника, посвятившего все свое творчество молодежи. Именно вы и такие, как вы, вдохновляете меня на творчество. Вам и таким, как вы, я принадлежу безраздельно и как человек, и как гражданин, и как творец, и люблю вас огромной любовью большого и преданного друга.

После этого лирического вступления я хочу прежде всего извиниться перед вами за машинку и объяснить, почему я не пишу чернилами, то есть своей правой рукой (человеческий почерк всегда теплее печатного). Я нахожусь весь январь в Доме творчества Союза композиторов, в Старой Рузе (100 километров от Москвы). Здесь я беседую с собой, со своей музой, обдумываю всякие вещи и планы. Здесь я дышу невыносимой по своей красоте природой. Зима у нас пока мягкая, снега много. Кругом волшебная картина. Но самое главное — тишина и покой великолепно действуют на нервную систему и мысль. Не преувеличу, если скажу, что один день в Рузе по продуктивности равен 10 дням в Москве.

И вот, занимаясь сейчас партитурами некоторых новых сочинений, я очень много пишу. Партитура — очень интересная по процессу работа, но очень «писабельная», поэтому рука очень утомляется. Вот почему я в таких случаях прибегаю к машинке, а мне не хочется задерживать свое желание поговорить с вами.

В вашем последнем письме вы спрашиваете, какие песни я написал в последнее время? Представляю вам полный отчет за 1952 год.

Шесть песенных номеров, сольных и хоровых, для «Тихоокеанской» сюиты, посвященной 30-летию Тихоокеанского флота и написанной мною по просьбе командования флота. Сюита получилась удачной.

Далее следуют отдельные песни: 1. «Вечер вальса», 2. «Пионерская лагерная», 3. «Наш галстук». Три песни из моей музыки к пьесе Симуква «Девушки-красавицы»: 1. «Лед идет», 2. «Песня молодежной бригады», 3. «Воспоминанье».¹ Три песни из моей музыки к радиопередаче по рассказу С. Антонова «Первая должность»: 1. «Песенка о высоте», 2. «Шумят седые кедры», «Московские огни».

Отдельно от этого всего — моя работа над клавиром «Золотой долины», которая продолжается и поныне.

Прошу отчет мой утвердить, так как вне зависимости от того, что вам может понравиться или не понравиться, все эти песни выполнены доброкачественно, в чем могу вас заверить.

В вашем последнем письме вы спрашиваете, как создавались песни «Широка страна моя родная», «Лунный вальс» и «Выходной марш» из «Цирка».

На такие вопросы обычно бывает трудно отвечать. «Песня о Родине» была создана сначала как музыка, а Лебедев-Кумач подтекстовал ее в большей части. Сначала музыка возникла широко и распевно в медленном движении, а потом уж она модифицировалась в марш по требованию фильма. Первые контуры «Песни о Родине» были созданы летом 1934 года на старой квартире у Орловой,² в ныне полуразвалившемся домике на Гагаринском переулке в Москве. В то время Орлова еще не была такой большой знаменитостью и жила с родителями в весьма скромной старинной московской квартире.

У рояля (тоже старинного) сидел, я, слева Александров, справа Лебедев-Кумач. Когда появлялись мелодия, все ее запели сразу, мы орали, кричали, радовались удачной находке. Лебедев-Кумач тут же набрал первую строчку, которую подсказала ему музыка. Строчка начиналась так: хороша страна моя родная. А я ему сказал, что широта музыкального дыхания требует не «хороша», а «широка». На том все и порешили. Мы были молодыми, горячими. Мне было 34, Александрову 31, Кумачу 36. Чудесное время, чудесные годы. А теперь мне скоро 53, Александров на днях празднует свое пятидесятилетие. «Любочке» Орловой тоже...надцать (о женском возрасте не принято рассказывать), а моего чудесного Василия Ивановича, моего друга и верного творческого соратника, уже нет в живых... Проглочу маленькую предательскую спазму в горле и пойду дальше.

В картине «Цирк», как вам известно, по самому характеру сюжета и образам действующих лиц имеется много западно-европейской музыки. В те времена я ее сочинял и был в этом стиле довольно силен. Результатом этих моих умений и являются «Лунный вальс» и «Выходной марш». «Лунный вальс» возник не сразу, а через несколько этапов всяких вариантов, сегодня нравившихся, а на завтра отвергаемых с кислой улыбкой. Работали сообща, коллективно. Александров очень музыкален, превосходно играет на испанской гитаре, купленной им в Мексике. Кумач очень хорошо чувствовал дыхание музыки. Слова «Лунного вальса» были сочинены им после написания музыки.

Марш тоже не вытанцовывался. Я чувствовал и знал необходимость насыщения его драматическим содержанием, ибо, наряду с обычной иллюстрацией помпезного циркового выхода

знаменитой артистки, надо было этой музыкой выразить всю глубину ее переживаний, так сказать, по Станиславскому,—подводный, подстрочный текст. Мне это удалось на славу. Темы марша в том виде, в каком вы их знаете, «ударили мне в голову» около знаменитого мозаичного храма «Спаса на крови», стоящего и поныне в Ленинграде, на канале Грибоедова и воздвигнутого на месте убийства царя Александра II.

Вот и все. Надеюсь, что мой рассказ вас удовлетворит, хотя он и пространен. Иначе не могу беседовать с вами.

Ваш И. Д.

133. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Старая Руза, 28 января 1953 г.]

[...] Завтра возвращаюсь в Москву и пишу Вам из Рузы, чтобы завтра же отправить это письмо из Москвы. Как видите, мои благие намерения часто бывают в Ленинграде пока остаются намерениями. Причина в том, что мой соавтор по «Долгине» М. О. Янковский подолгу проживает в Москве, где у него большая работа, связанная с Институтом истории искусств при Академии наук. Таким образом, отпадает основная причина моих поездок, так как наши творческие свидания происходят в Москве, и я увозил его даже в Рузу, где мы, наконец, сдвинули пьесу с нехорошего и угрожающего застоя. Сейчас Янковский уехал в Ленинград писать пьесу по новому варианту.

Что касается «Вольного ветра», как второй причины моих посещений Ленинграда, то театр поставил премьеру возобновления в такое число, когда не выезжают из дома (30 декабря). А поскольку мне не удалось попасть на премьеру, то теперь уже неважно, когда я увижу новый спектакль. Кстати, очень благодарен Вам за подробный отзыв о спектакле. [...]

Со мной ведутся переговоры о новых гастролях в Ленинграде. Но, честно говоря, меня раздражают эти чайные ложки, по которым вот уже дважды отпускались мои концерты в Ленинграде. Во всяком случае, пока что я ничего не уточнял, так как на очереди поездка в Ростов, Сталино, Днепропетровск и Харьков.

В Рузу уехал, чтобы не столько писать музыку, сколько побыть в одиночестве, побеседовать наедине с самим собой, со своей музыкой, посоветоваться с хорошими книгами, поиграть кое-какую литературу. Не скрою, что все это мне нужно для задуманного «прыжка в большое».

А красота здесь сумасшедшая, неопишуемая. И ею надо дышать. Удивительно, как глупо живет человек. Под боком у него чудеса, вечная вдохновительница и утешительница — природа, а он, человек, тлеет в закопченном городе, в шуме, звоне и суете, а когда случайно попадает на природу, то чмо-

кает губами, прищелкивает языком и говорит: «Неужели это в самом деле? И это все мое?»

Ах, как глупо живет человек! [...]

134. В СЕКРЕТАРИАТ СОЮЗА СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Москва, 9 февраля 1953 г.

Мне 53 года. В течение многих лет моей творческой деятельности я постепенно и как-то незаметно для себя втянулся в творческую текучку, работал по заказу для театра, кино, эстрады, был всегда очень загружен работой. Вместе с тем мне не удавалось подумать над осуществлением многих замыслов, вынашиваемых уже давно, не удавалось делать то, что давно уже хотелось.

Наступил момент, когда такое положение начало приводить меня в состояние крайней неудовлетворенности самим собой. Наступил момент, когда моя творческая «обычность» стала угнетающе действовать на мое творческое состояние. Наступил момент, когда я считаю своим долгом приступить вплотную к большой творческой работе, попробовать свои силы на иных, необычных для меня творческих путях.

Помимо предложенного мне С. В. Михалковым либретто комической оперы «На дне морском», я давно мечтаю написать ораторию на сюжет «Девушка и смерть»¹ Горького. Либретто Михалкова еще очень несовершенно, очень далеко от моих музыкальных желаний. Я должен провести большую подготовительную работу по приведению этого материала в музыкально-сценический вид, чтобы затем предложить Михалкову переработку его сценария (тема оперы — Волго-Дон, переселение колхоза с будущего морского дна на берег будущего моря). В поэме Горького также нужна большая предварительная работа литературного характера, разбивка на части и пр.

Мне нужны условия для спокойной и сосредоточенной работы. Такие условия я могу получить в Рузе. И я настоящим письмом прошу Секретариат предоставить мне возможность поработать в Рузе в течение пяти месяцев (июнь — октябрь). К сожалению, я не смогу приступить к работе раньше, так как приблизительно до июня я связан гастрольными поездками по плану Музфонда и Московской областной филармонии.

Я твердо надеюсь на удовлетворение моей просьбы.

И. Дунаевский

135. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

[Москва] 16 марта 1953 г.

[...] В этой сложной обстановке мне и моему творчеству нелегко будет найти свое место. Дай бог, чтобы все это оказалось лишь настроением! Вместе с тем я и раньше задумывался над необходимостью «прыжка» в другие формы творчества. Мне кажется, что если мне это удастся, то это будет верным путем для моего дальнейшего существования. [...]

С «Золотой долиной» все по-старому. Пьеса пишется в Ленинграде, музыка стоит на месте в Москве. Задумывается опера на либретто Михалкова из современной жизни. Над ним предстоит много работы. Задумывается симфоническая поэма «Девушка и смерть». Предстоит работа над фильмом «Иван Грозный». А сейчас ни черта не делаю.

Здоровье — так себе. Видимо, возраст есть возраст и приходится прощаться с привычкой всегда себя хорошо чувствовать. [...]

136. А. МЕНДЕЛЕВИЧУ

[Харьков, 21 апреля 1953 г.]

Все-таки случилось это страшное. Володя умер.¹ Ушла целая эпоха великолепного искусства. Бесконечно жаль. Скорблю вместе со всеми друзьями, поклонниками покойного.

Крепко жму твою руку, дружище. Целую. *Дунаевский*

137. ДИРЕКТОРУ МУЗГИЗА

тов. М. ЛОБИЩЕВУ, ГЛАВНОМУ

РЕДАКТОРУ МУЗГИЗА тов. А. ЖИВЦОВУ

[Москва] 7 мая 1953 г.

Многоуважаемые товарищи.

Я получил вашу «памятку» о знаменательных датах и событиях этого года. Я постараюсь участвовать своим творчеством в таких датах, как открытие выставки, Московского университета, Всемирном фестивале молодежи и др., если мне удастся эти темы достойно выразить в музыке на хорошие тексты. Разумеется, я буду очень рад, если Музгиз признает возможным эти мои будущие произведения издать. Договоров с Музгизом я сейчас подписывать не могу, так как в данный момент я еще не располагаю даже эскизами стихотворных текстов. Мой соавтор Матусовский¹ находится со мной в постоянном контакте.

Пользуюсь случаем, чтобы поставить перед Вами глубоко волнующий и интересующий меня вопрос. Разъезжая довольно

часто со своими авторскими симфоническими концертами, я всегда слышу жалобы со стороны дирижеров и филармоний на полное отсутствие печатных партитур моих симфонических отрывков из музыки к фильмам и опереттам. Этот репертуар имеет всегда успех у слушателей и очень нужен филармониям для программы популярных симфонических оркестров. Между тем, к моему крайнему сожалению и, будем говорить прямо, к моей большой обиде, до сих пор Музгиз не напечатал ни одной моей партитуры. Не говоря уже о таких популярных моих произведениях, как симфонические отрывки из «Кубанских казаков», как вальсы из фильмов «Моя любовь» и «Светлый путь», но до сих пор не напечатана партитура «Песни о Родине», партитура увертюры к фильму «Дети капитана Гранта».

Я даже не могу представить себе, чем объясняется такая «дискриминация». Почему мои симфонические произведения, благодаря отсутствию изданий, отдаются на растерзание слушателям, которые сами оркеструют, делают всякие фантазии и попури иногда ужасающего качества? Имеется несколько так называемых оркестротек, то есть универсальных партитур для оркестров кинотеатров и ресторанов. Но по этим изданиям ни один дирижер симфонического оркестра, конечно, дирижировать не будет. И я опять-таки не пойму, почему мои симфонические вещи предстают перед потребителями не в подлинном авторском виде, а в виде искаженных комбинаций на любой состав, комбинаций, делаемых к тому же зачастую ремесленнически и халтурно? Почему, например, партитура увертюры «Дети капитана Гранта» издана для духового оркестра, а не издана в первую очередь для симфонического оркестра, для которого и делал ее композитор?²

Вот те вопросы, которые я с большой горечью ставлю перед вами и на которые я хотел бы получить ваш ответ.

Я также хотел бы обратить ваше внимание на отсутствие изданий клавиров некоторых моих популярных произведений бестекстового характера. Опять-таки и здесь я вижу странную «дискриминацию», в то время как мои произведения безусловно могли бы найти широкий спрос со стороны многих и многих музыкантов и людей, музицирующих дома.

Я буду вам очень благодарен, если поднятые мною вопросы найдут вашу поддержку и деловое разрешение.

С уважением
И. Дунаевский

138. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

Днепропетровск, 16 мая 1953 г.

[...] Мои дела складываются так: с «Золотой долиной» до сих пор тянется мура с пьесой. Никак мой соавтор не сладит с моими требованиями. Пьеса, в сущности, закончена, но она

получилась мало веселой, и даже те персонажи, которые должны нести с собой веселое и смешное, получились весьма скучными.

Летом буду, вероятно, в Рузе и приступлю серьезно к работе над оперой.

Возможно, что до Рузы побываю в Ленинграде, так как мой разозленный соавтор наотрез отказался больше приезжать в Москву.

Здесь концерты проходят хорошо. Отсюда поеду в Кривой Рог,¹ а 23-го буду в Москве.

А туристскую песню все же писать не буду. Вообще, песни надоели до черта! Но, вероятно, придется еще много их писать.

139. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

Старая Руза, 25 июля 1953 г.

[...] Я не писал Вам до сих пор, так как с 9 июня пребываю в несколько непривычном для меня положении больного. И не сама болезнь мешала мне писать Вам, а настроение угнетенности, причины которой постараюсь Вам возможно понятнее объяснить.

Вы знаете, что мне 53 года. Вы не так давно были свидетельницей проявления крепости моего здоровья (концерты), силы моего темперамента и солидности моих нервов («ленинградское утро» Дунаевского). Все это было возможно потому, что, несмотря на далеко не атлетический свой внешний вид, я обладал тем, что называется «добрым здоровьем». Претерпев в детстве полагающиеся детству болезни, я с юношеских лет чувствую себя здоровым.

Эта привычка быть здоровым стала моим постоянным не только физическим, но и нравственным состоянием, создавая во мне веселость духа, оптимистичность, улыбатость. В этом нравственном и физически-безоблачном состоянии и кроется весь характер моего творчества, вся его целеустремленность. Вы понимаете, как трудно мне думать иначе, чувствовать иначе?

И вот 9 июня, после двух примерно лет каких-то ощущений в ногах, на которые я, конечно, не обращал внимания, моя правая нога не пожелала слушаться меня. Это не паралич, а странное онемение с сильным жаром внутри ноги и холодом ноги снаружи. Короче говоря, на следующий день я был у врача, а через два дня был консилиум профессоров — хирургов и невропатологов. Диагноз: эндартериит спазматического характера. Эндартериит — разрушение внутренних стенок артерий, отсюда непроникание крови в сосуды, усыхание тканей, гангрена, ампутация. В моем возрасте ампутация исключена. Оказывается, с этой болезнью режут ноги молодым. У меня

положение не столь мрачно, как могло казаться, так как не обнаружено никаких узлов (тромбов).

Первое приказание: *бросить немедленно курить*. Это-то и является источником моей угнетенности. Самое страшное даже не то, что после 42 лет курения я должен бросить его. Самое страшное, что я привык любое свое занятие, любую работу, даже любой разговор динамического характера сопровождать курением. Я не могу сейчас работать, а работать надо. Я пишу Вам это письмо и хватаюсь все время за карман, где лежали папиросы. Правда, я курить полностью не бросил, а свел курение к четырем папиросам в день. Врачи же не желают об этом слушать и требуют категорического и полного прекращения, иначе прописанное лечение бесполезно.

И вот я приехал в Рузу, чтобы вдали от городских забот и нервозности приучить себя к работе без курения. Я привык есть что хочу, пить сколько хочу, бегать, веселиться, играть в волейбол, теннис, быть «заводилой» всяких катаний, экскурсий, экспедиций за грибами, ягодами, вечеринок с самодельными шашлыками и пр. Здесь все ждали моего приезда, и вдруг... появляется маэстро, которому «все» нельзя. Это ужасно!

Работать все-таки нужно. Буду я работать над либретто оперы «На дне морском» Михалкова. Если удастся из этого сделать то, что мне хочется, значит опера будет. С «Девушкой» я пока расстался. «Золотая долина» в полной паузе.

Приехать в Ленинград не было смысла, так как мой соавтор со своей супругой изволил до 15 июня нежиться на Рижском взморье.

С «Золотой» просто небывалый в моей практике скандал. Вчера написал Янковскому письмо с требованием отдать на мое усмотрение пьесу, которую доведет до конца другой автор по моему выбору. Иначе нет выхода.

В конкурсе к Бухарестскому фестивалю я не участвую ввиду крайне тяжелого морального состояния. Ничего не клеится, а как только начинаешь кипятишься, нервничать в творческом процессе, сейчас же начинаешь усиленно дышать. [...]

140. В. АНИСОВОЙ

Москва, 11 июля 1953 г.

Я не согласен с Вами в вопросе об интересе, который вызывается нашей перепиской. Конечно, можно допустить, что письма москвича могут быть более интересны, чем письма барнаульца, «провинциала». Но разве у нас идет переписка, посвященная городским новостям и впечатлениям? Ведь мы начали наше знакомство с большого и важного вопроса, определяющего Ваши духовные и душевные запросы, характери-

зующего, кстати, и личность тех, кто на эти вопросы хочет получить ответ. При чем тут Барнаул или Москва? Да так ли уж мы отстаем друг от друга, коль скоро Вы уже слышали по радио тех самых «Декабристов»,¹ которых я по радио же слушал из Рузы? Правда, я видел две редакции оперы на сцене Большого театра, но это не меняет существа дела.

Что с того, что Вы пишете «виднейшему композитору»? Вы боитесь, стесняетесь оказаться профанами, невеждами?² Но кто же в данном случае может помочь Вам покончить с недостаточностью знаний, с дефектами взглядов и воззрений в художественно-эстетических вопросах, как не «виднейший» автор, художник, сталкивающийся со всеми этими проблемами ежедневно, ежечасно, постоянно во сне и наяву?

Вам, будущим педагогам, надо знать, как приятно педагогу видеть пытливость, заинтересованность, любознательность ученика. Как приятно человеку знающему отдавать накопленные знания и опыт тому, кто подлинно и горячо интересуется этими знаниями! Я вспоминаю свои гимназические годы и нашего инспектора гимназии Анатолия Хрисанфовича. Это была ходячая энциклопедия, это был человек огромной эрудиции, но он не преподавал сам в силу каких-то личных свойств или обстоятельств, а был инспектором, то есть наблюдающим за нашим поведением и нравственностью в гимназии. Когда к нему подходил ученик и спрашивал, к примеру, как будет сослагательное наклонение, то он (инспектор) весь преобразался, вытягивался во весь свой и без того большой рост и гордо, ни на секунду не задумываясь, громко и чеканно отвечал ученику. Именно гордо! Гордился и своими знаниями и тем, что может быть полезен людям. И это глубоко и по-человечески понятно.

Так и мне было приятно, когда вы обе спросили у меня о том, как научиться понимать музыку. Вопрос широкий, большой, не совсем уклуже поставленный, но вызвавший у меня чувство необычайной теплоты к вам. Я вас представил хорошими, большедушными советскими девушками, которые пытливо, заботливо собирают отовсюду, где только можно, зерна, кирпичики того большого и светлого здания, которое именуется внутренним миром человека. И я вас полюбил, вы мне стали близкими, милыми. Конечно, я вам отвечал так, чтобы нигде не затронуть вашего собственного, нигде не навязать вам ничего спорного, представить вам широту охватов и чувствований, какие любы вам.

Развили ли вы это начало? Увы, нет, или почти нет! Вам некогда? Охотно верю. Но среди любых дел и занятий никогда не остывает человеческая душа и ее потребности. И никогда не умолкнет голос дружбы, если она представляет вам глубокий интерес. Я это знаю на сотнях примеров личных встреч и переписки.

Мне ведь тоже некогда...

Писать письма — вещь очень трудная и ответственная. Письма — зеркало души, отражение мыслей, чувств, настроений, переживаний (мимолетных и глубоких). В письмах не видишь глаз, не слышишь интонаций речи. Поэтому письма, строчки должны полностью заменить это все так, чтобы не могло быть неясностей, иносказаний и т. д. Но прежде всего письма должны быть искренними, нужными, как отдушины. И этому искусству тоже надо учиться, ибо это тоже один из путей самовоспитания.

Вы меня извините за придирчивость. Но, мне кажется, лучше так, чем иначе. И если вы обе хотите дружбы и знакомства со мной, то пусть путь к этому будет расчищен от всяких недомолвок и взаимного непонимания.

Очень горячо вас обеих приветствую и желаю хорошо отдохнуть.

Ваш И. Д.

141. Е. СТРЕЛЬНИКОВОЙ

Старая Руза, 28 июля 1953 г.

[...] Вы ищете правильного пути в отношениях к людям и с людьми. Вас мучает неуверенность в правильности Ваших отношений к людям, в целесообразности и нужности тех требований, которые Вы предъявляете к людям, как основе Вашей дружбы с людьми и, очевидно, уважении к ним. Ничего нет удивительного в том, что Вы еще не смогли выработать этого нужного постоянного критерия. Это дело нелегкое. Я постараюсь Вам ответить на то *главное*, что Вы ищете, исходя из моего жизненного опыта и из тех взглядов, которые я исповедую.

Общество состоит из людей, среди которых нет двух человек, совершенно и абсолютно одинаковых. Что-то их разнит, различает даже при очень большом сходстве. Предполагается, что человек, входящий в общество, то есть человек, уже обладающий известным сознанием, должен иметь некоторый запас собственных взглядов (пусть не всегда правильных), впечатлений от виденного,думанного и прочитанного, привитого воспитанием и средой. Этот человек может иметь какие угодно собственные представления о всех без исключения понятиях и явлениях жизни, но должен обладать при этом элементарным чувством осторожности. Эта осторожность состоит в том, чтобы приучить себя думать, что не во всем ты можешь быть правым, что не все люди думают и чувствуют, как ты, и что поэтому твоя задача заключается в терпеливом присматривании к людским достоинствам и недостаткам, а не в желании обязательно видеть всех по своему подобию.

В обществе и в отношениях к людям нельзя стоять в позе гордого одиночества и «непонятости», а надо соединиться,

сливаться с обществом, неся в него то лучшее, что ты считаешь существующим в тебе. Жизнь человека, то есть его деятельность и общение с людьми состоит из тысяч процессов столкновений, слияний, расхождений, смыканий и т. д. Это настолько понятно, что жить следует с максимумом доверия к самой жизни, к людям и к проявлениям их качеств. То, что кажется человеку страшным (например, обида, разочарование, сомнение), на самом деле является нормальным процессом развития и становления того самого пути к людям, который Вы ищете и пока не нашли просто потому, что находитесь в этом самом процессе сталкивания и проч.

Вы сами иронизируете над своим делением людей на положительных и отрицательных. На людях, как Вы справедливо пишете, нет дощечек с таким определением. Человек сложнее и труднее, чем просто положительный и просто отрицательный. И потом возникает вопрос, что есть положительное и что есть отрицательное? И почему Вы думаете, что именно Вы можете быть судьей в этих вопросах? А сами Вы? Убедились ли Вы в том, что Вы есть положительный тип и что поэтому Вы имеете право осуждать то, что Вам кажется отрицательным?

Я считаю отрицательными чертами в человеке те черты, которые мешают обществу, вредят его здоровому развитию, делают объективно невозможным нахождение такого человека в обществе на равных правах с другими. Важно еще, какими чертами человек поворачивается к обществу. Есть такие отрицательные черты, которые являются совершенно личным и частным делом человека. Не надо забывать, что в человеке объективные положительные свойства могут превращаться в недостатки. Например, бережливость и расчетливость качества неплохие, а неумеренность этих качеств приводит к скупости и скарденности, то есть к качествам плохим. Есть молодые люди, которые часто увлекаются, часто меняют предметы своей влюбленности. В определенном возрасте и в определенных формах подобная влюбчивость и увлекательность не представляют ничего отрицательного. Но если человек не удерживается на норме, начинает разбазаривать свои серьезные чувства, не ценит ни своих, ни чужих чувств, относится пренебрежительно к своему телу, то есть к вопросам физической близости, то такой человек становится отрицательным, вредным.

Все это и многое другое нужно иметь в виду в человеческих отношениях. Насчет дружбы я уже писал Вам, и мне поэтому интересно проверить свои высказывания на том примере из Ваших отношений с Верой, о котором Вы пишете.

Главный вопрос, на который нужно ответить: вела ли себя Вера правильно, тактично, дружески в отношении Вас после того, как она успешно сдала экзамен, а Вы неудачно?

Во всей оценке, которую Вы даете поведению Веры, чувствуется *нетерпимость*, желание, чтобы все чувствовали то, что чувствовали Вы. Улыбку радости по поводу успешного экзамена Вы называете улыбкой самодовольства. Так ли это? Или Вам показалось это? Почему Вера не имела права открыто радоваться своей удаче и рассказать своим товарищам об этом? Только потому, что Вы сдали экзамен на тройку? Почему Вы не подошли к Вере и не порадовались вместе с ней, не поздравили ее, а стояли одна с мрачными мыслями и с чувством холода к Вере?

Мало того, Вы пишете: «с этой минуты между нами уже ничего не было». Так сразу? Так скоро? Но, несмотря на все нехорошие чувства к Вере, Вы пошли с ней вместе домой. Тут у Вас возникает новый упрек Вере: почему она Вам не сказала ни слова по поводу Вашей тройки. А почему она должна была говорить? Ведь можно к этому подходить двояко: можно разговаривать об этом, то есть о беде, неудаче товарища, а можно молча переживать эту неудачу. И я, право, не знаю, что лучше и тактичнее. Я вижу, что мой товарищ тяжело переживает свою неудачу, и мне незачем своими словами сочувствия лезть к нему в душу и бередить то, что у него так еще свежо.

Вера не могла скрыть свое торжество? Но, может быть, это уже все казалось только Вам? И, может быть, опять же была только радость удачи, которую Вы приняли за торжество над Вами? А? Я не знаю Веры, не знаю Вас. Не знаю ваших характеров и проявления положительных и отрицательных чувств в вас.

Но так вот со стороны, как Вы мне рассказали, я не вижу никакого подтверждения Вашим ощущениям и мыслям. Дальше у Вас идет весьма странное противоречие. Вы с протестующим, враждебным чувством (здорово!) приходите к Вере на следующее утро. (Зачем Вы пришли, коли чувствовали к ней столько плохого и враждебного?) Вера заговорила с Вами о тройке, то есть сделала то, чего Вы от нее ждали накануне. И вдруг, оказывается, что она лила Вам «валериановые капли», в которых Вы не нуждаетесь.

Так чего же Вы хотите от подруги? Вы обвиняете ее в том, что она свое «ликование» накануне поставила выше Вашей неудачи. Допустим, что этого можно было и не делать, то есть не ликовать при Вас и не раздражать Вас. Тут я могу в известной мере согласиться с Вами. Но ведь Вы пишете, что Вы не настолько слабы, а значит, Вы не нуждаетесь в церемониях и условностях всяких моральных пластырей. Человек радовался себе, своей удаче, ну и пусть! И эту человеческую «слабость» нужно «простить». Тут Вера не возбуждает моего порицания.

Но вот последняя часть Вашего письма заставляет меня насторожиться, ибо речь идет не о фактах, которые можно по-

нимать так или иначе, а о личности во всем, так сказать, ее нравственном профиле.

Бесстрастность глаз, холодность души, пустота слов в человеке, которого называешь, хочешь считать своим другом? Нет! Это не друг! Тут Вы полностью правы. Вы требуете нормального, простого проявления дружбы. Оно в горячности, страстности, преданности, умении прислушиваться к нутру и постичь его в любых, самых капризных проявлениях. Вера не умеет и не имеет этого? Вера не может удовлетворить Вас? Значит, она не может быть Вам другом.

Только не рассердитесь на меня, если я Вам скажу, что Вы напрасно так переживаете это. Это ведь именно тот процесс, о котором я Вам выше говорил. Вера не виновата в том, что она не подходит Вам. Вы не слились с нею в единое гармоническое целое (с диссонансами и консонансами). Вы должны идти дальше в поисках того, что Вас греет. То, что Вас может соединять с Верой, можно назвать приятельством, которое тоже может быть ценным и нужным. На почве этого приятельства Вы и должны оставаться, пока новый человек не покроет всех Ваших желаний и требований.

Надо только, чтобы эти требования были правильными, проверенными на своих чувствах. Вера, видимо, обладает хорошими интеллектуальными качествами, которые Вас привлекают к ней. Ну, что же? Набирайте соков в свою душу по капельке там, где они есть. Берите от каждого человека то хорошее, что он может Вам дать. Старайтесь оберегать себя от плохого, не возбуждайте его в людях, не провоцируйте их на проявление их отрицательных черт. [...]

Только вот что я Вам скажу: не согласен я с Вами, когда Вы пишете, что у Вас есть другие друзья. Друзей во множественном числе быть не может. Есть один друг. А с людьми можно быть вообще в хороших отношениях, можно радоваться им, можно увлекаться их достоинством, умом, способностями, веселостью, ловкостью. И все-таки среди всех выбираешь одного... (увы, не всегда самого лучшего, но об этом узнаешь потом), которому отдаешь святые чувства подлинной дружбы и преданности. [...]

142. В. АНИСОВОЙ

Старая Руза, 19 августа 1953 г.

[...] Я с удовольствием и большим интересом прочитал Ваше письмо — честное, прямое, открытое. Мне становится ясной та взаимная неудовлетворенность отношениями, которая мешает дружбе Вашей с Леной. Мне трудно, да и вряд ли следует высказывать свое отношение к каждой из Вас в отдельности, а тем более становиться на чью-либо сторону, одну

осуждать, а другую оправдывать. Обе вы — хорошие и ищущие девушки, обе вы прямо и откровенно высказали свои чувства и мысли. Наверное, кто-то из Вас обеих лучше другой, умнее, чутче, требовательнее. Поэтому я больше не смею вмешиваться в этот сложный вопрос, но хочу выразить некоторые свои общие мысли по этому поводу.

Верочка! Конечно, Вы правы, когда пишете, что то, что я характеризую как тесные, дружеские отношения людей, не есть только дружба, но и любовь. А я вообще не понимаю, как можно дружить и не любить друг друга. Это бывает только в разнополюх отношениях (между мужчиной и женщиной). Там любовь может состоять из страсти и привязанности (влечения) чисто физического свойства, но не заключать в себе полного слияния и влечения душ, свойственных дружбе. Часто такая любовь рассыпается, как только ослабевает страсть, а иногда она остается, довольствуясь привычкой, привязанностью, завистью, необходимостью и т. д.

Дружба же между однополыми людьми обязательно предполагает любовь. Я дружу с человеком, значит я его люблю. Эта любовь во многих отношениях выше разнополюх любви, так как она свободнее, она не скована условиями и скоропреходящими обстоятельствами, свойственными отношениям между мужчиной и женщиной. Любовь в дружбе основывается на крепком учете свойств и качеств человека, а не физической единицы. А свойства человека — есть гораздо более постоянная величина, чем его физические данные.

Поэтому если для любви разнополюх достаточно бывает влечения тела, удовлетворенности физической, то для любви в дружбе однополюх необходимо очень много данных, душевного, индивидуального, интеллектуального характера. Вот почему дружба есть большое, сложное, трудное дело. Оно усложняется еще и тем, что кроме наличия удовлетворяющих свойств человека, необходимо еще *умение* дружить, как вообще необходимо человеку *умение* творить отношения. Вот я и уверен, что и у Вас, и у Лены этого умения относиться друг к другу оказалось слишком мало. Это придет с годами, с опытом жизни.

Вы обе пока еще слишком рвете, дергаете, чертите отношения резкими линиями, спотыкаетесь об острые углы своих характеров и вкусов, не умеете накладывать переходных тонов и красок. Дружба же требует часто саморастворения, самоотречения (я вовсе не имею в виду никакой героики). Часто нужно уметь *заставлять* человека поворачиваться к тебе именно той стороной, какая тебе нужна. Часто нужно *не замечать* отрицательных проявлений и *этим пренебрежением* убивать их, не давать им жить и разрастаться.

Совсем не значит, что быть другом — значит обязательно тыкать его мордой в каждый нехороший поступок, в каждое нехорошее проявление. Наоборот, надо учитывать, что такое

отношение часто бывает назойливым, дидактическим. Оно обижает, раздражает, так как здесь нет видимого превосходства одного индивидуума над другим.

И. Д.

143. Е. СТРЕЛЬНИКОВОЙ

Москва, 22 августа 1953 г.

[...] Я с интересом прочитал Ваши музыкальные ощущения. Как жаль, что Вы не можете их себе объяснить. В этом ведь все дело, когда речь идет о слушании музыки и ее образов.

Вы воспринимаете Полонез Огиньского¹ как полонез-воплъ. А я воспринимаю эту вещь как лирическую водичку невысокого свойства. Когда я был очень маленьким, я уже знал этот полонез, бывший очень популярным в домашнем музыкальном обиходе.

В какое же сравнение он идет с любым полонезом Шопена? Вот где драма, полет, страдание и вопль! Впрочем, любите то, что кажется Вам милым сейчас, пока не придет время, когда новое покажется Вам милее прежнего. [...]

144. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

Москва, 12 октября 1953 г.

[...] Здоровье мое «так себе». Я еще только молодой студент очень трудного вуза — института лечения своего здоровья. Когда я кончу этот вуз, может быть, тогда не буду ощущать боли в ноге, которая все же и после Мацесты (а говорят, что именно вследствие нее) дает себя чувствовать. Умные приборы показывают незначительное, но заметное улучшение пульсации, давления капилляров и прочее, а глупая нога болит и мешает двигаться по-прежнему. В Сочи я отдохнул *сверх всяких моих сил*, но разлеился до того, что с трудом собираю себя на работу, которой предстоит много.

Концертная моя деятельность будет ограничена только Ленинградом и Кавказом.¹ Но думаю проводить ее только во второй половине сезона и только к концу его, так как сейчас мне положительно нельзя этим заниматься по состоянию здоровья.

«Золотая долина», кажется, подходит к благополучному концу, и Вы ее, вероятно, увидите в Ленинграде в этом сезоне. Во время постановки оперетты, разумеется, потребуются мои приезды, и мы с Вами в этом году будем встречаться неоднократно.

Вы спрашиваете, что я прочитал. Я прочитал массу всякой всячины из журналов, преимущественно рассказы, очерки,

повести. Читал под углом поисков оперного сюжета. Но, увы, до сих пор результатов не ощутил, за исключением нескольких мелькнувших мыслей и возникших желаний, исчезнувших сразу, как только их коснулся небольшой анализ ума. [...]

145. Е. СТРЕЛЬНИКОВОЙ

Москва, 24 октября 1953 г.

[...] Я не судья ни Вам, ни Вере и не хочу брать на себя этой роли. Вы сами обратились ко мне с «проблемными» вопросами, и я честно высказал свое мнение. Вот и все. Будем переписываться по любым поводам, Вас интересующим. И знайте, что я всегда высказываю *свое* мнение, не прибегая ни к цитатам, ни к надуманным соображениям. Я знаю жизнь и людей, сам много прожил и пережил. Но мое мнение есть только *мое* мнение. Можете с ним не соглашаться и жить и мыслить по-своему. Мне думается, что множество противоречий в Ваших взглядах на дружбу свидетельствует о твердости Ваших взглядов и что, пожалуй, Вам следует чутье прислушиваться к иным взглядам и быть самокритичнее. Вы скоро будете вести за собой молодежь, воспитывать ее, учить ее этическим и эстетическим нормам.¹ Поэтому Вы сами должны быть более податливой и более всасывающей губкой [...].

146. СТУДЕНТАМ ХИМИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ВОРОНЕЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

[Москва] 17 ноября 1953 г.

Дорогие товарищи!

Я получил сегодня ваше письмо, пересланное мне Союзом композиторов. Охотно принимаю ваше приглашение незримо присутствовать на вечере, который вы посвящаете моему творчеству. Итак, прошу слова.

Я не знаю, что будет говорить сегодня докладчик о моем жизненном пути. Поэтому мне трудно что-либо добавлять или изменять в том, что обо мне будет говориться. Вероятно, как в таких случаях полагается, будет сказано много хороших слов обо мне. Вероятно также, что прозвучит и хорошая критика в мой адрес, прозвучат дружеские требования ко мне как композитору. Я хочу вам рассказать о радости самого творчества...

Мне никогда не приходилось думать о творчестве, как о каком-то мистическом, трансцендентальном процессе. Наоборот, если бы вы знали, в каких прозаических условиях часто протекает творческий процесс, то вы согласились бы со

мной, что в нем нет ничего мистического, ничего, так сказать, потустороннего и что он, творческий процесс, есть обыкновенный труд человеческой мысли, тренированной в определенном профессиональном направлении. И все-таки...

Все-таки в этом процессе есть неизъяснимое великое наслаждение. Оно испытывается даже тогда, когда творческая мысль сталкивается с большими, порой мучительными трудностями. На основании своего опыта я могу сказать, что творчество в любых случаях есть наслаждение. Наслаждением являются первые, еще далекие от истинной формы творческие мысли, похожие на зарницы, чуть-чуть освещающие горизонт. Наслаждением является и то непередаваемое словами внутреннее брожение чувств, которые в определенный момент просятся на нотную бумагу. Наслаждением является и та беспощадная к себе жестокость, когда уже записанную на нотную бумагу мысль беспощадно зачеркиваешь, чтобы дать место другой, кажущейся тебе более удачной мысли. Наслаждением является и то время, когда, наконец, слышишь внутри себя все произведение в целом, в идеальном исполнении голоса или оркестра, при полном оркестровом наряде. И, наконец, наслаждение испытываешь, когда работа готова, когда ставится последняя точка и когда завершен труд многих дней и ночей.

Ваше письмо меня застало именно в такой момент окончания напряженной работы над фильмом «Крылатая защита».¹ И когда работа закончена, когда перестают звучать в тебе те мысли, которые тебя долго волновали, когда они приобрели форму нотных знаков, по которым уже другие люди будут петь и играть эти твои мысли, то наступает какая-то пустота и жизнь твоя сразу становится скучной и бессодержательной — как будто ты расстался с чем-то очень дорогим и важным.

Когда меня спрашивают, какое свое произведение я больше всего люблю, мне бывает очень трудно ответить на этот вопрос. Я всегда работаю горячо и искренне, и поэтому в каждом произведении есть то испытанное мною творческое наслаждение, о котором я говорил. Если я не чувствую в работе горячности, я бросаю такую работу, перестаю ее любить и откладываю ее до того момента, когда я могу отдать ей искренний жар моего сердца. Если такой момент не наступает, я такую работу забываю, отбрасываю в сторону.

Но Вас интересует, над чем я сейчас работаю, что собираюсь делать в ближайшее время. Поэтому я заканчиваю свое лирическое отступление или, вернее говоря, вступление и постараюсь вкратце рассказать Вам о своей текущей работе.

Уже упомянутый фильм «Крылатая защита», музыку к которому я только что закончил, увлек меня своим чудесным содержанием. Это фильм о наших пернатых друзьях — птицах. Я очень люблю природу. Но мы все любим природу, но очень

плохо ее знаем. Мы привыкли принимать ее как неизменную обстановку, как прекрасную декорацию для нашей жизни и проходим мимо ее великолепных тайн, мимо увлекательных ее законов и проявлений. Этот фильм раскрывает жизнь птиц, их любовь, дружбу, ненависть, ту пользу, которую птицы приносят человеку, охраняя леса и насаждения. В фильме действуют дети. Но он предназначен не только для юных зрителей. Его с удовольствием будут смотреть и взрослые, для которых он будет большой и содержательной страницей книги великой природы. Фильм учит нашу молодежь любви к природе, будит желание к познанию ее великих красот. Режиссер фильма — Б. Г. Долин, автор популярного фильма «История одного кольца».²

Режиссер В. П. Строева ставит сейчас фильм об эстрадном искусстве — «Веселые звезды». В фильме будут сняты все наши эстрадные знаменитости. В главных ролях снимаются Тарапунька и Штепсель (Тимошенко и Березин). Для этого фильма я с поэтом Матусовским пишу несколько песен, а остальное музыкальное оформление делает Цфасман.³

Для Ленинградской студии я пишу музыку к спортивной комедии «Синие стрелы». Ставит фильм мой старый друг, режиссер С. А. Тимошенко, с которым я уже работал в картинах «Три товарища» и «Вратарь».⁴ Для этого фильма надо будет написать новый спортивный марш и много другой веселой музыки.

После «Кубанских казаков» И. А. Пырьев сейчас приступил к работе над сложной и большой картиной, которая пока называется «Испытание верности».⁵ Фильм посвящен проблемам семьи, брака, любви и дружбы. В нем будет очень много музыки, песен. Здесь музыка должна будет сопутствовать всем сложным человеческим переживаниям, что даст мне возможность проявить себя в симфоническом жанре. Работа с Пырьевым, с этим крупнейшим художником, обещает всегда много интересного. И на этот раз я с нетерпением жду начала своей работы, а пока очень волнуюсь, смогу ли я удовлетворить всем тем большим требованиям, которые предъявляет к композитору этот трудный, но чудесный режиссер. Один эпизод первомайского карнавала будет стоить огромнейшего напряжения. А первая весенняя гроза, которую я должен изобразить не чисто иллюстративно, а через душевную бурю покинутой своим мужем женщины! Все эти мысли меня уже сейчас волнуют и будоражат. И так всегда я нервничаю перед новыми работами, пока не возьму быка за рога. А пока приходят и сомнения, и неуверенность в своих силах, и опасения — смогу ли я быть на высоте поставленных задач.

В январе начинается репетироваться моя оперетта «Золотая долина», которая совершенно заново мною переработана.⁶ Между прочим, в ней есть «Прощальная студенческая» песня.

которая явится моим ответом на многочисленные просьбы студентов о такой песне.

Вот и все. Мог бы я вам поведать и о своем большом и жгучем желании написать оперу. Но я только тогда смогу приступить к его осуществлению, когда почувствую, что сюжет захватывает меня, что я смогу отдать опере все свои силы без остатка. Только так я и понимаю возможность написания оперы. И если такого сюжета не найду, то предпочитаю отложить на неопределенное время исполнение своей творческой мечты.

Позвольте мне горячо приветствовать вас, дорогие товарищи, и от всей души пожелать вам всяческих успехов в жизни и учении.

И. Дунаевский

147. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

Москва, 10 января 1954 г.

[...] В смысле здоровья я очень неудачно закончил 1953 год гриппом, довольно основательно «вылежал» его. 31-го уехал в Рузу встречать Новый год, а 3-го приехал в Москву совсем больным и болею по сию пору.

Так неудачно начался для меня Новый год. Главное, что безделье сейчас мне совершенно не к месту. Работы много. Вероятно, в январе буду в Ленинграде сдавать и записывать несколько музыкальных кусков из «Синих стрел». Поэтому я сейчас ограничусь лишь кратким рассказом о своих делах.

Творчески я хорошо закончил прошедший год. Мой концерт 18 декабря¹ прошел очень успешно, а мои новые произведения понравились.

«Золотая долина» наконец полностью сделана как пьеса и будет на днях сдана московскому, а затем и ленинградскому театру. Мне остались небольшие доделки, которые я давно бы сделал, если бы не две болезни подряд, отнявшие у меня массу ценного времени.

Пырьев уже приступил к съемкам.² Это значит, что очень скоро он начнет меня подгонять с характерным для него возгласом: «Давай, давай!»

Вот, собственно, и все. Настроение почему-то весьма неважное. Должно быть, от домашнего закисания.

Концерты в Ленинграде намечены на апрель. Привезу я две программы, так как концертов много: два в Филармонии и четыре в Домах культуры. Очень сложно обстоит дело с исполнителями, как это ни странно³ [...].

[Москва] 1 февраля 1954 г.

[...] Погружен в работу над тремя большими фильмами, закончил новую редакцию «Золотой долины» и летом собираюсь (слушай, Одесса!) начать работу над новой опереттой «Салют» (а может быть, будет иное название), действие которой связано с Одессой и флотилией «Слава».¹ Вот уж я напишу песню об Одессе.² Я очень полюбил этот город. Возможно, что в начале мая я со своими соавторами Массом и Червинским³ приеду в Ваш славный град к прибытию «Славы».

Я очень благодарен за Ваши редкие письма, полные, как всегда, несмотря на их тощий вид, ума, юмора и наблюдательной живости. [...]

149. Б. Я. КОЛЕСНИКОВУ

Москва, 7 июня 1954 г.

Тов. Колесников! Извините, что задержал ответ. Ваши стихи свидетельствуют о несомненном Вашем даровании. Но советую Вам Ваше дарование больше беречь, относиться к нему с большим уважением, не поддаваться «стихийности», а проверять эту стихию умом-разумом, мыслью. В стихах «До свидания, девушки» отсутствие этой проверки привело Вас к образу парня-рубачи, которому все «трын-трава». И его обращение с девушкой, которая его любит, отдает фамиллярностью, грубостью легкого чувства. Гармонь, гармонь! Все та же гармонь, со множественством «Эх!» Это мне не понравилось. «Любимый Киев» на меня производит впечатление беспорядочной рифмованной прозы. Нехорошо «цветущий и славный такой» (?)

Лучше всего [стихотворение] «Счастья хочется». Здесь чувства как бы организованы мыслью, а потому и образ девушки ясен и понятен. Вот здесь «хороший такой» уместно (сравните с «Киевом» и Вы поймете, о чем я говорю).

Теперь несколько замечаний по существу: «К березке прижалась горячей рукой». Прижиматься рукой нельзя. Держаться можно. Лучше и проще «щекой». «А счастья так хочется очень». Нехорошо, что «очень» в конце строчки. «Чтоб был тот, другой, тоже счастлив». Здесь плохо «чтоб был». При пении, да даже при произношении одно «б» будет теряться и будет выходить «что был». Вся строчка нехороша своей мнимой значительностью (тот, другой). Зачем это? Скажите яснее, проще о любимом ею человеке.

На это стихотворение я бы написал музыку, но очень сейчас загружен работой и не знаю, когда смогу реализовать свое желание.

В общем, если будет что-нибудь интересное по мысли и свежее, присылайте. Желаю Вам больших успехов.

С приветом *И. Дунаевский*

150. Б. Я. КОЛЕСНИКОВУ

[Москва] 27 июня 1954 г.

Дорогой тов. Колесников!

Новые присланные Вами стихи мне не нравятся. Мне кажется, в стремлении высказаться Вы забываете, что поэтическое слово — это отобранный грамм из тысячи пудов возможных слов. Вы не отбираете этих поэтических слов, поэтому Ваши слова в стихах или случайны (для рифмы) или разговорны, то есть прозаичны. Кроме того, поэтическое чувство, а вместе с ним и словесное выражение этого чувства должно питаться четкой мыслью, то есть тем художественно-творческим замыслом, который Вы перед собой ставите. Какая мысль в стихотворении «Никому не расскажу»? Какой смысл это писать или петь? Почему девушка держит свой «секрет», что это в ней характеризует? Так как на эти вопросы ответить нельзя, то получается песня неинтересная, ненужная, безобразная, бессмысленная.

Почти то же самое можно сказать и о стихотворении «Жди жениха».

«Марш юных пионеров» немного лучше остального, потому что в нем нет сюжета, так неудающегося Вам. Но и здесь масса недостатков, происходящих от основного недостатка: мало думаете над стихами, плохо отбираете слова. Что значит, например, один припев? Простой набор слов!

Извините меня за прямоту, но я должен Вам сказать, что Вы упускаете из виду, что Вы посылаете Ваши стихи композитору с тем, чтобы его заинтересовать. Мало того, Вы посылаете свои стихи композитору-профессионалу, который всю свою жизнь посвятил музыкальному усовершенствованию и мастерству. Естественно, что музыка его может быть приложима к стихам, обладающим в первую очередь большой долей профессионального мастерства. Корявые стихи с бессмысленным содержанием, с отсутствием какой-либо идеи не могут никогда заинтересовать композитора-профессионала, уважающего свой творческий труд и ценящего свое время. Всякий расчет на то, то громкая фамилия композитора может прикрыть плохой текст неизвестного поэта, не может быть оправдан, так как никакая хорошая музыка не спасает плохого текста, так как, в свою очередь, никогда не может быть написана хорошая музыка на плохой текст, ибо никогда плохой текст не может взволновать, воодушевить композитора на написание музыки.

Говорю Вам это к тому, что, если Вы чувствуете органическую потребность к поэзии, то Вы прежде всего должны

работать, учиться, совершенствоваться, а не заниматься исписыванием бумаги без толку и без контроля над собой. Поэзия — это большое, трудное, вдохновенное искусство, и никакие самые искренние порывы и стремления не могут заменить поэтического мастерства, если его нет. Думать, что можно обойтись без него одними стремлениями и способностями рифмовать несколько слов из разговорной речи,—это значит впасть в роковую ошибку, которая может принести много горячи и разочарований.

Теперь по поводу исправлений, которые Вы сделали. Исправлено очень неудачно и стало по мысли хуже, чем было.

...Одна на земле ты сегодня не спишь,
Чтоб был тот, другой, тоже счастлив...

Хоть и плохо, но мысль здесь понятна. Ты любишь, думаешь о счастье любимого, даже не спишь по ночам. В новой редакции вся эта мысль летит вверх тормашками.

...Одна на земле ты сегодня не спишь,
Чтоб завтра с любимым быть вместе...

Это уже другое: вся фраза о бессонной, полной смысла и раздумий ночи теряет свой смысл. Здесь уже слово «чтоб» также становится ненужным. Не спать, чтоб завтра свидеться с любимым? Зачем это? Можно не спать оттого, что завтра предстоит свидание с любимым — это другое дело... Видите, Колесников, что такое стихи?!

Как важно каждое слово и как каждое слово меняет смысл, идею!

Дальше Вы исправляете хорошую строчку «тоскуя, узнать сердце хочет» и заменяете ее плохой и тривиальной: «любить не легко, но прекрасно». Зачем Вы это сделали? Ведь Вы все равно не достигли цели, о которой я Вас просил. А я Вам указывал только на то, что фраза «а счастья так хочется очень» неграмотна, ибо так не говорят ни в стихах, ни в прозе. Слово «очень» Вы в конце строки убрали. Это хорошо. Но Вы не привели в связи с этим всю строфу в надлежащий вид, так как «прекрасно» и «счастья» не рифмы. Вам надо еще поработать, и пусть эта задача будет Вам практикой и показателем того, что надо требовать от себя при писании стихов.

Желаю Вам всяческих успехов. Благодарю Вас за приглашение в Калининград. Может, и доведется там побывать, не знаю. Будьте здоровы.

И. Дунаевский

Престарая Руза, 4 июля 1954 г.

Дорогой Мозэс Мейямун!

Второго июля вечером приезжал в Москву по просьбе театра и виделся с Г. А. Столяровым и Гринбергом.¹ Во-первых, они очень удивлены твоим полным исчезновением. Во-вторых, они тебя искали и, по их словам, безрезультатно тебе телеграфировали в Ленинград. Я сказал Гринбергу, что ты оставлял Канделаки² свой комаровский адрес. Думаю, что ты уже в Ленинграде.

Самое свинское дело в твоём поведении это, конечно, твоё обращение с твоим соавтором-композитором. Уехав отсюда с мыслями о переделке пьесы, ты даже не известил меня, в каком направлении эти переделки будут делаться. Кроме того, до сих пор мы все-таки не решили вопрос с недостающими номерами. Все это очень нехорошо и не дает мне самому возможности выбраться, наконец, из этого бесконечно затянувшегося клавира и быть свободным для других работ. Скоро театр приступает к урокам «Долины», а полного клавира нет.

Столяров задумывает и предлагает мне написать в начале третьего акта целую балетную сцену. Поводом для нее он считает достаточным самый факт праздника, на который, дескать, областная филармония направила гостящую на Кавказе балетную труппу Большого театра. Не знаю, как ты на это смотришь. Я лично могу написать нечто вроде «Вальпургиевой ночи».

Вообще, Столяров полон самых радужных планов и считает, что «Долина» должна быть колоссальным событием. Со мной беседовали о распределении ролей и не преминули подчеркнуть необходимость усмешнить пьесу, которая, по их мнению, все еще продолжает оставаться невеселой. В театр должны прийти и уже частично пришли некоторые хорошие певцы и певицы и, в частности, на роль Нины уже намечается какая-то новая артистка с прекрасным оперным голосом.

Партитура движется довольно хорошо. Времени у меня много, и я думаю оркестровать и в Сочи с тем, чтобы к октябрю привезти ее в Москву законченной. В общем, друже, тебе необходимо дать о себе знать театру и мне, а может быть, и приехать на три денька.

Дома все благополучно. Передай сердечный привет Катерине. В Москве я не буду до 11-го числа, поэтому телеграфируй сюда: Старая Руза, Моск. обл. Дом композиторов.

Обнимаю тебя и целую. Твой Исаак

Ваше приветствие для
меня было очень дорого. Я принадлежу
к тем людям, которые умелой средой
трактовки шпала и барабана прислуши-
ваясь к неурным звукам скрипки.
В шпале и трактате моего 50-летия, ко-
торое довольно крепко справлялось, в не-
забыли и не мог забыть тех моих друзей,
с которыми в прошлом много славных
этанов уривки.

Автограф Дунаевского (строки из письма к Л. И. Неймарк)

152. Б. Я. КОЛЕСНИКОВУ

[Старая Руза] 14 июля 1954 г.

Видите ли, милый Борис, я охотно готов с Вами полемизи-
ровать, но полемика сложится не в Вашу пользу. Вы восклицаете: откуда в Ваши 19 лет может взяться поэтическое мастерство? Так я же требую мастерства у Вас не сейчас, а в будущем. А это значит, что в Ваши 19 лет надо учиться этому мастерству, чтобы в будущем его иметь. Звание мастера, как Вам известно, формально дается только в области спорта и фабрично-заводского труда. В области искусства такого звания формально не существует, но оно завоевывается теми, кто показал рядом своих сочинений право на то, чтобы считаться профессионально законченным специалистом и талантливым выразителем своих творческих замыслов.

Вы ссылаетесь на Матусовского и других. Но не забывайте, что наши поэты все же кончили литературные институты, проходили многолетнюю журнально-газетную практику и т. д. Во всяком случае, они прекрасно знают поэзию и поэтическую технику. Конечно, никто из них не гарантирован от неудач. Но ведь это не имеет отношения к данному вопросу. Даже хороший портной или сапожник не всегда и не на всех одинаково хорошо шьет и часто вызывает неудовольствие заказчика. Другое дело, когда берется шить костюм человек, не знающий тонкостей этой профессии. Он никогда не сошьет

ничего даже похожего на костюм. Поэтому я и говорю Вам: Вы никогда не напишете подлинно хорошего и грамотного в поэтическом отношении произведения, если Вы не знаете тонкостей этой профессии.

Вы совершаете громадную ошибку, считая, что надо писать много для того, чтобы писать хорошо и талантливо. Оттого, что Вы будете до бесконечности множить количество немощных и беспомощных стихов, у Вас не прибавится ни на грамм настоящего мастерства. Вы только будете все больше и больше впитывать в себя любительщину в самом плохом смысле этого слова.

Ремесленная практика, то, что называется «набиванием руки», действительно необходима тогда, когда есть правильный и твердый фундамент знаний законов профессиональной техники. Зачем же тогда существуют учение, учебники, чья-то заботливая, кропотливая работа по воспитанию профессии и профессионалов? Это все и существует для того, чтобы люди, подобные Вам, обладающие желанием и способностями, могли воспользоваться накопленными до Вас знаниями и богатством профессии и осуществлять на практике свои способности и стремления.

Смотрите на искусство так же, как смотрят на технику, физику, химию и всякие другие науки. Возьметесь Вы строить мост, если Вы не знаете математики? Кто по такому мосту рискнет проехать, даже если представить себе фантастический факт, что, видя, как делаются другие мосты, Вы вкопаете в землю устои и на эти устои положите перекрытие? Вам же для этого нужно обязательно знать законы давления, сопротивление, свойства материалов и черт его знает там еще много чего. Конечно, если Вы постройте безграмотный расчет моста и он провалится, повлечки за этим жертвы, то Вас привлекут к ответственности. Если Вы напишете безграмотное стихотворение или музыкальное произведение, то никто Вас за это к ответственности привлекать не будет, ибо это не влечет физических жертв.

И вот именно поэтому, потому что это ни для кого не опасно, у нас существует легкомысленный взгляд на профессии в искусстве и литературе, как на вещи, которыми можно заниматься без всякой подготовки. Благо, еще в школе учат родному языку, теории словесности, а элементарная музыкальность слуха позволяет создавать рифмы (тут еще прибавляется чтение и знание некоторых стихотворений), и вот кажется, что все готово, что можно писать стихи, а там дальше, чем больше будешь писать, тем скорее мастером сделаешься. Главное, как Вы пишете, видеть конечные результаты. Незачем доказывать, как вредны такие убеждения и рассуждения.

Я не собираюсь и не имею даже в мыслях желания оспорить значение таланта, личной даровитости. И несовершенно

в техническом отношении стихотворение может обладать такой свежестью мысли, такой талантливостью образного мышления, что заставляет примириться с недостатками мастерства. Конечно, это может случиться и у Вас. Может, но пока не случилось. И я не вижу, честно говоря, данных, которые могли бы свидетельствовать о такой случайной возможности. Ваше стихотворчество не выделяется из того огромного количества стихов, которые я получаю в письмах со всех концов нашей Родины. Конечно, бывают стихи и хуже Ваших, бывают стихи, которые можно читать, как веселый анекдот. Но бывают и очень искренние попытки, свидетельствующие о серьезных намерениях и хороших чувствах. И их [авторам] не хватает того же, чего и Вам: знания того, что поэзия трудное и большое дело, которым надо постепенно овладевать путем учения и серьезной работы.

Вы приводите анекдотическое изречение: «Я до тех пор не войду в воду, пока не научусь плавать». Но оно против Вас. Оно означает: «Я до тех пор не овладею водной стихией, пока не научусь плавать». Скажу о себе: мне 54 года, и я не умею до сих пор плавать. Не способен, видимо, хотя меня в разное время учили. И от того, что я не умею плавать, речка, море, несмотря на всю привлекательность, теряют для меня всякое значение, кроме художественно-эстетического. Я с завистью смотрю, как другие плавают, веселятся в воде, ныряют, скачут, делают всякие кульбиты. Когда [мне] предлагают купаться, я с грустью отказываюсь. Конечно, не всегда. Иногда я лезу в воду, но мне достается в речке прибрежная грязь и тина, а в море — прибрежная теплая вода с медузами, которые весьма противны при прикосновении, и я больше трех-пяти минут в воде не нахожусь, потому что мне самому противна моя беспомощность.

Возвращаясь к изречению, следует сказать, что войти в воду для того, чтобы в ней стоять, не имеет смысла. Но для того, чтобы плавать, надо знать и научиться некоторым приемам, которые будут Вас держать на воде. Овладевши искусством держаться на воде, Вы можете развивать свое плавание дальше и уже начать обращаться с водой, как с послушным Вашей воле и желаниям предметом. А дальше вырастают пловцы-спортсмены, мастера. Как видите, аналогия Ваша оказалась весьма подходящей для нашей дискуссии.

Вы пишете: «Не могу же я, в конце концов, воскликнуть: до тех пор не буду посылать стихов Дунаевскому, пока не стану мастером песни!» Конечно, Вам не надо так восклицать. Но ведь Вы посылаете мне стихи не как литературному консультанту или Вашему преподавателю. Я не считаю себя вправе брать на себя ни первое, ни второе. И ни о консультациях, ни о преподавании мы с Вами не уславливались, да я и не имею желания и возможностей этими делами заниматься.

Ясно, что Вы посылаете мне стихи в расчете, что они мне понравятся и что я буду писать к ним музыку. Не так ли? То есть, другими словами, Вы обращаетесь к моему художественно-профессиональному чувству. И действительно, может случиться, что это мое чувство будет задето и взволновано. Мне более других понравилось «Счастья хочется». Оно искренне, правдиво по чувствам, [но] недостаточно отточено. Я дал Вам указания, но Вы исправили к худшему. Почему? Потому, что Вы не умеете. Значит, выходит так, что я умею писать музыку, а Вы стихов писать не умеете. Что же это за содружество? И почему я должен писать музыку на некачественные стихи?

Бывает так, что музыка немного лучше слов или слова немного лучше музыки. Это допустимо. Бывает, например, в производстве фильма или театральной постановки или конкурсной работе, что приходится по многу раз переделывать слова или куски музыки. Но когда происходит такая работа? Во-первых, тогда, когда производство имеет дело с желательными для этой цели людьми. Во-вторых, когда произведение является в общем хорошим, годным для заданных целей, но что-то в нем нуждается в доработке, в улучшении с тем, чтобы оно было лучше, чем оно есть.

Тогда подолгу ищутся лучшие слова, лучшие музыкальные обороты. Это есть работа. Вы ссылаетесь на пример «Песни о Родине». Для фильма «Цирк» были приглашены Лебедев-Кумач и Дунаевский. Почему? Потому что режиссер Александров считал их наиболее подходящими для своих целей и задач исполнителями. Александрову нужна была песня, выражающая величие нашей Родины. Кумач принес эту песню. Режиссер посчитал, что для полного выражения мысли и образа не хватает того-то и того-то. Заметьте, что не хватает, а не то, что песня, принесенная Кумачом, сама по себе плоха. Кумач согласился с этим и пошел дорабатывать. С чем мы тут имеем дело? С большой требовательностью режиссера, который глубже оценил необходимые качества произведения, чем поэт. Режиссер объяснил поэту, открыл перед ним какие-то свои новые, более широкие мысли, которые поэта убедили...

Если бы получилось так, что Лебедев-Кумач до конца не смог бы удовлетворить Александрова, то, может быть, Александрову пришлось бы отказаться от услуг Кумача и признать свой выбор неверным, ошибочным. Такая же история могла произойти и с Дунаевским. А могло произойти и так, что Кумач не согласился бы с замечаниями Александрова и сам бы отказался от дальнейшей работы. Это есть производство. Конечно, Александров для красного словца сказал по радио насчет 36 раз. Это [неверно]! Как раз «Широка страна моя родная» вылилась удивительно естественно и легко и имела

очень мало исправлений (например, сначала было «хороша страна моя родная»). Но безусловно верно то, что в работе над фильмом, опереттой, оперой приходится часто и много доделывать, исправлять, сокращать, уточнять и т. д. Но это все делается с произведениями вполне добротными с самого начала, сделанными профессионально крепкой рукой.

Может ли профессионал плохо делать? Конечно, и еще как плохо! Но такое произведение никого, кроме халтурщиков или слабо разбирающихся, нетребовательных людей, не устроит. В фильмах, опереттах попадают плохие стихи, песни, номера, плохая музыка. И музыка и стихи написаны профессионалами. Но тут-то и вступает в свои права талантливость авторов, их большая требовательность к себе, их большая ответственность перед обществом и народом, для которых они работают.

Ваши стихи «Счастья хочется» не имеют тех производственных целей, как песни, о которых я говорил выше. Можно писать такую песню, можно и не писать. Тысячу раз Вам переделывать незачем. А указал я Вам на недостатки, чтобы Вы сами увидели в процессе поисков, как важно точно и красиво выражать мысль и поэтический образ. Вам второй раз не удалось это сделать. Попробуйте еще раз. Конечный результат? А какой результат Вам нужен? Разве Вам недостаточно того, что в результате у Вас получится хороший песенный текст, на который какой-нибудь композитор напишет музыку? Разве Вам недостаточно того, что чем лучше и ярче будет Ваш текст, тем больше внимания он привлечет, если, допустим, Вам удастся его напечатать в газете или журнале?

Я Вам пишу так подробно и много, ибо, несмотря на свою занятость, считаю необходимым предостеречь Вас от заблуждений и вредных теорий. В конце июля я еще буду вне Москвы, но 1 августа попробуйте мне позвонить по телефону Г-117-45. Если будет возможность, поговорим. Если не удастся, пришлите Ваши исправления по почте.

Будьте здоровы, желаю Вам успеха и поступления в институт.

И. Дунаевский

153. Е. СТРЕЛЬНИКОВОЙ

Москва, 23 августа 1954 г.

[...] Бог знает сколько времени мы с Вами не разговаривали. И я вовсе не считаю себя виновным в таком длительном перерыве нашей переписки. Несколько раз, встречаясь с Вашими прежними письмами, намеревался Вам написать, но не был уверен, что Вы сидите летом на месте. Кроме того, Алтай сделался самым выразительным и многозначным символом нашего патриотизма. И я думал, что и Вас могла захватить

«целинная горячка» и Вы где-то в Кулунде директорствуете в каком-нибудь учебном заведении. Но Вы оказались в Бийске, и я очень благодарен Вам, что Вы написали мне. Я очень рад также и тому, что Вы постепенно пришли к моей правоте в вопросе «Как жить с людьми и среди людей». Но, ради бога, не подумайте, что, уча Вас избегать острых углов и многое прощать людям, я учу Вас беспринципности, обтекаемости, соглашательству. Нет, и тысячу раз нет!

Нельзя прощать зла, подлости, низости. Надо бороться и со слабостями человеческими, но бороться умеючи, чутко, ласково, постепенно подтягивая человека к тому пути, который ты *навверняка* считаешь правильным. Вашей ошибкой была не столько сама Ваша непримиримость как таковая, сколько отсутствие *объективной* уверенности в том, что именно Вы правы, а не другой человек, которого Вы резко критикуете.

Истина находится в той губке, о которой Вы пишете и которая должна впитывать все хорошее, что Вы можете найти в людях и что люди могут дать Вам. Для этого надо обладать хорошей пытливостью, любознательностью, умением собирать в себе и откладывать эти крупички хорошего. Так образуется хорошее отношение к людям, к жизни, к себе, к своему внутреннему миру.

Вы педагог, воспитатель молодежи. Это особенно важно, так как чем богаче Ваш личный внутренний мир, тем больше Вы сможете дать тем мальчикам и девочкам, которых Вы обязаны воспитывать широко и красиво.

Это письмо также коротко, так как мне хотелось только откликнуться, чтобы Вы знали, что я жив, здоров, много работаю и чтобы Вы знали, что я охотно буду переписываться с Вами, помогая Вам во всем том, в чем я могу быть Вам полезен...

Искренне Вас приветствую и желаю Вам всяческих успехов на Вашем высоком поприще.

И. Д.

154. И. А. ГОРЕЛЮ

[Москва] 4 сентября 1954 г.

Дорогой Ильюша!

Спасибо Вам за письмо. Уж больно много Вы хвалите мою музыку. Во всяком случае, раскладывая ее по косточкам, Вы в ней находите то, что, конечно, не учитывается при сочинении. Я всегда несколько настороженно относился ко всякого рода скрупулезным анализам с приданием повышенного значения отдельным оборотам, скачкам в мелодии, ведению голоса и т. д. Считал всегда важнее всего общий кусок, общую картину сочинения, общее впечатление. Мелодия для меня — это живое, дышащее существо, у которого свои органы чувств,

свои повадки, свои устойчивые привычки и капризы. Я не совсем согласен с Мазелем и с некоторым подозрением отношусь вообще ко всяким попыткам (а они в его книге «О мелодии» имеются) широко толковать мелодию как некий верхний этаж любого гомофонического построения.¹ Так можно дойти до утверждения, что мелодия имеется во всяком музыкальном произведении, коль скоро мелодией можно считать любое, даже случайное сцепление ступеней гармонического лада. [...]

Можно ли считать мелодией схематически мертвое образование звуков? Мне кажется, что нет. Также нельзя говорить, что в таком-то сочинении есть или наблюдается мелодия. И в самых безобразных произведениях формалистов можно найти мелодию, если считать ею вообще все, что звучит в результате движения голосов. Нет! Мелодия — это существо произведения, его альфа и омега, его кровь и плоть, его образ... Только тогда можно сказать, что это произведение *мелодично* или, лучше сказать, *мелодийно*. Вот именно в таком произведении на мелодию падает основная авторская задача — увлечь слушателя, довести до его чувств и сознания авторский замысел.

Поэтому для меня мелодия — это почти физическое и психическое понятие. Испытывая ее воздействие на самого себя в процессе сочинения музыки, я стремлюсь, чтобы подобное же воздействие она оказывала на слушателей. Характер этого воздействия, направление этого воздействия и определяет свойства той или иной мелодии или системы мелодий, образующих тематический материал произведения. Разнообразная гамма человеческих чувств и находит свой отклик в разнообразных свойствах мелодии. Когда аналитик начинает рассматривать всякие интервалы, спады, подъемы, уклоны мелодии, то ему кажется, что композитор все это знал, предвидел и нарочно складывал из этих элементов свою мелодию. На самом деле все это происходит бессознательно, нечаянно и вместе с тем именно так, как подсказывается внутренним творческим голосом. Свойства мелодии, все эти восхождения и спады, полутона, кварты и септимы, одетые в гармонический наряд, рождаются вместе с чувством. Как только чувство не получает удовлетворения от всех этих мелодических компонентов, они *отпадают*, не рождая произведения.

Я сейчас весь погружен в работу над созданием музыки к фильму «Испытание верности». Серьезная и трудная музыка! Часто, склоняясь над нотной бумагой, я слышу внутри себя музыку тех кадров, которые мне надлежит «озвучить». Я слышу, какой *должна быть* эта музыка, но не всегда мне удастся ее выловить из себя и зафиксировать на бумаге. Иногда происходит мучительный процесс этого, постепенно уточняющегося фокусирования замысла. Как будто получается хорошо, а что-то *именно в мелодии* оставляет чувство неудов-

летворенности, пока полностью не сольется чувство, вызываемое музыкой (мелодией), с чувством, содержащимся в кадре. Иногда для этого не хватает «пустяка» — какого-нибудь понижения или повышения ступени звукоряда.

И вот, пока найдешь это рельефно-выпуклое осязание, как живое существо, которое можно потрогать, до тех пор не успокаиваешься. Конечно, мелодия может быть рассудочной, умной, корректной. Но я — за горячую, эмоционально насыщенную мелодию, мелодию говорящую. Я — за почти физиологическое воздействие мелодии, вызывающее смех, улыбки, слезы, грусть, радость, горе, скорбь, надежду, мрак, просветление. Когда такое воздействие мелодии является всеобщим, значит цель произведения полностью достигнута. Когда воздействие мелодии является мнимым, то есть ей приписывается то воздействие, которым она на самом деле не обладает, то произведение не достигает цели, а следовательно, останется вне понимания широкой аудиторией. [...]

Слушатели не знают, как изображать в музыке различные настроения и чувства. Но слушатели отлично воспринимают их, если они *в самом деле* выражаются музыкой, или в крайнем случае, если они хоть *похожи* на то, чем они называются. Вне мелодии нет путей для выражения подлинных человеческих чувств.

Если бы у нас не было музыки Шуберта, Шопена, Бетховена и Моцарта, Грига и Чайковского, Корсакова и Рахманинова, я, может быть, сомневался в своих рассуждениях. Но поскольку существует эта музыка, я всегда буду применять ее мерки к любому современному музыкальному явлению и меня не могут сбить с толку никакие дикие крики нескольких сотен музыкальных «модников и модниц». Человеческое ухо и человеческое сердце не претерпели никаких изменений за последние 150—200 лет. И то, что красивым было тогда, остается красивым и теперь. Изменились потребности человека, изменились идеи, жизнь, ее проявления. Но мера красоты, мера чувств осталась та же. И я требую, чтобы современный композитор считался с этим. И если он хочет выразить одиночество, то пусть он его выражает *на тех же путях*, что и Шуберт в своей h-moll'ной симфонии. Если он хочет выразить пафос жизни, пусть почитает Бетховена. Этот источник учения и познания музыкальной красоты действует по сию пору совершенно безотказно.

Работу над «Испытанием верности» заканчиваю. Вы, вероятно, будете мною довольны... Во всяком случае, оркестр встречает многие отрывки аплодисментами. Посмотрим, как это прозвучит в фильме.

Будьте здоровы. Желаю Вам всяческих успехов.

С искренним приветом И. Дунаевский

[Сочи] 26 сентября 1954 г.

Искренне и глубокоуважаемая тов. Николаева!

Простите, что обращаюсь к Вам так, без имени и отчества. Но... я знаю «Галину Николаеву», но не знаю имени Вашего отца.

Я прочитал здесь, в Сочи, где нахожусь в санатории, Вашу «Повесть о директоре МТС и главном агрономе» («Знамя», № 9). Это небольшое произведение — лучшее, что я читал за последние годы. Что же в нем такого, что так резко отличает его от множества книг, вышедших за последнее время?

Талант писательницы — вот что, дорогая т. Николаева! Талант! Тот самый талант, который создал «Жатву» (тоже недюжинное произведение и тоже резко отличавшееся от [многих] других литературных произведений); тот самый талант, который заставляет читателей с напряженным интересом ожидать появления новых его достижений. Мы забыли это слово «талант». Я прочитал почти все, что пишется о литературе, по крайней мере, стараюсь это делать по мере своих возможностей. В многочисленных статьях, спорах, заметках почему-то обходится это чудесное и все объясняющее слово — талант. Мы говорим и пишем массу умных и неумных вещей, глубокомысленно говорим о мастерстве и стыдливо умалчиваем о необходимейшем качестве любого творца — о таланте.

И что самое удивительное, что Вы — талантливейший человек и писательница — сами об этом стыдливо умалчиваете. Ваша статья в «Литгазете» от 25 сентября¹ справедливо воздает должное горе-теоретику Протопоповой, ее начетничеству и «провизорству от литературы». Но разве можно считать Вас правой, когда Вы сами переходите на шаткую стезю рецептирования?

По-Вашему, писатель должен быть на уровне своего положительного героя. Я не буду цитировать Ваших строк. Вы сами еще раз их просмотрите и Вы убедитесь, что за исключением правильного тезиса о том, что писатель должен *знать* то, о чем он пишет, во всем остальном Вы предъявляете писателю не только невыполнимые, но и ненужные требования. Для того чтобы чувствовать себя «в шкуре» любого персонажа, писатель вовсе не должен становиться этим персонажем, перевоплощаться, что ли, в него. Но писатель должен быть тончайшим знатоком *любых* человеческих душ, *любых* психологий. Если он пишет о партийном деятеле, то он не должен становиться партийным деятелем в практическом, конечно, функциональном, что ли, смысле.

Часто говорят, что такой-то или такой-то персонаж говорит мыслями автора. Ну, а скажите, пожалуйста, в каком персонаже Вашей повести я вижу или могу видеть Вас? Вряд ли Вы ответите мне на этот вопрос, так как ни в одном действующем

щем лице Вашей повести Вас нет. Но Вы существуете во всей повести, во всех действующих лицах, во всех коллизиях и переживаниях. Это и есть Ваш талант, Ваш ум, Ваше проникновение в души и психологии людей, начиная от совершенно чудесной Насти и кончая дедом Силантием. Может быть, Вы по уровню Ваших сельскохозяйственных знаний можете стать и директором МТС, и главным агрономом, и председателем колхоза. Но, ей-богу, мне это совершенно неважно. Я вижу, что Вы знаете значительно больше меня в этих делах. И я Вам верю, когда Вы в повести пишете о посевах клевера или о методе ремонта тракторов. Но не за этим я слежу. Я слежу за судьбами, за характерами, за волями людей. Вы меня заставляете делать это. Вы заставляете сжиматься мое горло в спазме, Вы застилаете мои глаза слезами трогательного волнения, а клевер я «проглатываю» попутно. И это делают Ваш талант, Ваш ум, Ваша писательская интуиция, вдохновение. Вот чем должен обладать писатель-художник, творец. Такой писатель должен, конечно, *знать* людей, изучать атмосферу, в которой действуют его герои. Но «*знать*», «*изучать*» — это ведь только работа ума, времени, терпения, наблюдения. В школе мы с Вами тоже видели процессы «*познания*» и «*изучения*». Один ученик учит урок за два часа и все прекрасно знает. Другой учит пять часов и не успевает выучить. Но выучившие хорошо классное задание тоже различаются у доски: один добросовестно бубнит то, что выучил, а другой свободно, легко рассказывает, делая интересным, казалось бы, скучный предмет. Такие и педагоги бывают! Такие и писатели!

Значит, «*знать*» — это далеко еще не все. Но «*знать*» плюс талант, плюс писательское «*пронизывание*» всех и вся — это уже все!..

У Вас в повести это есть! И нижеподписавшийся, благодарный Вам за слезы и волнение читатель недоуменно спрашивает у Вас: «Почему же Вы в своей статье не написали, *именно Вы* не написали о величии таланта, этой альфы и омеги всякого движения к мастерству?»

И. Дунаевский

156. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

[Москва] 10 октября 1954 г.

[...] Я прочитал Ваше письмо. Я очень хорошо Вас понимаю и очень хорошо чувствую то, что Вы переживаете в новой обстановке. Мне понятна и «смесь» Ваших ощущений как

человека и молодого инженера. Хочется быть Вам полезным в совете и дружбе.

Мне важно не то, с какими знаниями «инженера» Вы отравились «в жизнь», хотя это само по себе и важно. Мне важно, с каким запасом душевных сил, знаний жизни и жизненных наблюдений Вы приехали в Прокопьевск.¹ Ведь это особенно важно для того, чтобы жить среди людей, направлять их, руководить ими и учиться у них. Особенно труден процесс завоевания авторитета. Здесь нужны чуткость, разум, терпение, умение достойно переживать успехи и неудачи, победы и поражения.

Прежде всего: *цель*, то есть задача, центральная задача своей работы и деятельности. Ее надо найти точно и безошибочно среди вороха побочных задач, из которых каждая иногда кажется в данный момент главной.

Найдя эту основную цель, надо все побочные задачи сделать лишь лучами, ведущими к основному фокусу. Это не так легко, особенно в новых условиях, среди новых людей, среди которых, естественно, имеются всякого сорта и породы. Отстранить мешающих, не делая их врагами, приблизить к себе нужных и понимающих, опереться на них, сделать их подлинными друзьями — все это очень трудно и требует большого напряжения сил.

Вы хорошо пишете: «буду бороться, бороться, учиться, пробиваться!»

Желаю Вам, Люда, много сил, бодрости, успехов и побед. Пишите мне, не бойтесь посвящать меня в «секреты» Вашего «производства». Я все пойму, а чего не пойму, переспрошу.

В Сочи, в журнале «Знамя» № 9, я прочитал великолепную повесть Галины Николаевой «О директоре МТС и о главном агрономе». Обязательно прочитайте ее — Вы в ней найдете много душевно ценного. [...]

157. А. Н. ГРАНИНОЙ

Москва, 11 октября 1954 г.

Уважаемая тов. Гранина!

Ваше письмо я получил, но ввиду моего отсутствия не смог на него своевременно ответить, так как только недавно вернулся с юга.

Как явствует из надписей фильма «Дети капитана Гранта», музыка к нему написана мною. К имеющимся в фильме двум песням (песня Паганеля и Песня о веселом ветре) стихи написаны ныне покойным поэтом В. И. Лебедевым-Кумачом. Поскольку в фильме, как и в романе, сохранен колорит французского великого романиста, то я старался соответственным образом стилизовать и музыку песен. Однако музыка песен

абсолютно оригинальна и за основу ее я не брал никаких подлинных народных тем.

Что касается текста песен, то и он также абсолютно оригинален. Стихи Лебедева-Кумача настолько проникнуты советским духом, что никак их нельзя считать переводом, пусть даже хорошим. Во всяком случае, за восемнадцать лет существования этого фильма и музыки к нему вопрос об авторстве песен возникает впервые (к моему удивлению!). Очевидно, стилистическая точность и близость к французскому народно-песенному складу песен из фильма настолько велика, что кое-кого сбивает с толку. Но это уже является скорее похвалой авторам.

Очевидно, юных зрителей путает то обстоятельство, что в романе таких песен нет. Но Вы объясните ребятам, что авторы фильма, инсценируя роман (вернее экранизируя), имели право на всякие художественные изменения и дополнения. Так и в театре иногда классические произведения (Шекспира, Бомарше, Гольдони, Лопе де Вега и др.) идут с музыкой и песнями, которых в подлинниках нет. Эти песни и музыкальные интермедии заказываются современным авторам, задачей которых является, конечно, в первую очередь, умение сохранить дух и стиль времени. Сошлитесь на весьма популярные песенки Хренникова из комедии Шекспира «Много шума из ничего» в постановке московского Театра имени Вахтангова. Конечно, не Шекспир сочинял эти песенки.

Если бы Жюль Верн сочинял музыку (что мне, например, неизвестно), если бы музыка Песни о веселом ветре была обработкой жюльверновской музыкальной темы, а текст Лебедева-Кумача был переводом с французского, то все это было бы *оговорено* в надписях к фильму, которые ребята (и не только ребята) должны читать с таким же вниманием, как заглавную страницу книги, из которой они узнают, кто написал книгу или кто ее перевел и с какого языка.

С уважением и приветом *И. Дунаевский*

Простите, я не ответил на одно существенное место в Вашем письме. Вы спрашиваете, «по каким данным, связанным с героями Жюль Верна, составлена песня композитором, если эта песня составлена действительно им». Прошу меня простить за замечание, но песня не составляется, а создается, сочиняется.

Теперь отвечу на Ваш вопрос. Художественный образ Песни о веселом ветре сложился из облика Роберта, этого смелого, волевого мальчика, обрисованного Жюль Верном с большой четкостью и теплотой. Отсюда вылилась идея (художественно-воспитательная) — создать песню, которая пела бы о смелости, о воле, о преодолении всяких трудностей, о том, что составляет сущность нашего коммунистического воспита-

ния молодежи. Таким образом, мы, авторы фильма, перекинули мост от образа Роберта к современности: «Кто хочет — тот добьется, кто ищет — тот всегда найдет!» Эти великолепные слова Лебедева-Кумача давно стали афоризмом.

158. А. А. АШКЕНАЗИ

[Москва] 13 октября 1954 г.

Дорогой друг! Ужасно устроено так, что смерть забирает не тех, кого следовало бы. Ты знаешь, что я по природе очень мягкий человек и никому не желаю зла, тем паче смерти. Но, если уже она нацелилась своей косой на Ленинградский союз композиторов, то, право же, любое тайное голосование порекомендовало бы ей другую кандидатуру вместо хорошего, честного, очень одаренного человека и жизнелюбца, Леона Ходжа-Эйнатова.¹

Не хочется верить, что его уже нет. Как его другу, я выражаю тебе мое душевное соболезнование. [..]

159. Р. ИВАНЫЧЕВОЙ

Москва, 24 октября 1954 г.

Ваше письмо получил. Постараюсь вкратце и в самых общих чертах ответить Вам на Ваши вопросы.

Ваш первый вопрос — над каким произведением мне пришлось особенно долго и кропотливо работать — затрагивает чрезвычайно важную тему творческого процесса вообще, протекающего у разных авторов по-разному. Здесь, конечно, дело не может сводиться только к признаку времени, как Вы сформулировали в Вашем вопросе. Количество времени, затраченное на произведение, никогда не имеет никакого прямого влияния на оценку качества. Когда мы слышим серое, бледное произведение и узнаем, что автор потратил на него много сил и времени, мы говорим: «Жалко, что автор так много беспокоился — такое произведение можно было бы написать значительно скорее».

Иногда нас поражает краткость времени, затраченного на великопепное произведение. Действительно, можно ли не поражаться тому, что Чайковский написал «Пиковую даму» меньше чем за полгода! В то же время можно ли не удивляться, что Шапорин сидел над «Декабристами» больше 25 лет! Можно вспомнить о «Князе Игоре» Бородина, который писал эту оперу десять лет. Но Бородин совмещал музыкальное творчество с занятиями по химии, профессором которой он был, поэтому он так растянул время творчества своей гениальной оперы. Я подчеркиваю слово *гениальной*, потому что

ради гениальности произведения мы всегда простим композитору медлительность темпа его творчества.

Существуют причины разного порядка, влияющие на темпы творчества. Бывает так, что, несмотря на увлеченность замыслом и идеей произведения, оно дается композитору трудно — то ли вследствие сложности его, то ли по причинам личного порядка (несоответствие личного состояния и настроения характеру произведения, временное охлаждение к теме и др.). Бывает так, что произведение выливается в законченные формы как-то само собой, одним дыханием. Отчего все это зависит? Мне кажется, что главное здесь в горячей влюбленности автора в свой замысел, в задуманные образы. При равнодушии композитора к своему будущему детищу ничего кроме ремесленной добросовестности (и то — в лучшем случае) получиться не может.

В моей творческой жизни я старался избегать задач, творчески меня не устраивавших. Если мне приходилось в фильмах или пьесах для театра сталкиваться с отдельными частными случаями получения материала, не возбуждавшего во мне творческого энтузиазма, то в работах, написанных мною по личному влечению и вкусу, таких случаев не бывало. Конечно, и это не означает, что я был свободен от ошибок и гарантирован от неудач. Но безусловно то, что при горячей заинтересованности в материале композитор работает лучше и активнее. Он мобилизует все свои душевные силы и мастерство. Может случиться, что этих сил окажется недостаточно, но это уже не вина, а скорее беда композитора.

Пытаюсь ответить на конкретно заданный мне вопрос так: было время молодости, когда я очень скоро работал. Если взять за начало моего широкого увлечения песнями 1932 год, то есть год моего первого фильма («Первый взвод») ¹, то как раз этот период характеризовался почти полным отсутствием хороших массовых песен. Я и очень немногие товарищи мои работали, так сказать, на песенной целине. Каждая новая песня была по-своему свежа, нужна, оригинальна. Еще не было тогда широкого потока песен. Это давало возможность работать свободнее, шире, легче. Песни выливались из-под пера быстро и легко. Каждая тема была новой. Поэтому «Марш веселых ребят», несмотря на свои трудности, возник меньше чем в две недели. А «Каховку» я сочинил буквально в 15 минут, сидя у рояля с поэтом Светловым.

Позже, когда по открытым путям двинулся поток песен, когда они стали походить одна на другую, когда в песню пошли темы, ставшие универсальными для всех композиторов, работать стало труднее. Да и годы шли, сил прежних уже не было. Перед песенным творчеством возникали новые, более сложные и ответственные идеологические задачи. Задачи эти частенько видоизменялись, корректировались, и это вносило

тоже свою сложность в песенное творчество. Скажу Вам откровенно, что слава и популярность очень хорошие, но очень трудные и ответственные вещи. Достигнув известности и признания, любви и уважения, советский художник должен тщательно беречь и лелеять свое творческое имя, всегда стараться быть достойным своего высокого положения. Это накладывает особую ответственность на его работу. Приходится семь раз отмерить, пока отрежешь. На тебя смотрят, тебе подражают, тебе ничего не прощают. Вам должно стать понятным, что в творческую работу входят добавочные причины, удлиняющие творческий процесс.

Но вне зависимости от этого я лично всегда работаю кропотливо. Что это значит? Это значит, что я стараюсь найти наилучшее решение творческой задачи. Я не доверяю сегодняшним мыслям, если они завтра могут мне показаться недостаточно яркими. Поэтому, даже сочинив произведение, я не спешу считать его уже окончательно готовым. Возникают несколько вариантов, начинается кропотливая работа с поэтом, которому часто приходится видоизменять свои первоначальные стихи, приспосабливать их к музыкальному рисунку и т. д. Например, «Марш энтузиастов» занял много месяцев, прежде чем принял окончательную форму. Это объясняется сложностью задачи не только тематической (это ведь была первая песня — гимн труду), но и производственной.

Укажу еще на один пример из «Волги-Волги». Дело в том, что по сценарию Стрелка-письмоноска сочиняет очень хорошую песню, которая становится популярной. Мне, значит, нужно было такую песню сочинить, чтобы зритель был действительно убежден, что это песня хорошая, что она была способна стать любимой и популярной. Это обязывало меня к высокому качеству, причем это качество надо было делать безошибочным, иначе рушилось все построение сюжета... Естественно, что в процессе работы над песней много вариантов отвергалось, искали лучшие, наиболее яркие, доходчивые. Это требовало много труда и времени. Вообще, создание песни — вещь очень трудная. На этом мудром изречении позвольте мне закончить ответ на первый вопрос.

Второй вопрос: какое произведение мне особенно дорого и ценно? Гм... Спросите у матери, какое дитя свое она больше любит. Что она Вам ответит? Я думаю, что она ответит Вам, что все дети ей одинаково дороги.

Третий вопрос: над чем я работаю?

После большой и напряженной работы над музыкой к фильму И. А. Пырьева «Испытание верности», который Вы увидите, вероятно, еще в этом году, я вернулся к прерванной работе над новой редакцией моей оперетты «Золотая долина», партитуру которой я закончу в середине ноября. Оперетта пойдет в Москве в конце года. Сразу же после этого «без пе-

ресадки» начинаю сочинение музыки к своей новой оперетте «Белая акация» на либретто Масса и Червинского, которая пойдет в Москве в мае будущего года. Таким образом, мой календарь заполнен большой работой.

Желаю Вам и Вашим товарищам больших успехов. Спасибо Вам за теплые слова и надежды, которые постараюсь оправдать.

С приветом И. Дунаевский

160. Ю. БИРЮКОВУ

Москва, 15 ноября 1954 г.

Дорогой Юрий! Ничего не поделаешь — должен сознаться в своей большой вине перед Вами за долгое молчание.

Как-то, находясь этим летом в Доме творчества под Москвой, я рассматривал взятые с собой неотвеченные письма, в том числе и Ваше, думая написать Вам. Но потом усомнился: ведь жизнь военного человека не всегда бывает оседлой. Сегодня — здесь, а завтра — в другом месте. Я очень рад, что, получив Ваше последнее письмо, я теперь знаю, что Вы живы, здоровы, продолжаете военную учебу и по-прежнему увлекаетесь музыкой, по-прежнему ищете «божьего слова» в отношении Ваших творческих опытов.

Я собрал все Ваши письма, нашел все «вещественные доказательства» правоты Ваших упреков в мой адрес. Нашел я и Вашу «Лирическую суворовскую» песню. С нее и начну, хотя, видимо, она представляет для Вас уже пройденный этап.

Когда я вижу или играю чье-нибудь произведение, я прежде всего задаю себе вопрос, в какой мере общий замысел и выполнение этого замысла соответствуют теме, образу песни, как он есть. Этот эстетический критерий так же важен, как важно и не ошибиться в результате своей эстетической оценки. «Лирическая суворовская» характерна тем, что наряду с лирической ее частью («дней не забыть никогда», «проводжали знакомых девчат» и проч.) имеется и часть несколько иных лирических образов («училищные стены», «ходили в наряды», «будем свято беречь пару *алых заветных погон*»). Вот в этих заветных погонах и находится, по-моему, ядро всей лирической окрашенности песни. Я хочу сказать этим, что именно сюда должна быть направлена творческая стрела, музыкальная лексика, то есть все то, что называется *стилем*. А его-то у Вас и нет. И это самый главный недостаток, от которого идут все прочие качества. Проиграешь Вашу песню без слов и получается обычная вальсовая лирическая водичка, каких очень много и какая, в сущности, не имеет никакого отношения к теме «Лирической суворовской» песни. Это Вы обязательно

и очень серьезно учтите для себя. Сама музыка, весь ее строй, мелодика, ритм должны давать, по крайней мере, близкое представление об образах песни. Вашу же музыку можно петь *на любые* лирические слова. Безусловно, что она лирическая, но безусловно, что она не суворовская.

Когда Вам указывают на отсутствие оригинального языка в музыке, это Вас не должно смущать. Оригинальность, то есть собственный творческий почерк, приходит не сразу, а может и вовсе не прийти. Но при всяких условиях надо искать собственное мелодическое отношение к теме. И это мелодическое отношение должно быть серьезным и благородным. Я не скажу, что Ваша мелодия лишена цельности и привлекательности. Она вполне логична, но... она очень трафаретна. Это и Ваше и не Ваше, а первые пять нот существуют точно в таких же ритмических условиях у Мокроусова в «Одинокой гармонии». Гармонизация песни очень примитивна. Но, Юрий! Надо учиться и учиться. Без знаний нотной грамоты, теории и гармонии Вы будете и впредь ходить, как слепой. Отдельные замечания по песне я делаю в нотах.

Теперь о других вопросах, затронутых в Вашем письме. Составленный Вами эстрадный оркестр, конечно, ни в какие учебники оркестровки не лезет. Этот состав случаен и определяется, видимо, наличными людскими ресурсами. Никаких пособий по инструментовке для данного состава Вы не достанете — их попросту нет в природе. Но существует вообще инструментовка, овладение которой — дело длительное и трудное. Постараюсь направить Вас на правильный путь в этом деле. Конечно, избранный Вами метод — кто во что горазд — никуда не годится. Вариации каждого музыканта не могут создать партитуры, то есть дисциплинированного общего музыкального звучания. Нужно поступать, учитывая, что у Вас за инструменты и какова их природа и метод их использования.

1. Две трубы и два кларнета вполне могут *вести мелодию* и быть использованы и в гармоническом содружестве (терции двух труб или двух кларнетов, даже трех- и четырехзвучия)...

2. Два аккордеона — великолепная сила и для ведения мелодии, и для гармонического фона. В частности, можно аккордеону поручать соло наряду (но не вместе) с кларнетом и трубой.

3. Тромбон может солировать, если он технически хорошо подготовлен и может вместе с басом-балалайкой и басом рояля составлять вполне прочную басовую основу аккомпанемента.

4. Две гитары должны иметь аккомпанирующие функции вместе с роялем. Однако и гитары и, рояль можно использовать и в соло.

Об ударнике нечего и говорить. Ударник есть ударник.

Вы видите, Юрий, сколько возможностей дает даже тот, с виду нелепый оркестр, который у Вас есть. Важно уметь пользоваться сущностью и возможностями каждого инструмента. Давайте им соло, то есть ведущую мелодию, но не всем сразу, а порознь. Вот играет кларнет, потом труба, потом аккордеон, потом гитара и т. д. Поменьше гремите оркестром, пользуйтесь *общее звучание* только в форте. И у Вас должно очень хорошо звучать. Вот мой совет!

Относительно творческой консультации я подтверждаю свое прежнее обещание, но не ручаюсь за быстроту исполнения, так как своей работы очень много.

Желаю Вам всяческих успехов и здоровья. С искренним приветом.

И. Дунаевский

**161. ГЛАВНОМУ ДИРИЖЕРУ И МУ-
ЗЫКАЛЬНОМУ РУКОВОДИТЕЛЮ
МОСКОВСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЕТ-
ТЫ Г. А. СТОЛЯРОВУ, ЗАВ. ЛИТЕРА-
ТУРНО-РЕПЕРТУАРНОЙ ЧАСТЬЮ
Я. А. ГРИНБЕРГУ**

[1954 г.]

Несмотря на мою готовность *всячески* идти навстречу творческим замыслам постановщика «Золотой долины» С. А. Майорова¹ в отношении реконструкции финала второго акта, проведенная мной работа в этом направлении еще раз показала полную музыкально-драматическую ненужность этой реконструкции. Мало того, что ничего хорошего не получается из оголенной и отрезанной концовки финала второго акта, кроме крикливо-пафосного придатка; становится несомненным также и то, что перенесение большого танцевально-хорового куска из финала второго акта в финал третьего угрожает и третьему акту, поскольку наличие дивертисмента в третьем акте будет неизбежно создавать впечатление ложного конца.

Безусловно, что привычка моя к давно сделанному музыкальному построению во многом мешает мне высококачественно достроить финал второго акта, если принять режиссерское решение этого финала. Но факт остается фактом, и найти это высокое качество музыки в реорганизованном финале я психологически не в состоянии. Я не в состоянии это сделать и по времени, так как занят инструментовкой, размеры которой увеличились благодаря тому, что мне приходится вследствие художественных требований А. Г. Столярова оркестровать и те номера, которые раньше предназначались для исполнения по старой партитуре 1937 года. Хотя я не верю в реальность срока выпуска премьеры при тех условиях, какие

сложились в театре из-за позднего начала сценической работы, тем не менее я считаю с необходимостью написать и оркестровать целый танцевальный дивертисмент, размеры которого, кстати, мне на сегодняшнее число еще неизвестны из-за неполучения указаний от Г. А. Шаховской.²

Моей задачей является максимальное ускорение окончания бесконечно и непредвиденно затянувшейся работы по «Долине», чтобы немедленно приступить к сочинению музыки для «Белой акации», план работы над которой уже нарушен. Поэтому я вынужден заявить, что ни на какие рискованные и отягчающие работу переделки клавира я идти не считаю возможным и буду настаивать на постановке клавира в том общем виде, в каком он сделан. Ставя Вас об этом в известность, я одновременно сообщаю Вам, что прекращаю всякую работу по переделке финала второго акта, которая в результате ничего не дала, а только отвлекла меня от инструментовки музыки.

С уважением И. Дунаевский

162. Р. П. РЫСЬКИНОЙ

Москва, 25 марта 1955 г.

[...] «Золотая долина» была показана 4 марта и прошла весьма успешно, по крайней мере, в моей части. Пьесу поругивают. Но мне становится смешно, когда ищут хорошие пьесы почему-то в оперетте, как будто эти хорошие пьесы существуют во всех театрах, кроме опереточных.

В Ленинграде готовят «Долину», но как идет там работа и когда они собираются выпускать ее, мне неизвестно.¹ Очень большая трудность музыки меня серьезно тревожит, но, к моему великому сожалению, я даже не могу сейчас проехаться в Ленинград и помочь театру, как я это делал в Москве. Дело в том, что почти без всякого отдыха я пересел на «Белую акацию», постановка которой здесь намечена на июль. Мне предстоит серьезная и почти невероятная в моих условиях задача — написать клавир оперетты за один-полтора месяца. В молодые годы я бы не сомневался в успехе этой задачи, но сейчас... страшновато. 29-го уеду в Рузу и буду пробовать все-таки успеть к сроку.²

Ваше письмо не застало меня в Москве, так как я был в Риге с концертами, которые прошли очень хорошо. Главное, что я козырнул четырнадцатью новыми произведениями из общего количества двадцати пяти номеров программы. В Ленинграде мои концерты состоятся в первой декаде мая (с 6-го по 10-е).³ Между прочим, в Риге из четырех исполнителей три были ленинградцами — Иванова, Нестерова и Ретюнский.⁴ С Ивановой, отличной певицей, я буду выступать в ленинградских концертах. В программу я включил музыку

и песни из «Испытания верности» и «Золотой долины» и кое-что более раннее.

Как и у Вас, у меня в личной жизни ничего нового не произошло. С ногами неважно, здоровье так себе. Но когда душа горит творчеством, когда работа ладится, то и здоровье становится хорошим, и все отмечают, что я... обладаю секретом молодости и не старею. И то хорошо! [...]

163. А. А. АШКЕНАЗИ

[Москва] 7 июня 1955 г.

Дорогой Абрам!

Я очень рад твоему выздоровлению и желаю тебе больше не болеть. Я тоже неважно себя чувствую. В последний день пребывания в Ленинграде я простудился. Здесь у меня началась сильная боль в левом плече, мешающая свободе движения и очень меня угнетающая, так как я совершенно не могу определить, при каких движениях происходит эта режущая боль. Один врач говорит, что это отложение солей, и велел мне пить «Уродан». С большим трудом я достал здесь два флакона, и мне привезли из Риги два. Начал пить, потом обратился к хирургу, который заявил, что это воспаление плечевой сумки в результате гриппа, и велел греть кварцем и пить анальгин с пирамидоном. В результате я не делаю ни того, ни другого. В Одессу я не поехал из-за отсутствия тенора. [...]

164. ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ЯНУ РИТТЕРУ

[Москва, 1955 г.]

Уважаемый товарищ Риттер!

Прочел Ваше письмо, посвященное вопросам легкой и джазовой музыки. Хочу высказать по этому поводу несколько соображений.

Прежде всего, я должен признаться, что люблю хорошую джазовую музыку и не вижу никаких оснований для ее изгнания из сферы музыкального творчества.

В обсуждении сложного и спорного вопроса необходимо всегда находить очень точные формулировки, иначе мы только запутаем вопрос и не будем понимать друг друга. В нескольких местах своего письма, когда Вы упоминаете о легкой инструментальной музыке, Вы ставите при этом слово «джаз» в скобках. Отсюда можно сделать вывод, что Вы отождествляете легкую музыку с джазом. Это неверно. Джазовая музыка, написанная для джаза, это только один раздел легкой инструментальной музыки; понятие джаза никоим образом не охватывает, не поглощает понятия легкой инструментальной

музыки в целом. Это настолько очевидно, что мы можем принять это утверждение без спора.

Кроме того, необходимо условиться, что мы подразумеваем под словом «джаз». Оркестровый состав или музыкальный стиль? Это очень важно для понимания интересующей Вас проблемы. Поэтому, когда Вы пишете, что нельзя отрицать джаз только на том основании, что он родился в Америке, то я полностью с Вами согласен. В данном случае мы имеем в виду джазовый оркестр, то есть определенный, широко известный состав инструментального ансамбля. Иное дело — джазовая культура, то есть сумма творческих и исполнительских признаков весьма разнообразного и широкого диапазона и характера. Здесь есть о чем поспорить.

Вам известно, конечно, что симфонический оркестр не является русским, или чешским, или французским изобретением. Но никто, естественно, никогда не станет посягать на существование скрипки, тромбона или фагота на том основании, что эти инструменты «импортные» для той или иной страны. Почему же симфонический оркестр стал общепринятым во всем мире ансамблем и служит великолепным инструментом, исполняющим и пропагандирующим драгоценные творения музыкальной культуры человечества, созданные гением различных народов земного шара? Потому, что симфонический оркестр как при своем рождении, так и на всех этапах своего инструментально-тембрового развития не нес обязательных и специфических стилевых особенностей.

Каждый народ свободно вкладывает в симфоническую музыку свои, национальные особенности, свои чувства, свои идеи. На этой свободной от всяких специфических условностей музыкальной почве выросли могучие национальные симфонические школы — русская, чешская, немецкая, итальянская, французская. Симфонический оркестр способствовал огромному подъему музыкального творчества во многих жанрах...

Величайшие богатства народно-песенного творчества получили бессмертие в новом симфоническом звучании, стали подлинно интернациональными.

Иное дело джаз-оркестр. Уже при своем зарождении он заявил себя своего рода «музыкальным смутьяном». Джазовый оркестр с самого начала возник в наряде специфической, характерной только для него ритмики и тембровой звучности. Недаром на первых порах за джазом закрепилось название «шумового оркестра». Хотя это название было неточным, но оно в известной мере характеризует ту большую роль, которую играют в этом оркестре ударные инструменты и всевозможные тембровые эффекты. В связи с распространением джаза возникли целые агрегаты ударных инструментов, появились новые системы сурдин, дотоле никогда не употреблявшихся.

Вы правы, товарищ Риттер, когда утверждаете, что джаз был повсюду принят «стихийно». Но мне кажется, что эта стихийность распространения джаза обуславливается скорее бытовыми танцами, которые стали сопровождаться джазом, чем музыкальной культурой, которую он нес с собой.

В процессе своего становления и развития джазовая музыка стала принимать все более сложные формы. Она стала претендовать (иногда успешно, иногда без успеха) на самостоятельную роль в музыкальной культуре. К творчеству в области джаза приобщились крупные, талантливые музыканты, мастерство которых способствовало дальнейшему развитию джазовой музыки. Появились большие джаз-оркестры разных стилевых направлений. Но, в общем, джазовая музыка подверглась той же эволюции, что и все буржуазное музыкальное искусство эпохи империализма, и пришла к тому же упадку и разложению, к какому привели современное музыкальное творчество на Западе крайние формалистические и супермодернистские увлечения.

Конечно, не вся джазовая музыка заражена этими реакционными пороками. На Западе имеются превосходные джазовые оркестры высокой квалификации и мастерства, исполняющие красивую, содержательную музыку, способную доставить слушателям большое наслаждение. И, конечно, только о такой музыке может быть речь, когда мы говорим о творческих задачах, стоящих перед нами в области создания легкого массового музыкального жанра, в том числе и джаза.

Вы говорите о творческом освоении джазовой культуры сообразно с национальными особенностями того или другого народа. Вы даже пишете о существовании чешского, итальянского, немецкого и других национальных джазовых стилей и спрашиваете, как обстоит с русским джазом. Должен Вам откровенно сказать, что подобные утверждения мне кажутся слишком прямолинейными.

Безусловно, чехи играют в джазе и пишут для джаза не так, как американцы. Конечно, немецкий фокстрот некоторыми характерными чертами отличается от английского, а французская джазовая песенка — от итальянской или латиноамериканской. Все это так, все понятно и объяснимо. Здесь мы имеем дело с исполнительским темпераментом, со складом национального характера и т. д. Но когда мы говорим о национальном джазе, очевидно, мы должны иметь в виду его слияние с общенациональной музыкальной культурой того или иного народа, то есть с огромным установившимся кодексом интонаций, ритмов, гармоний, характерных для музыкальной культуры данного народа. И тут надо признать, что ритмические, гармонические, тембральные приемы и особенности джаза (как *музыкального стиля*, а не оркестра) представляют собой довольно замкнутую сферу, которая плохо сливается

с национальными особенностями не только русской или чешской музыки, но и музыки других народов.

Я приведу только одно соображение и думаю, что его будет достаточно для утверждения этой мысли: джазовая музыка одета в непроницаемую ритмически-однообразную броню. Любое медленное или быстрое, лирическое или шуточное джазовое произведение для голоса или для оркестра обязательно построено на железной, неизменяемой ритмике. Уже одно это свойство противоречит свободному, ритмически-разнообразному складу народного пения. Вот это упорное неслияние джаза и народной песенной культуры и является камнем преткновения, порождающим острые споры о джазе, которые ведутся у нас в Советском Союзе и во всех странах народной демократии.

Почему именно в странах народной демократии? Потому, что в этих странах, как и в Советском Союзе, где народ взял свою судьбу в собственные руки, по-новому ставятся вопросы культуры вообще, и вопросы искусства в частности. В этих странах национальная культура получила мощный толчок к развитию. Национальный суверенитет здесь понимается не только политически, но и включает в себя понятие национально-культурной независимости и стойкости национальных художников перед чуждыми влияниями.

Наши социалистические культуры включают в себя все лучшее, созданное гением народов всего мира. Но вместе с тем мы должны с величайшей осторожностью относиться ко всему наносному, чуждому, что может засорить вкус, нанести вред эстетическому сознанию народа. Приобщение широких народных масс к сокровищам мировой культуры — одна из центральных задач нашей культурно-воспитательной работы. Уже нередкое явление в нашей стране, когда колхозники в своем клубе слушают выездной симфонический концерт. Представьте эту картину, и Вы проникнетесь сознанием огромной важности этого процесса.

Небывалый размах художественной самодеятельности приобщил широчайшие слои народа к исполнительству в разных видах и жанрах музыкального искусства. Так постепенно воспитывается художественный вкус тех слоев населения, которые недавно и не помышляли о симфонической, камерной или хоровой музыке. Этот процесс, конечно, длителен и сложен. Но вряд ли Вы сочтете целесообразным приобщать народ сначала к джазовой музыке, а потом уже давать ему в известных порциях Бетховена и Чайковского. Вряд ли Вы сочтете правильным сначала знакомить народ с достижениями в области фокстрота и буги-вуги, а потом уже раскрывать ему богатства его собственной народной песенной и танцевальной культуры. Но, конечно, не единой серьезной музыкой будет сыт человек. Наш народ, как и Ваш народ, любит песню, веселую, задум-

чиво-лирическую, любит легкую задорную музыку, любит танцевать. Наше музыкальное творчество должно удовлетворять этим потребностям музыкального быта. Вот тут-то и возникают всякие крупные и мелкие проблемы, в том числе и проблема джазовой музыки.

Наша молодежь любит хорошую джазовую музыку. Как будет развиваться у нас музыкальное творчество в области джаза, трудно сказать. Но ясно одно — мы не должны равнодушно проходить мимо того положительного, что у нас уже сделано в этой области. Мы будем учиться на хороших образцах зарубежной легкой инструментальной и вокальной музыки, но, конечно, мы будем бороться против механического подражания тому, как Вы говорите, «суперджазу», который на нашей советской почве никогда не привьется.¹

Мне хотелось бы сделать несколько замечаний по другим затронутым Вами вопросам. Вы пишете, что русская эстрадная музыка — не джаз. Конечно, ведь эстрадное искусство значительно старше джаза, стало быть, оно ранее обходилось без него. Впрочем, я не собираюсь отрицать влияния джаза на эстрадную музыку. Оно сказывается в известной мере и на советской эстрадной песне.

Вы пишете, что национальную народную музыку, как правило, не понимает и не принимает другой народ. Мне кажется, что это Ваше утверждение в корне ошибочно. Подлинно народное, подлинно национальное всегда является в то же время подлинно интернациональным. Через национальное искусство народы познают друг друга, учатся понимать и уважать друг друга. Народное искусство является неисчерпаемым источником обогащения искусства профессионального. Чем же Вы объясните всемирную популярность таких национальных композиторов, как Бетховен, Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский, Рахманинов, Верди, Пуччини, Григ, Дворжак, Бизе, Сен-Санс, Равель, Дебюсси? Чем Вы объясните всемирное распространение песен русских, чешских, немецких, итальянских, французских, негритянских, песен советских композиторов?

Нельзя не согласиться с Вами, когда Вы пишете, что в области легкой музыки дела у нас в Советском Союзе обстоят не совсем хорошо. Мы тоже так считаем. Однако не думаем, чтобы дела эти обстояли у нас хуже, чем в других странах. Становление и развитие искусства дело очень сложное. Нигде и никогда на протяжении всей истории человечества искусство не нежилось на пуховых перинах. Путь подлинного искусства всегда был труден, а подчас мучителен. В нашей стране искусство призвано решать большие задачи коммунистического воспитания людей. Никто не показывает нам примера, как наилучшим образом это делать. Вот почему нам подчас бывает трудно, особенно тогда, когда мы ищем новых путей развития.

Искусство легкого жанра является одним из самых трудных. Это искусство не может развиваться вне общих задач строительства социалистического искусства. В связи с этим и возникают трудности временного характера, преодоление которых является почетным делом всех советских мастеров этого жанра. Я лично не сомневаюсь в том, что советский легкий музыкальный жанр стоит на пороге своего прекрасного расцвета.

Примите мой сердечный привет. *И. Дунаевский*

165. Л. Г. ВЫТЧИКОВОЙ

[Москва] 25 июля 1955 г.

Дорогая Людмила!

Давно уже собираюсь Вам написать, и каждое получаемое от Вас письмо тяжелым укором ложится на мою совесть: еще подумаете, что не хочу знать Вас. Жизнь проходит в большой работе, всяческих заботах и личных делах. К тому же здоровье мое стало пошаливать. Сердце перестало быть пайнойкой, болят ноги, болит левая рука. Настроение в связи с этим сильно падает, так как надо лечиться, а лечиться не люблю, ибо не верю всем медицинским наставлениям. Может быть, не столько не верю, сколько из-за эгоизма и любви к жизни не хочу подчиняться врачам. Заканчиваю новую оперетту «Белая акация», которая уже репетируется полным ходом. Это моя единственная работа, и ничем, кроме нее, не занимаюсь.

Выезжал только на авторские концерты в Ленинград и Ригу. Это так, для встряски. Именно в Ленинграде и простудился, в результате чего у меня стало воспаление левой плечевой сумки.

Ваше последнее письмо мне не понравилось, и я спешу на него ответить. Вам и раньше свойственно было некоторое созерцательное, рассудочное отношение к жизни, которую Вы, конечно, не знали. Потому Вы легко склонны были шараться от веры к неверию, от очарований и увлечений чем-нибудь к разочарованию и чайльд-гарольдизму.

Как же можно считать и думать, что в Вашем возрасте может угаснуть интерес к жизни? Конечно, с годами меняются интересы и желания, но они всегда остаются. Они пропадают только у людей немощных, ни на что не способных, или у людей, придавленных жизнью. А разве может у человека, особенно молодого, исчезнуть то самое любопытство, которое и создает жадность к жизни? Нет, Вы явно находитесь под впечатлением Вашего душевного разочарования, и оно-то и окрашивает в мрачные тона Ваши мысли и настроения. Мне трудно говорить об этом разочаровании, так как я... в сущности, плохо Вас знаю. Я помню девушку в очках, которую

я видел близко один раз в жизни. Это было давно. Потом письма — иногда строгие и аскетические, свидетельствующие, с одной стороны, о душевной сдержанности и разборчивой придирчивости к людям и жизни, а с другой — о неприработанности друг к другу всех сложных частей человеческого механизма. Иногда письма были живые — знак молодости и невыпущенных на волю желаний. Как то, так и другое не вселяло в меня мысли о чем-то, выходящем из ряда. Все, казалось мне, впереди. Я думал, что как и у всех, все с течением времени станет у Вас на место, приработается. И теперь у меня нет оснований думать о чем-либо ином. И все у Вас, в Вашем настроении, может быть, и берется от Ваших неразбуженных сил. Оттого Вы и шарахаетесь в пессимизм. Но это не страшно, как не страшно и Ваше «душевное заболевание».

И не завидуйте людям Вашего возраста, которые на все легко смотрят. Учитите Ваши ошибки, но только точно определите, в чем они. И, главное, не считайте ошибками самые обыкновенные стенки и препятствия, стоящие перед человеком на пути к душевному и физическому удовлетворению. Все закономерно!

Напишите о Вашей работе. Как идет она? Долго ли еще Вам жить в Прокопьевске? Есть ли у Вас круг хороших знакомых, приятелей?

Будьте здоровы и радостны. Сердечно приветствую Вас.

И. Д.

ПИСЬМА К ДУНАЕВСКОМУ

I

Станция Графская, 13 июля 1936 г.

Глубокоуважаемый Исаак Осипович!

Несмотря на то, что между нами некогда пробежала черная кошка, я не могу сегодня отказать себе в удовольствии горячо приветствовать Вас с присвоенным Вам ЦИК высоким званием. Этот факт имеет двойное значение.

Во-первых — признание Ваших персональных заслуг. Я слежу за Вашими работами уже давно (не говоря уже о том, что сам в «Женихах» имел плюсом Вашу музыку) и всегда констатировал рост Вашего дарования в важнейшую сторону — в сторону ее доступности массам без *снижения* музыкальной культуры.

Последние Ваши песни, распеваемые всей страной в самые радостные минуты нашей жизни, еще больше увеличили Ваш удельный вес как советского композитора. Поэтому звание заслуженного деятеля искусств Вами действительно *заслужено*.

Во-вторых — это урок всем чистоплюям и гениальничаящим эстетам, которые не богаты чувством *долга* перед своим слушателем. Они с презрением относятся к «легкому малому» жанру, потому что он *неимоверно труден*. Работая в тех же областях, что и Вы, я не раз испытывал на себе это пренебрежительное отношение к жанру, не раз кусал себе губы от незаслуженной обиды, встречая «олимпийское» отношение к своему труду людей, не имеющих за душой ничего, кроме искусственно созданной репутации. Но правительство своим постановлением относительно Вас действовало с предельной ясностью. Оно не только достойно отметило Ваши труды, но и *высоко подняло* тем самым значение *тех жанров*, которые до сих пор находились в загоне у критики и литературной и музыкальной общественности. Поэтому известие о почетной награде Вам заставляет меня перешагнуть через барьер личных недоразумений и крепко, как соратнику в борьбе за высокие образцы «малого» искусства, позжать Вашу руку.

Желаю Вам и в дальнейшем такой же плодотворной и острой работы, радостной не только для Вас, но и для всех, кто ее слышит.

С товарищеским приветом. Ник. Адуев

II

[Таганрог] 31 августа 1936 г.

Дорогой Исаак Осипович!

Псылаю Вам тексты песен. Простите, что задержал немного — очень запарился с переездом с дачи и прочими треволнениями. У меня больна мать, и дочку впервые отправляю в школу — так что хлопот полон рот.

Слегка отдышавшись, примусь за дела. Хотя отдохнул за лето плохо. Как у Вас с делами и с отдыхом? Я получил очень трогательное и лестное письмо, адресованное одновременно и Вам. Пишут из Таганрога с аэрогидробазы. Рассыпаются в комплиментах Вам и мне и просят не забыть в дальнейшем про «гидропланщиков». С клубом — пока как следует не связался. Сделаю на днях. От Пырьева никаких сведений не имею. Недавно звонили из «Известий» — спрашивали, не могу

ли я дать текст и музыку к «Капитану Гранту» — я сказал, что свяжусь с Вами, так как музыки у меня нет.

Вот пока все. Напишите мне о Ваших «трудах-делах». Какие перспективы? Думаете ли быть в Москве и как скоро? Крепко жму руку, обнимаю и желаю успеха в работе, бодрости и здоровья. Привет всем Вашим близким и дорогим.

Весь Ваш *Лебедев-Кумач*

III

[Москва] 1 декабря 1938 г.

Дорогой Исаак Осипович!

Что же Вы не подаете о себе никакой вести?

Я отделял «Рашель» и надеюсь, что на днях она будет готова. Очень хочется с Вами повидаться. Как только будете в Москве, прошу Вас: позвоните мне. И «Рашель» и я соскучились по Вас.

Шлю привет!

Ваш *М. Булгаков*

IV

[Москва] 22 января 1939 г.

Получил Ваше милое письмо, дорогой Исаак Осипович! Оно дает бодрость и надежду. В этом письме вторая картина.¹ От всей души желаю Вам вдохновения. К этому пожеланию полностью присоединяется Елена Сергеевна.² Мы толкуем о Вас часто, дружелюбно и очень, очень веруем.

Извините, что пишу коротко и как-то хрипло-отрывисто — нездоровится. Колючий озноб, и мысли разбегаются.

Руку жму крепко, лучшие пожелания посылаю.

Ваш *М. Булгаков*.

Р. С. Не могу отделаться от мысли, что Шантавуан³ — бас. Бас, бас! Не согласен?

V

[Москва] 26 января 1939 г.

Дорогой Исаак Осипович!

При этом письме третья картина «Рашели». На днях во время бессонницы было мне видение. А именно: появился Петр I и многозначительно сказал:

— Время подобно железу горящему, которое ежели остынет...

А вслед за ним пожаловал и современник Шекспира Вебстер¹ и то же самое подтвердил:

— Да! Это ясно, ковать, ковать железо, пока горячо.

Пишите! Пишите! От Елены Сергеевны и от меня привет!

Ваш *М. Булгаков*

VI

[Москва, 1939 г.]

Дорогой Исаак Осипович, Миша¹ мне поручил отправить Вам письмо, и я пользуюсь случаем, чтобы вложить мою записку.

Неужели и «Рашель» будет лишней рукописью, погребенной в красной шифоньерке!² Неужели и Вы будете очередной фигурой, исчезнувшей, как тень, из нашей жизни?

У нас было уже много таких случаев. Но почему-то в Вас я поверила. Я ошиблась?

Елена Булгакова

VII

Москва, 4 февраля 1941 г.

Уважаемый Исаак Осипович!

Зная Вашу огромную занятость, я все же хочу напомнить Вам о нашей беседе и о Ваших обещаниях касательно статьи по вопросам эстрады.

Я уже не буду говорить о важности и неотложности этой темы «вообще» и для нашего журнала в частности, и о том, почему будет очень хорошо, если статью на эту тему напишете именно Вы, об этом всем мы уже с Вами говорили, да и без всякого разговора Вы это все отлично знаете.

Следовательно, сейчас может идти речь только об одном: когда Вы сможете написать эту статью. Со своей стороны я бы очень просил сделать это не позднее 5 марта, чтобы мы могли поместить статью в майском номере.

Кроме того, до меня дошли слухи, что у Вас когда-то возникло желание («в принципе») написать о постановке «Тараса Бульбы».¹ В какой степени эти слухи соответствуют действительности? Не написали ли бы Вы для журнала об этом балете?

Пусть это будет не рецензия, а что-то вроде «мыслей» композитора в связи с постановкой! Думаю, что Вам это было бы интереснее. Очень прошу Вас ответить мне на это письмо и не отказываться от участия в работе «нашего журнала».

Быть может, у Вас самого есть какие-либо темы, на которые Вам хотелось бы написать? Словом, хотелось бы, чтобы Вы учли большую заинтересованность редакции в Вашей работе в журнале.

С искренним приветом уважающий вас Д. Кабалевский

Р. S. Кстати, не забыли ли Вы о том, что хотели написать для помещения в журнале небольшой ответ на статью И. Нестьева.

Д. Б. Кабалевский

VIII

Москва, 7 марта 1941 г.

Уважаемый Исаак Осипович!

Только что получил Ваши «Заметки»¹ и прочитал их с большим удовольствием. Вопросы поставлены очень верно и остро, и я не могу этому не радоваться (и как редактор, и как композитор).

Через 5—6 дней мы сдаем очередной номер (№ 5) и, разумеется, эти «Заметки» идут в этот номер. Это особенно кстати, так как в этом номере я надеюсь поместить статью, ставящую вопросы морали и этики, социалистического отношения к труду и т. д. Словом, Ваши «Заметки» попадают в самую точку.

В Вашем письме, которое я своевременно получил, но ответ на которое задержал в ожидании «Заметок», есть обрадовавшее меня обещание при возможности написать в журнал статью пообстоятельнее. Очень надеюсь, что Вы не забудете этого обещания. Не сочли бы Вы возможным превратить в статью для «Советской музыки» тот доклад, который Вам в скором времени придется делать на перевыборном собрании Ленинградского союза советских композиторов? Это было бы очень хорошо и интересно. Постарайтесь это сделать, хорошо?

Очень рассчитываю на Вашу помощь. Хорошо, если бы Вы, между прочим, покритиковали работу журнала. Это очень помогло бы мне. Дело оказалось гораздо труднее и сложнее, чем я даже ожидал. Вот уже 6 месяцев, как я пребываю в состоянии «бывшего композитора». Большой радости от этого я, конечно, не испытываю!

Шлю Вам свой искренний сердечный привет!

Ваш Д. Кабалевский

Я убежден, что Ваши «Заметки» возымеют все же свое действие.

Уважаемый Исаак Осипович!

Одно место в Ваших «Заметках» мне хотелось бы несколько изменить. Речь идет о необходимости применять к браку в музыке те же меры, что и к браку в любой другой области. Поскольку Вы, вероятно, не имели в виду применение к плохой музыке уголовного кодекса — я и предлагаю изменить это место следующим образом:

«Конечно, это не устраняет самого вопроса о профессиональной ответственности за творческую продукцию. Брак в творчестве, в «идеологической продукции» так же недопустим, как он недопустим и в промышленности, и здесь не должно быть сделано никакого изъятия».

Если у Вас возникнут какие-либо возражения или изменения — напишите мне о них. Кроме того, одна мелочишка: не следует ли, говоря о продукции грамзаписи, выражение «запись всякой дряни» заменить чем-то несколько более «деликатным», ну, скажем, «всякой пошлости» или что-нибудь в этом вкусе.

С сердечным приветом

Ваш Д. Кабалевский

Р. С. Каковы Ваши соображения о статье из доклада?

X

Париж, 8 июля 1947 г.

Дорогой Исаак!

Ты, вероятно, будешь поражен, получив это письмо. Не удивительно... Но, думаю, что ты меня все же помнишь, хотя, если бы ты меня сейчас увидел, то едва ли узнал — я стал совсем седой старик, много переживший за эти четверть века и уже думающий о закате. Тебя я не только не забыл, но, насколько это было возможно, следил за твоей музыкальной карьерой, и некоторые твои вещи знаю очень хорошо и одобряю (в частности, «Веселых ребят» и др. песенки, которые весь Париж распевает). Музыку я не забросил — наоборот, много играл в квартетах и квинтетах, причем перешел на альт. Состою также музыкальным критиком в одной русской газете.

Жизнь моя здесь была нелегкая. Моя дочь Ирина, которую ты знал маленькой девочкой, умерла в январе 1943 года от диабета. Она была талантливейшей поэтессой,¹ много печаталась и оставила после себя две книжки стихов, которые вышли еще при ее жизни. Смерть Ириночки для меня и для Марии Владимировны — горе, которое я, вероятно, никогда не изживу. Сыну Ирины в настоящее время 18 лет, и по окончании здесь русской гимназии он, вероятно, поедет в Россию, так что, может быть, мы еще и встретимся.

Вся наша семья теперь — советские граждане.

Если увидишь кого-либо из моих знакомых, то, пожалуйста, передай им все, что теперь знаешь о нас, сообщи адрес и попроси мне написать.

Буду очень рад, если и ты мне ответишь на это письмо, а может быть, и пришлешь что-нибудь из своих вещей. Всего тебе хорошего.

Твой Н. Кнорринг

XI

Париж, 19 сентября 1947 г.

Дорогой мой Исаак.

Спасибо тебе на добром слове. Буду откровенничать. С первых же строк твоего письма я так разволновался, что не мог читать — письмо читала Мария Владимировна, а я... плакал. Больше всего меня

тронуло твое признание, что ты обо мне сохранил хорошую память не только как о человеке, но и как об учителе. Сейчас, когда моя жизнь пришла к своему концу и когда я вспоминаю всю свою короткую по времени деятельность, то останавливаюсь, конечно, только на этом моем харьковском периоде учительства, которому я отдал всю свою душу. И теперь на отдалении и после стольких всевозможных опытов опять убеждаюсь, что наша гимназия, при всех ее недостатках, была для своего времени передовой и мне нечего стыдиться моих начинаний. Ведь чего только у нас не было: и кружки, и музыка, и выставки, и журналы, и это мною установленное (в здоровых рамках) участие учеников в педагогическом совете и проч. и проч.!! И мне, повторю, это чрезвычайно приятно — значит, я все-таки не даром прожил эти десять лет(!) моей настоящей педагогической деятельности — в такой полноте мне никогда не приходилось преподавать... Кстати, вот и мое curriculum vitae за границей.

Будучи приглашен преподавателем Морского корпуса в Севастополь, я механически с ним отправился в Бизерту,¹ где и пробыл четыре с половиной года. Природа там хороша, а жить не всегда бывало легко, потому что с моими демократическими убеждениями я оказался среди «зубров» и много вытерпел от грубых выходок морской офицерской молодежи — очень некультурной (старые моряки, напротив, были очень культурны). Но мне и тут скрасили мою жизнь ученики, которые меня любили так же, как и я всегда любил своих учеников.

Об этой Африке у меня издана целая книга воспоминаний. А с 1925 года я в Париже, и тут началась (и продолжается доселе) моя какая-то странная и пороку совершенно бессмысленная для меня жизнь. С моею специальностью деваться мне было некуда. Правда, немного преподавал в Народном университете, немного давал уроки (но мало), писал в газетах отзывы о книгах и музыкальные рецензии. Кое-что делал и по науке. Написал довольно большую книгу о генерале М. Д. Скобелеве² на основании архивных материалов. Издание уничтожено немцами, но у меня остался авторский экземпляр, хотелось бы книгу переиздать в СССР, но как это сделать, еще не придумаю. Когда существовала Тургеневская библиотека,³ работал в ней, был, так сказать, в курсе книжных дел, но после конфискации этой библиотеки немцами стало совсем томительно...

Жили мы в Париже и живем сейчас более чем скромно и нелегко в материальном отношении. Одно время играл в Бизерте на скрипке в кино, потом в Париже пытался было начать ходить по ресторанам со скрипкой — из этого ничего не вышло ввиду отсутствия у меня специальной техники по этому делу. Сравнительно долгое время был уборщиком и натирал полы в Тургеневской библиотеке (будучи там же членом правления!), в это время делал веревочные подошвы, исполнял и всякого рода поручения, как разноска писем (вместо наклеек марок). Сейчас зарабатываю, главным образом, перепиской на пишущей машинке. Ко всему этому я давно уже привык. Вот уже 27 лет как я сам себе стираю белье, хожу на базар, умею готовить...

Все это само по себе не утомительно, но иногда становится очень обидно и досадно, что как много у меня уходит жизни, так сказать, не по специальности. Но такова уже моя судьба. Разумеется, и в этой моей жизни было много радостей и хороших переживаний, и в общем мне становится жутко, когда я спрашиваю себя, куда ушли мои лучшие годы? — лучше уж об этом и не говорить, тем более, что тут и болезнь и смерть Ириночки...

С октября, весьма возможно, буду заниматься в советской школе. Думаю там на рождество поставить какую-нибудь детскую пьесу с музыкой. И вот у меня к тебе просьба. Не можешь ли ты мне разыскать и прислать детскую оперу Ребикова «Елка»?⁴ Помнишь, ее у нас разучивал в гимназии покойный П. Ив. Кравцов.⁵ Если нельзя достать этих нот, то, может быть, списать можно. Я был бы тебе очень благо-

дарен. Но вообще ты по этой части, может быть, что-нибудь посоветуешь? Напиши.

Хотелось бы мне тебе многое написать и многое «по душе» сказать, да сразу всего и не скажешь, тем более, я надеюсь, что это не последнее мое письмо к тебе.

Что касается твоей музыки. Между прочим, я оперетку очень люблю, но не в этом дело. Что из тебя не вышел Чайковский — об этом жалеть бесполезно, но что из тебя вышел — «Дунаевский» — это очень хорошо. Ты прекрасно сказал о «серьезных средствах» и своей музыкальной заковке. «Легкая музыка» — это современная задача, объективно поставленная жизнью, ты ее выполняешь хорошо, тем более что «легкая» музыка может и должна быть хорошей. Но я убежден, что ты в исполнении своих субъективных переживаний не оставил и серьезных музыкальных заданий. Разве можно не думать о музыкальных глубинах, например, после заключительной фразы первой скрипки в адажио первого квартета Бетховена! Разве возможно не откликнуться на такую музыку! Эх, поиграл бы я с тобой в квартетах — в этом деле я все же достаточно набил себе руку и, между прочим, очень полюбил альт... Надо кончать, а то конца не будет — еще масса сюжетов для переписки впереди...

Мария Владимировна очень и очень тебе кланяется.

Твой Н. Кнорринг

XII

[Москва] 7 апреля 1952 г.

Дорогой Исаак Осипович!

Среди бесчисленных приветствий, полученных к моему 80-летнему юбилею, Ваша телеграмма меня прямо потрясла. В своем слове, которое я говорил на бывшем 30 марта банкете, я сказал, что считаю в настоящее время единственной задачей — передать свой долголетний опыт, свои выработанные за всю жизнь приемы нашей советской музыкальной молодежи.

И вдруг оказывается, что мои музыкальные достижения уже нашли применение — «внесли свою долю участия в формировании Ваших музыкальных стремлений», как Вы пишете в телеграмме.

Я считаю Вас композитором, нашедшим свое музыкальное лицо, композитором, сумевшим сделаться популярным и доступным народным массам, не прибегая к дешевым приемам, а создавая прекрасную, художественную музыку, имеющую огромное распространение и прямой путь к сердцу народа.

То, что я участвовал в формировании и росте Вас как композитора, наполняет меня огромным счастьем.

Искренно благодарю Вас за это признание, за поздравление и желаю Вам здоровья и дальнейших успехов.

С сердечным приветом С. Василенко

ПРИМЕЧАНИЯ

К письму 1. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

Шатрова (Казанкова) Елена Митрофановна (р. 1892) — драм. актриса. Начала сценическую карьеру в Харькове в антрепризе Синельникова. С 1918 г. — в Москве. Ряд лет выступала в драматическом театре (б. Корш). С 1932 г. — в Малом театре СССР.

¹ С 1920 по 1924 г. Дунаевский работал в харьковских драматических театрах, руководимых Н. Н. Синельниковым, в качестве заведующего музыкальной частью и дирижера. Одновременно сочинял музыку для этих театров. Еще в юношеские годы он был поклонником таланта Е. М. Шатровой. В 1922 г. написал музыку к пьесе Н. Шкляра «Мыльные пузыри», где Шатрова исполняла два номера с музыкой Дунаевского — «Ассирийский танец» и «Колыбельную».

К письму 2. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

Чернецкий Семен Александрович (1881—1950) — инспектор военных оркестров Советской Армии. Композитор, дирижер.

К письму 3. Печатается по оригиналу (архив адресата).

Райнль Людмила Сергеевна (урожд. Головина, р. 1919) — инженер. Переписка с Дунаевским началась в 1937 г., когда Головина училась в Московском университете, и продолжалась до конца жизни композитора. В архиве Л. Райнль хранится около ста писем Дунаевского, свидетельствующих о его дружеском внимании к корреспондентке, с которой за 18 лет он встретился только три раза.

К письму 4. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ Автор заметки в газете «Музыка» (26 декабря 1937 г.) Филимонов упрекал В. Кручинина в заимствовании музыки песни «Советский простой человек» у композитора Н. Зубова, автора старинного романса «Слышу я милые звуки». Письмо Дунаевского в газете «Музыка» опубликовано не было.

² *Кручинин Валентин Яковлевич* (1892—1970) — композитор.

³ «Пласттрест» — трест по производству граммофонных пластинок.

К письму 5. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ *Дзержинский Иван Иванович* (р. 1909) — композитор. Речь идет о проекте экранизации оперы «Тихий Дон».

² *Егоров М., Шапиро Михаил Григорьевич* (р. 1908) — кинорежиссеры.

³ *Шумяцкий Борис Захарович* (1886—1943) был председателем Государственного комитета по делам кинематографии.

К письму 6. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ По-видимому, Дунаевскому предложили руководить одним из флотских ансамблей в Кронштадте.

² Дунаевский в ту пору был музыкальным руководителем Ленинградского театра миниатюр (бывший Мюзик-холл).

К письму 7. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ *Янковский Моисей Осипович* (р. 1898) — театровед, критик. Друг композитора.

² Оперетта «Золотая долина» была впервые поставлена в Ленинградском театре музыкальной комедии Народного дома 4 ноября 1937 г. Премьера оперетты «Золотая долина» в Московском театре оперетты состоялась 3 июля 1938 г.

³ Орланский Сергей Яковлевич (р. 1898) — дирижер.

⁴ Передача монтажа «Золотой долины» состоялась.

К письму 8. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Кузнецов Константин Алексеевич (1883—1953) — музыковед. Автор книги «Музыкально-исторические портреты» (М., 1937).

¹ Имеется в виду сочинение С. Прокофьева «Песни наших дней» (ор. 76).

К письму 9. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Гальперин Михаил Петрович (1882—1944) — поэт, либреттист. Автор двух редакций оперетты Дунаевского «Соломенная шляпка» (по одноименному водевилю Э. Лабиша). В первой редакции поставлена в 1927 г. в Музыкальной студии им. Вл. И. Немировича-Данченко. Во второй — в 1938 г. в Московском театре оперетты. В письме идет речь о музыке к оперетте «Соломенная шляпка».

¹ Жоржетта, Эллен — персонажи оперетты.

К письму 10. Печатается по копии (ЦГАЛИ). Письмо связано с выдвижением Дунаевского кандидатом в депутаты Верховного Совета РСФСР.

К письму 11. Телеграмма. Печатается по копии (ЦГАЛИ). Датируется по содержанию.

К письму 12. Печатается по копии (ЦГАЛИ). Датируется по содержанию.

¹ *Борисов Леонид Иванович* — в 1938 г. начальник Ленинградского управления по делам искусств.

² Кирха Петра и Павла на проспекте 25 октября — лютеранская церковь на Невском проспекте в Ленинграде, д. 34.

³ *Ялунер Яков Ионович* (р. 1908) — драматург. *Вознесенский Сергей Александрович* — драматург. *Сурин Нестор Арсеньевич* (1899—1942) — драматург и режиссер. *Д'Актиль (Френкель) Анатолий Адольфович* (1890—1942) — поэт, драматург; автор либретто оперетты Дунаевского «Дороги к счастью», поставленной в 1941 г. Ленинградским театром музыкальной комедии. А. Д'Актиль — автор текстов песен к кинофильмам с музыкой Дунаевского «Моя любовь» и «Светлый путь». *Левин Лев Давидович* (1910—1957) — драматург.

⁴ Ходатайство Дунаевского не было удовлетворено.

К письму 13. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ «Золушка» — первоначальное наименование кинофильма «Светлый путь» с музыкой Дунаевского.

К письму 14. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Кукловская Н. Г. — киевский музыкальный педагог.

К письму 15. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ Побывать на пароходе его имени композитору не удалось.

К письму 16. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

К письму 17. Печатается по копии (ЦГАЛИ). Датируется по содержанию.

¹ Оперетта «Дороги к счастью» в Москве поставлена не была. Незадолго до начала войны показана в Киевском театре оперетты, в Одесском и Ленинградском театрах музыкальной комедии, летом 1941 г. — в Свердловском театре музыкальной комедии.

² *Алексеев Алексей Григорьевич* (р. 1887) — актер, режиссер, драматург, конференсье.

³ ВКО — Всероссийское концертное объединение. *Данкман Александр Морицевич* (1889—1951) — был одним из руководящих деятелей эстрадных и цирковых организаций.

К письму 18. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Высоцкий Эраст Антонович (1907—1948) — артист оперетты, был режиссером Свердловского театра музыкальной комедии.

¹ Речь идет о короткой жизни на сценах театров названных оперетт в связи с недостатками либретто. Оперетта «Полярные страсти» по либретто А. Арго и Я. Галицкого была поставлена в Московском театре оперетты в 1929 г.

К письму 19. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

К письму 20. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ В письме артиста драмы М. Д. Буйного сообщается о хорошей работе команды парохода, но говорится и о ряде недостатков.

² *Александров Григорий Васильевич* (р. 1903) — кинорежиссер, профессор Государственного института кинематографии в Москве; в содружестве с Дунаевским создал популярные кинофильмы «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь», «Весна», а также документальный кинофильм «Физкультурный парад 1938 г.». *Орлова Любовь Петровна* (р. 1902) — артистка театра и кино; исполнительница главных ролей в названных фильмах.

К письму 21. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Кабалевский Дмитрий Борисович (р. 1904) — композитор, пианист и дирижер, профессор Московской консерватории, секретарь Союза композиторов СССР. Председатель редакционной комиссии по изданию собр. соч. Дунаевского в 12-ти томах. Автор статьи «Три встречи» в сб. «И. О. Дунаевский. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания» («Советский композитор», 1961).

¹ См. письма Кабалевского к Дунаевскому (стр. 234 наст. издания). В 1941 г. Кабалевский был главным редактором журнала «Советская музыка».

² *Нестьев Израиль Борисович* (р. 1911) — музыковед, доцент Московской консерватории. Речь идет о статье Нестьева «Не довольно ли плодить макулатуру» («Советская музыка», 1940, № 10).

К письму 22. Опубликовано в газете «Политотделец» 5 марта 1941 г.

К письму 23. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Щетинин Николай Петрович — в 1941—1945 гг. начальник Ансамбля песни и пляски Центрального Дома культуры железнодорожников (ЦДКЖ), художественным руководителем и дирижером которого был Дунаевский.

¹ *Эрбштейн Борис Михайлович* (1901—1963) — театр. художник.

К письму 24. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Храпченко Михаил Борисович (р. 1904) — литературовед. В 1939—1948 гг. был председателем Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР.

¹ *Глиэр Рейнгольд Морицевич* (1875—1956) — композитор, дирижер, профессор Киевской и Московской консерваторий.

² Пленум был посвящен камерно-симфоническому творчеству.

³ *Шапорин Юрий Александрович* (1887—1966) — композитор, профессор Московской консерватории; *Мяковский Николай Яковлевич* (1881—1950) — композитор, профессор Московской консерватории. *Мурадели Вано Ильич* (1908—1970) — композитор.

⁴ *Богданов-Березовский Валерий Михайлович* (р. 1903) — музыковед, композитор. *Соллертинский Иван Иванович* (1902—1944) — музыковед, профессор Ленинградской консерватории.

⁵ *Белый Виктор Аронович* (р. 1904) — композитор, профессор Московской консерватории. *Лебединский Лев Николаевич* (р. 1904) — музыковед.

⁶ *Евлахов Орест Александрович* (р. 1912) — композитор, профессор Ленинградской консерватории. *Клюзнер Борис Лазаревич* (р. 1909) — композитор. *Штейнберг Максимилиан Осеевич* (1883—1946) — композитор, профессор Ленинградской консерватории. *Оганесян Александр Леонидович* (р. 1913) — композитор.

⁷ *Коваль Мариан Викторович* (*Ковалев Витольд-Мариан*, р. 1907) — композитор.

К письму 25. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Янет Николай Яковлевич (р. 1893) — артист Ленинградского театра музыкальной комедии, режиссер. Впервые поставил оперетту Дунаевского «Дороги к счастью» в Ленинградском и Одесском театрах музыкальной комедии.

¹ Ленинградский театр музыкальной комедии во время Великой Отечественной войны и блокады остался в осажденном городе и продолжал свою работу.

² *Типот (Гинзбург) Виктор Яковлевич* (1893—1960) — драматург, поэт, режиссер; друг композитора. Автор либретто оперетт Дунаевского «Вольный ветер» (совместно с В. Винниковым и В. Крахтом, 1947), «Сын клоуна» (совместно с Е. Помещиковым, 1950), пьес и обзоров, поставленных с музыкой Дунаевского в Московском театре сатиры: «Мечты... мечты» (1926), «Игра» (1926), «Лира напрокат» (1928) — все три совместно с Д. Гутманом, «Смешанное общество» (совместно с А. Алексеевым, А. Данцигером и В. Инбер). Типот был, совместно с Помещиковым, автором сценария фильма с музыкой Дунаевского «Веселые звезды».

³ *Трауберг Леонид Захарович* (р. 1902) — кинорежиссер, сценарист. Уже после смерти композитора сделал по оперетте Дунаевского «Вольный ветер» фильм.

⁴ Замыслы сочинения оперетт на либретто Типота и Трауберга осуществлены не были.

⁵ *Пельцер Нина Васильевна* (р. 1903) — артистка балета Ленинградского театра музыкальной комедии.

К письму 26. Печатается по оригиналу (архив адресата).

Казаринов Владимир Михайлович (р. 1896) — драм. актер, много лет работавший вместе с Дунаевским в театрах Харькова, Москвы, Ленинграда; друг композитора.

¹ Дунаевский со второй половины мая 1941 г. находился в гастрольной поездке с Ансамблем ЦДКЖ по Закавказью и Северному Кавказу. Начало войны застало его при переезде из Ростова-на-Дону в Донбасс.

² *Дунаевская Зинаида Сергеевна* (р. 1902) — жена композитора; в прошлом балерина. *Дунаевский Генрих Исаакович* (р. 1932) — старший сын композитора; художник.

³ С мая 1941 по май 1943 г. Дунаевский находился в концертной поездке с Ансамблем ЦДКЖ как художественный руководитель и дирижер. За это время Дунаевский выступил в городах и районах Дальнего Востока, Восточной и Западной Сибири, Кузбасса и Алтай-.

ского края более чем в 400 концертах. За этот же период композитором написано много песен и сделана обработка большого количества народных песен, которые вошли в репертуар ансамбля.

⁴ *Дача Дунаевского* — во Внукове, под Москвой.

⁵ Дунаевский прекратил работу в Ансамбле ЦДКЖ в 1945 г.

⁶ *Лебедев-Кумач Василий Иванович* (1898—1949) — поэт. Автор текстов песен с музыкой Дунаевского к кинофильмам «Веселые ребята», «Цирк», «Вратарь», «Девушка спешит на свидание», «Дети капитана Гранта», «Богатая невеста», «Волга-Волга», «Весна», «Серго Орджоникидзе» («Реквием»). На стихи Лебедева-Кумача создана также музыка многих песен Дунаевского.

⁷ Речь идет о либретто В. Типота «Орлиное гнездо».

К письму 27. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Переписка Дунаевского с Л. Райнль, начавшаяся в 1937 г., продолжалась до 1941 г., а потом прервалась на шесть лет. Данное письмо — первое письмо композитора после перерыва. Райнль проживала в то время в Крыму, в г. Саки.

К письму 28. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Кнорринг Николай Николаевич (1880 — конец 1960-х гг.) — историк, педагог, директор частной гимназии в Харькове, в которой Дунаевский учился с 1910 по 1917 г. В начале революции Кнорринг эмигрировал. Настоящее письмо — ответ на письмо Кнорринга из Парижа (см. стр. 235).

¹ Карповка — улица в Харькове.

² *Кнорринг Мария Владимировна* — жена Кнорринга.

³ *Муня* — так в детстве звали старшего брата композитора, Бориса Осиповича Дунаевского.

⁴ На Грековской улице в Харькове жили в гимназические годы И. и Б. Дунаевские.

⁵ Н. Кнорринг возвратился в Советский Союз из эмиграции вскоре после смерти Дунаевского и поселился в Алма-Ате.

⁶ Речь идет о смерти дочери Кнорринга.

⁷ *Дунаевский Максим Исаакович* (р. 1945) — младший сын композитора; композитор. *Пашкова Зоя Ивановна* (р. 1919) — вторая жена композитора; в прошлом балерина Московского театра оперетты.

⁸ *Булаховский Леонид Арсентьевич* (р. 1888) — языковед, славист; *Самарин Михаил Павлович* — литературовед, профессор Харьковского университета.

⁹ *Рожицын Валентин Сергеевич* — школьный педагог Дунаевского. О Ю. Г. Шоре сведений не имеется.

¹⁰ *Дунаевский Иосиф (Осип) Семенович* (1865—1934) — отец композитора. *Дунаевская Розалия Исааковна* (1874—1964) — мать композитора.

¹¹ «Вольный ветер» — оперетта Дунаевского, либретто В. Винникова, В. Крахта, В. Типота. Впервые поставлена в Московском театре оперетты 29 августа 1947 г.

К письму 29. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ «Смеющаяся Людмила» — так называл Дунаевский Л. Райнль в первые годы переписки с ней.

К письму 30. Печатается по оригиналу (архив адресата).

Альмов Сергей Яковлевич (1892—1948) — поэт. На его стихи Дунаевским написано большое количество песен. Альмов погиб, будучи сбит автомобилем.

К письму 31. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания», стр. 325—326 (далее это издание обозначается сокращенно — «И. О. Дунаевский...»).

Ратнер Л. — ленинградский школьник. Написал Дунаевскому письмо, в котором поделился своими мыслями о музыкальном творчестве.

К письму 32. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 131—133. На первой странице оригинала (ЦГАЛИ) помечено рукой композитора: «Письмо Т. Л. Щепкиной-Куперник отправлено не было».

Щепкина-Куперник Татьяна Львовна (1874—1952) — поэтесса, драматург, переводчица. Дунаевским написана музыка для мелодекламации на стихотворение Щепкиной-Куперник «Брюссельские кружевницы» (1915) и к пьесам Э. Ростана «Романтики», «Орленок» (в ее стихотворном переводе), поставленным в 20-х гг. в Харьковском драматическом театре.

¹ Речь идет о кн.: Т. Щепкина-Куперник. Театр в моей жизни (М., 1948).

² **Синельников Николай Николаевич** (1855—1939) — театр. деятель дореволюционного и советского театра, режиссер, артист, педагог. Синельников сыграл важную роль в жизни Дунаевского, угадав в девятнадцатилетнем скрипаче будущего композитора. О Синельникове композитор говорил: «Мои воспоминания о Николае Николаевиче Синельникове, выдающемся режиссере и учителе русской сцены, охватывают пятилетний период, в продолжение которого я работал в театре под его художественным руководством. Эти пять лет были годами моей юности, периодом моего формирования как музыканта и композитора. [...]»

Вскоре театр Синельникова был преобразован в Государственный театр. Я занял должность заведующего музыкальной частью. К этому времени относятся мои первые композиторские опыты в театральной музыке, и я горжусь, что у колыбели моей театральной деятельности стоял такой мастер и художник, как Н. Н. Синельников. Он очень чутко и доброжелательно поддерживал мои первые сочинения для театра. [...] Творческая близость к Синельникову, простота его человеческих отношений во многом способствовали удаче моих театральных работ этого периода. Я часто беседовал с Синельниковым, получал от него указания, советы, играл ему эскизы своих сочинений на старинных и изрядно разбитых клавикордах. Синельников был в молодости прекрасным певцом, поэтому к музыке он относился с большой любовью.

Одним из замечательных событий этого периода оказалась постановка оперетты Оффенбаха «Перикола», задуманная Синельниковым совместно со мной [...]. Поставить довольно сложное музыкальное произведение силами драматических актеров было очень смелой мыслью. Однако театр во главе с Синельниковым прекрасно справился с этой задачей. Мне до сих пор кажется, что лучшего исполнения этой оперетты я не слышал. Воспоминания молодости вдохновили Синельникова, который без устали учил актеров правильной музыкальной фразировке, глубокой выразительности пения, давал указания оркестру и т. д. Он сам помолодел, и спектакль весь был проникнут молодым, буйным и озорным весельем. [...]

Оркестр был помещен впереди сцены по всем правилам музыкального театра, а я восседал за дирижерским пультом. Это было первое мое дирижерское выступление. Спектакль имел огромный успех. [...]

Все, кто помнит Синельникова, кто имел счастье с ним работать, должны склонить головы в знак глубокого уважения к светлой памяти выдающегося мастера и учителя». (Из речи Дунаевского на вечере памяти Синельникова в ВТО в 1955 г., в день столетия со дня рождения Синельникова. ЦГАЛИ).

³ «Веселые ребята» — музыкальная кинокомедия с музыкой Дунаевского. Сценарий Г. Александрова, В. Масса, Н. Эрдмана. Режиссер Г. Александров. Текст песен В. Лебедева-Кумача. Москинокомбинат, 1934 г.

⁴ Яворская Лидия Борисовна (1871—1921) — драм. актриса. Юренева Вера Леонидовна (1876—1962) — драм. актриса; работала вместе с Дунаевским в Харькове в труппе Синельникова в 1920 г. Марджанов Константин Александрович (Марджанишвили Котэ, 1872—1933) — режиссер, драм. актер, педагог, театр. деятель.

⁵ «Песнь песней» — библейский текст. В начале 20-х гг. Дунаевским к «Песне песней» (в переводе А. Эфроса) была написана музыка для струнного квартета. Впервые произведение исполнено в Харькове в 1922 г. артисткой драмы Л. Полевой (мелодекламация).

⁶ «Барышня с фиалкой» («Кулисы») — пьеса Щепкиной-Куперник. Петица Виктор Мариусович (1879—1939) — драм. актер; в 1919—1923 гг. неоднократно выступал в Харьковском драматическом театре в спектаклях с музыкой Дунаевского, а также в театре миниатюр с мелодекламациями на его же музыку.

⁸ Дунаевским была написана музыка для мелодекламации к сонетам Шекспира в переводе Щепкиной-Куперник. Вильбушевич Евгений Борисович (1874—1933) — пианист, композитор, автор музыки к мелодекламациям, исполнявшимся артистом Н. Н. Ходотовым. Ходотов Николай Николаевич (1878—1932) — артист Ленинградского академического театра драмы.

⁹ «Буйный ветер» — пьеса Ф. Гольма в переводе Щепкиной-Куперник. Леонтович Евгения Константиновна — драм. актриса.

¹⁰ Ермолова Мария Николаевна (1853—1928) и Лешковская Елена Константиновна (1864—1925) — артистки Малого театра СССР. Южин (Сумбатов) Александр Иванович (1857—1927) — артист, режиссер и директор Малого театра; драматург. Качалов (Шверубович) Василий Иванович (1875—1948) — артист МХАТа. Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938) — режиссер, актер, педагог. Создатель и руководитель (совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко) МХАТа. Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна (1866—1948) и Юрьев Юрий Михайлович (1872—1948) — артисты Театра драмы им. А. С. Пушкина. Давыдов (Горелов) Владимир Николаевич (1849—1925) — актер, педагог; артист Александринского театра и Московского Малого театра. Соловцов (Федоров) Николай Николаевич (1857—1902) — актер, режиссер, антрепренер; создал в Киеве театр, который было принято именовать Соловцовским. Кузнецов Степан Леонидович (1879—1932) — драм. актер.

К письму 33. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ «Вольный ветер» был поставлен Ленинградским театром музыкальной комедии в 1948 г.

К письму 34. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

Неймарк Лидия Исааковна — пианистка, педагог музыкального училища в Одессе.

К письму 35. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 36. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

К письму 37. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

¹ Пырьев Иван Александрович (1901—1968) — кинорежиссер. Пырьевым поставлены с музыкой Дунаевского фильмы «Богатая невеста», «Кубанские казаки», «Мы за мир», «Испытание верности». «Веселая ярмарка» — первоначальное название кинофильма «Кубанские казаки».

К письму 38. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата). Датируется по содержанию.

¹ Исаковский Михаил Васильевич (р. 1900) — поэт. На его стихи Дунаевским созданы песни к фильму «Кубанские казаки» и ряд других.

К письму 39. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

К письму 40. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 41. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

К письму 42. Печатается по оригиналу (архив адресата). Адресовано в Ленинград.

Рыськина Раиса Павловна (р. 1921) — инженер-химик. По просьбе составителя поделилась воспоминаниями о том, как возникла ее переписка с композитором.

«Переписка с Исааком Осиповичем началась в мае 1938 г., когда мы всем классом (10-й класс) написали ему письмо с просьбой прислать его песни из кинофильма «Волга-Волга». Ноты он нам так и не прислал; они, кажется, еще не были изданы, но завязалась довольно интенсивная переписка. Она отчасти была деловая! Мы «требовали», чтобы он написал «Гимн десятиклассников», и посылали ему один текст хуже другого. Так как письма шли на мой адрес, то вскоре они и по содержанию стали адресоваться мне, тем более что все мои подруги по классу разошлись по разным институтам. [...] Переписка с Исааком Осиповичем продолжалась до марта—апреля 1941 г. В 1943 г. Исаак Осипович прислал письмо на мой старый адрес в Ленинград с просьбой «к любому, кто вскрыет конверт», сообщить ему, где я нахожусь. Так возобновилась переписка с моим любимым композитором, которая очень обогатила мою духовную жизнь, помогла мне многое понять в искусстве, в музыке».

Настоящее письмо является ответом на письмо, полученное от Р. Рыськиной после многолетнего перерыва в переписке.

¹ *Юлия Сурина, Сима Калабина, Галя Зварыкина* — корреспондентки Дунаевского из разных городов. О их судьбе он также пытался узнать в первые послевоенные годы.

² «Весна» — кинокомедия с музыкой Дунаевского. Сценарий Г. Александрова и М. Слободского, режиссер Г. Александров. Тексты песен М. Вольпина, В. Лебедева-Кумача, С. Михалкова. Мосфильм, 1947 г.

³ «Марш энтузиастов» — музыка Дунаевского из фильма «Светлый путь» на слова А. Д'Актиля. «Журчат ручьи» — песня из фильма «Весна». «Пути-дороги» — песня Дунаевского на слова С. Алымова.

⁴ Концертный марш — пьеса Дунаевского для симфонического оркестра. *Кнушевицкий Виктор Николаевич* (р. 1906) — дирижер, композитор; в течение многих лет руководитель эстрадного оркестра Всесоюзного радио. *Минх Николай Григорьевич* (р. 1912) — композитор, дирижер; руководитель эстрадного оркестра Ленинградского радио в 1940—1941 и в 1945—1952 гг.

⁵ Замыслы оперетты о Москве и балета «Свет» не были осуществлены.

К письму 43. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 44. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

¹ Речь идет об оперетте «Сын клоуна» (либретто Е. Помещикова и В. Типота), над которой в это время работал композитор.

² «Цирк» — кинокомедия с музыкой Дунаевского. Сценарий Г. Александрова, И. Ильфа, В. Катаева, Е. Петрова. Режиссер Г. Александров, автор текстов песен В. Лебедев-Кумач. Мосфильм, 1936 г.

К письму 45. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ «Новый дом» — фильм с музыкой Дунаевского. Сценарий Е. Помещикова, режиссер В. Корш-Саблин. Автор текстов песен С. Алымов. Белгоскино, 1946.

² *Любан Исаак Исаакович* (р. 1906) — композитор.

К письму 46. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 47. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

¹ Речь идет о кинофильме «Кубанские казаки».

К письму 48. Печатается по оригиналу (архив адресата). Выдержка из письма опубликована в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 137—138.

¹ «Летающий клоун» — первоначальное название оперетты «Сын клоуна».

К письму 49. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 138—139.

¹ Катаев Валентин Петрович (р. 1897) — прозаик, драматург.

² Коптяева Антонина Дмитриевна (р. 1909) — писательница.

³ Грин Эльмар (Александр Васильевич, р. 1909) — писатель.

⁴ Бах Татьяна Яковлевна (р. 1895) — артистка Московского театра оперетты.

⁵ Клементина, Филипп и Фома — персонажи из оперетты «Вольный ветер».

К письму 50. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

К письму 51. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Речь идет об оперетте «Сын клоуна» и фильме «Кубанские казаки».

² Кинофильм «Счастливого плавания» по сценарию А. Попова. Режиссер Н. Лебедев, музыка В. Соловьева-Седого и Л. Ходжа-Эйнатова. Ленфильм, 1949 г.

К письму 52. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

¹ Речь идет о смерти С. Аграняна. С. Агранян — режиссер, автор текстов к нескольким песням Дунаевского.

К письму 53. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ С 1945 по 1955 г. Дунаевский проживал на Можайском шоссе (ныне проспект Кутузова) в доме № 27/1, кв. № 37.

К письму 54. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 139.

¹ «Письмо матери» и «Окрыляющее слово» — песни на слова поэта Г. Рублева.

² Гнесин Михаил Фабианович (1883—1957) — композитор, музыковед, профессор Московской консерватории и Музыкального института имени Гнесиных.

К письму 55. Печатается по оригиналу (архив адресата). Отрывок опубликован в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 140.

К письму 56. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

К письму 57. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

К письму 58. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Речь идет о чествовании Дунаевского по случаю его 50-летия.

К письму 59. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ 50-летие со дня рождения Дунаевского отмечалось торжественным заседанием в Центральном Доме композиторов в Москве 28 января 1950 г.

К письму 60. Печатается по оригиналу (архив адресата). Адресовано в Ленинград.

Матус Зинаида Марковна (р. 1913) — участница Ансамбля песни и пляски Военно-морского флота в Ленинграде, руководителем которого в 1940—1941 гг. был Дунаевский.

¹ *Аничка и Ольга — Островская Анна Ивановна и Нестерова Ольга Мартимяновна* — участницы того же ансамбля.

К письму 61. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 140.

К письму 62. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ «Волга-Волга» — кинокомедия с музыкой Дунаевского. Автор сценария и режиссер Г. Александров, автор текстов песен В. Лебедев-Кумач. Мосфильм, 1937.

К письму 63. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Речь идет об авторском концерте Дунаевского, состоявшемся 2 апреля 1950 г. в Москве в Зале им. П. И. Чайковского по случаю 50-летия со дня рождения композитора.

² Юбилейный концерт Дунаевского в Ленинграде не состоялся.

³ Стелла, Янко, Клементина, Пепитта — персонажи оперетты «Вольный ветер».

К письму 64. Печатается по оригиналу (архив адресата). С сокращениями опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 141.

¹ См. прим. 1 к предыдущему письму.

² Оперетты Дунаевского: 1. «И нашим и вашим» (1924); 2. «Карьера премьера» (1925); 3. «Женихи» (1926); 4. «Соломенная шляпка» (1927); 5. «Ножи» (1928); 6. «Полярные страсти» (1929); 7. «Миллион терзаний» (1932); 8. «Золотая долина» (1-я редакция 1937); 9. «Дороги к счастью» (1941); 10. «Вольный ветер» (1947); 11. «Сын клоуна» (1950).

К письму 65. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Концерты, о которых идет речь, не состоялись.

² «Смелые люди» — фильм, в котором Дунаевский принял незначительное участие. Большую часть музыки написал композитор А. Спадавеккиа. *Юдин Константин Константинович* (1896—1957) — кинорежиссер.

К письму 66. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ За создание музыки к кинофильму «Кубанские казаки» Дунаевскому в 1951 г. была присуждена Государственная премия.

К письму 67. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 141.

¹ «Снова поет соловей» — песня Дунаевского на слова С. Алымова.

К письму 68. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 141—142.

К письму 69. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ «Со своими соавторами» — Е. Помещиковым и В. Типотом.

² Звание народного артиста РСФСР было присвоено Дунаевскому Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 27 апреля 1950 г.

К письму 70. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 153.

Вытчикова Людмила Игнатьевна (р. 1931) — инженер. Корреспондентка Дунаевского с 1950 по 1955 г.

По просьбе составителя Л. Вытчикова рассказала историю ее переписки с Дунаевским.

«Как-то, когда я слушала музыку к «Кубанским казакам», у меня возникло сильное желание написать обо всем, поднятом у меня в душе».

этой музыкой. Это было на первом курсе института (а теперь я инженер), и не помню точно, какие факторы моей личной жизни заставили меня так остро воспринимать мелодию вальса и другие. Не мои личные переживания, а именно музыка Дунаевского разбудила во мне дух жизни, ее прелести, особенно когда тебе 19 лет.

Я написала в Радиокomiteт на имя И. О. Дунаевского. Что и как писала — не помню. Вдруг на институтский адрес пришло письмо от И. О. Дунаевского с благодарностью за мое чуткое понимание его музыки, с предложением прислать мне ноты «Кубанских казаков». Я, разумеется, с благодарностью ответила. Ноты были присланы. Так началась наша переписка. Три или четыре письма ко мне Исаака Осиповича подробно объясняли его желание общения с молодежью и, в частности, со мной. Они вообще характеризуют его как композитора — певца молодости.

В экзаменационную сессию I курса, в июле, Исаак Осипович наконец захотел увидеть меня. Так как он спешил на дачу, мы встретились с ним «на ходу», на площади Революции [...]. Мы разговаривали минут 30 обо всем, о большой его переписке с разными лицами и о чем-то еще, не помню. Просто «узнавали» друг друга.

Через несколько дней Исаак Осипович пригласил меня к себе, чтобы поговорить о музыке. Я пришла с букетом пионов, очень радостная и счастливая первокурсница, провожаемая своими подругами завистливым взглядом: композитора Дунаевского у нас любили и уважали.

Я так была полна фактом пребывания у известного композитора, что плохо помню, о чем мы говорили. Помню только, что ушла с чувством большой душевной наполненности от человеческого внимания.

Все письма Исаака Осиповича — в высшей степени человеческие, понимающие, ласковые, дружеские. Я удивлялась, как может он находить столько времени для ответа мне: ведь письма бывали по 5—6 страниц. Часто они не касались музыки. Разговаривая со мной о моих делах, жизни и учебе, он прочувствованно и понимающе давал советы, успокаивал, разубеждал в моих неправильных оценках поступков, собитий жизни вообще.

Письма его были для меня радостью, отрадой, толчком к тому, чтобы задуматься над многими серьезными вопросами музыки, литературы, жизни.

Исаак Осипович своим письменным общением со мною воспитал во мне качества требовательной, серьезной оценки жизни, отношений или, во всяком случае, крепко поддерживал их. Вероятно, и созданным мною его образом я пользовалась в своем воображении, когда оценивала людей, желающих быть моими друзьями. Умнее, благороднее и человечнее у меня друзей не было.

К письму 71. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 72. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 153—154.

¹ *Скоропадский Павел Петрович* (1873—1945) — генерал царской армии, крупный помещик. В 1918 г., во время германской интервенции и оккупации Украины, был «гетманом Украины».

² *Статанов Алексей Григорьевич* (р. 1905) — шахтер Донбасса, новатор угольной промышленности; Герой Социалистического труда. *Российский Николай Алексеевич* (р. 1915) — новатор производства инструментальной промышленности. *Демченко Мария Софроновна* (р. 1912) — агроном, инициатор массового движения колхозников за получение высоких урожаев свеклы.

К письму 73. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 74. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 154.

К письму 75. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Незадолго до Великой Отечественной войны Дунаевский намечал работу над оперой «Рашель» на либретто известного драматурга М. Булгакова (по мотивам новеллы Г. Мопассана «Мадмуазель Фифи»). В приложении публикуются письма Булгакова и его жены к Дунаевскому о ходе работ над либретто. Замысел не был осуществлен в связи с начавшейся войной.

К письму 76. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Л. Райнль в июне 1950 г. находилась в служебной командировке в Ленинграде.

К письму 77. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 156—158.

¹ *Омар Хайям* (1040—1123) — персидский и таджикский поэт, философ, автор всемирно известных четверостиший (рубай).

К письму 78. Печатается по копии (ЦГАЛИ). Датируется по содержанию.

¹ Фелетон И. Гралина был опубликован в газете «Советское искусство» 8 июля 1950 г. Автор обвинял В. Типота и М. Гальперина в заимствовании сюжета для либретто оперетты «Девичий переполох» (музыка Ю. Милютина) у дореволюционного драматурга В. Крылова.

² «Холопка» — оперетта Н. Стрельникова; либретто Е. Геркена и В. Раппопорта. «Псиша» — пьеса Ю. Беляева из жизни крепостных актеров. «Беспокойное счастье» («Таежный соловей») — оперетта Ю. Милютин; либретто Е. Помещикова, Н. Рожкова и В. Типота. «Сказание о земле сибирской» — музыкальная кинокомедия; сценарий Е. Помещикова и Н. Рожкова (Мосфильм, 1947). «Моя Гюэль» — оперетта Б. Александрова; либретто Е. Помещикова и Н. Рожкова. «Далекая невеста» — кинофильм; сценарий Е. Помещикова, Н. Рожкова, В. Шкловского (Ашхабадская киностудия, 1948).

³ «Свадьба в Малиновке» — оперетта Б. Александрова; либретто Л. Юхвида; в создании русского варианта либретто принимал участие В. Типот. «На берегу Амура» — оперетта Б. Александрова и М. Блантера; либретто В. Квасницкого и В. Типота. «Год спустя» — оперетта Б. Александрова; либретто В. Типота. «Три встречи» — оперетта М. Старокадомского; либретто В. Типота.

⁴ Письмо Дунаевского опубликовано не было.

К письму 79. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 158—159.

К письму 80. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 160—162.

¹ *Казакевич Эммануил Генрихович* (1913—1962) — писатель.

³ *Федоров Алексей Федорович* (р. 1901) — партизан Великой Отечественной войны, дважды Герой Советского Союза. Писатель.

К письму 81. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Речь идет об оперетте «Сын клоуна».

К письму 82. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 142—144.

¹ «Крушение мира» — роман Э. Синклера. «Рождение музыканта» — биографический роман А. Новикова, посвященный М. И. Глинке (М., 1950).

² «Пушкин-критик» — речь идет о сборнике «Пушкин и литература» («Academia», 1934).

К письму 83. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 144—145.

¹ Премьера оперетты «Сын клоуна» состоялась в Московском театре оперетты 7 декабря 1950 г.

² *Лапшин Константин Николаевич* (р. 1910) — артист Московского театра оперетты. Первый исполнитель роли Янко в «Вольном ветре».

К письму 84. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 85. Печатается по копии (ЦГАЛИ). Датируется по содержанию.

¹ *Горский Константин* (1859—1924) — скрипач (ученик Л. Ауэра); первый педагог Дунаевского по классу скрипки в Харьковском музыкальном училище. *Ахрон Иосиф Юльевич* (1866—1943) — скрипач (ученик Л. Ауэра), композитор (ученик А. Лядова и М. Штейнберга); педагог Дунаевского по классам скрипки и композиции в Харьковском музыкальном училище. *Левенштейн Б. С.* — скрипач; педагог Дунаевского по классу скрипки в Харьковской консерватории. Дунаевский ошибочно пишет о том, что он проходил скрипичную учебу у профессора К. Горского и И. Ахрона в Харьковской консерватории — у названных профессоров он занимался в Харьковском музыкальном училище с 1911 по 1915 г.; в 1916 г. оно было преобразовано в консерваторию, куда и был переведен Дунаевский, окончивший ее в 1919 г.

² *Юрьян Андрей Андреевич* (1856—1922) — латышск. композитор и фольклорист; с 1882 по 1916 г. преподавал теорию композиции в Харьковском музыкальном училище. *Богатырев Семен Семенович* (1890—1960) — музыковед, профессор; педагог Дунаевского по классу теории композиции в Харьковской консерватории.

³ Дунаевский работал в Московском театре сатиры с 1926 по 1929 г. в качестве заведующего музыкальной частью и дирижера; в тот же период им была написана музыка ко многим спектаклям театра. Работая в Харьковском драматическом театре, Дунаевский сочинил много музыки для других харьковских театров и выступал в качестве дирижера, аккомпаниатора и скрипача. «Теревсат» — Театр революционной сатиры, созданный в Витебске в 1919 г.; с 1920 г. переведен в Москву, в 1922 г. реорганизован в Московский театр революции.

⁴ Дунаевским в период с 1933 по 1950 г. была написана музыка не к 25, как он пишет, а к 30 фильмам, в том числе к 21 полнометражному художественному и к 9 документальным и мультипликационным фильмам. Художественные кинофильмы: 1. «Первый взвод» (1933); 2. «Дважды раненный» (1934); 3. «Веселые ребята» (1934); 4. «Три товарища» (1934); 5. «Золотые огни» (1934); 6. «Путь корабля» (1935); 7. «Цирк» (1936); 8. «Девушка спешит на свидание» (1936); 9. «Дети капитана Гранта» (1936); 10. «Искатели счастья» (1936); 11. «Вратарь» (1936); 12. «Концерт Бетховена» (1937); 13. «Дочь Родины» (1937); 14. «Богатая невеста» (1938); 15. «Волга-Волга» (1938); 16. «Светлый путь» (1940); 17. «Юность командиров» (1940); 18. «Моя любовь» (1940); 19. «Новый дом» (1946); 20. «Весна» (1947); 21. «Кубанские казаки» (1950). Документальные и мультипликационные фильмы: 1. «Серго Орджоникидзе» (1937); 2. «Теремок» (1937); 3. «Физкультурный парад» (1938); 4. «Мульти-цирк» (1940); 5. «Концерт на экране» (1940); 6. «Великая железнодорожная держава» (1940); 7. «Маленький концерт» (1940); 8. «Боевой киноальбом № 2» (1941); «Боевой киноальбом № 3» (1941).

⁵ «Дети капитана Гранта» — сценарий В. Вайнштока и О. Леонидова, тексты песен В. Лебедева-Кумача; режиссер В. Вайншток, сорежиссер Д. Гутман; Мосфильм, 1937. «Искатели счастья» — сценарий И. Зельцера и Г. Кобеца, тексты песен В. Волженина; режиссер В. Корш-Саблин; Белгоскино, 1936. «Концерт Бетховена» — сценарий Б. Пхора, тексты песен В. Шмитгофа; режиссеры М. Гавронский и В. Шмитгоф; Белгоскино, 1937. «Три товарища» — сценарий А. Каплера и Л. Златогоро-

вой, тексты песен М. Светлова; режиссер С. Тимошенко; Ленфильм, 1934. «Вратарь» — сценарий Л. Кассиля и М. Юдина, тексты песен В. Лебедева-Кумача; режиссер С. Тимошенко, Ленфильм, 1936. «Весна» — сценарий Г. Александрова и М. Слободского, тексты песен М. Вольпина, В. Лебедева-Кумача, С. Михалкова; режиссер Г. Александров; Мосфильм, 1947.

⁶ 11 оперетт — см. прим. к письму 64. «И нашим и вашим» (1924) — первая оперетта Дунаевского; либретто В. Шершеневича; впервые поставлена в Москве в Театре музыкальной буффонады (1927), «Сын клоуна» — либретто Е. Помещикова и В. Типота; впервые поставлена в Московском театре оперетты (1950). «Женихи» — комедия-водевиль, либретто Н. Адуева и С. Антимонова, впервые поставлена в Московском театре оперетты (1927).

⁷ *Жданов Андрей Александрович* (1896—1948) — секретарь ЦК ВКП(б).

⁸ Речь идет о брошюре: Л. Данилевич. И. О. Дунаевский. Жизнь и творчество (М., Музгиз, 1950).

К письму 86. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 147.

¹ Рыськина писала, что музыкальное произведение обычно плохо воспринимается с первого прослушивания. В одном из писем она утверждала: «Я люблю ту музыку, которую слышала несколько раз. Она мне привычна, и мне ее легко слушать и оценивать». В подтверждение своей мысли она привела изречение Гёте в своем переводе: «Музыка в лучшем смысле этого слова меньше нуждается в новизне, напротив, чем она старше, чем она привычнее, тем более она действует» (В. Гёте. Собр. соч., т. X, стр. 72. М.-Л., 1937).

² «Каким ты был» — песня на слова М. Исаковского из фильма «Кубанские казаки».

К письму 87. Печатается по оригиналу (архив адресата). Отрывок опубликован в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 147.

¹ Авторские симфонические концерты Дунаевского состоялись в декабре 1950 г. в Харькове, Ярославле, Горьком и в январе 1951 г. в Одессе. После Одессы два авторских концерта с участием Одесской хоровой капеллы и солистов состоялись в Виннице. В этих концертах Дунаевский выступал в качестве пианиста-аккомпаниатора.

К письму 88. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ *Арди Александр Николаевич* (р. 1888) — драм. актер. С Дунаевским работал в Ленинградском театре Мюзик-холл.

² Речь идет о присвоении Дунаевскому Государственной премии за музыку к фильму «Кубанские казаки».

К письму 89. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 147.

¹ *Кетлинская Вера Казимировна* (р. 1906) — писательница.

К письму 90. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 147—148.
¹ *Гафиз (Хавиз) Шемседдин-Мохаммед* (1300—1389) и *Саади Муслихиддин* (1184—1291) — перс. поэты.

² *Кириша Данилов* — предполагаемый составитель первого сборника русских былин, записанных во второй половине XVIII в. *Иоанн Златоуст* (р. ок. 347 — ум. 407) — деятель восточно-христианской церкви, красноречивый проповедник (отсюда прозвище Златоуст).

³ *Эфрос Абрам Маркович* (1888—1954) — искусствовед, переводчик. «Песнь песней» — см. прим. 5 к письму 32.

⁴ «...другой чудака» — Дунаевский имеет в виду себя.

⁵ Приводимая Дунаевским цитата из «Песни песней» взята А. Куп-

риным в качестве эпиграфа к повести «Суламифь». Точный текст цитаты (А. Куприн. Собр. соч., т. IV. М., 1958, стр. 260):

Положи мя яко печать на сердце твоём,
яко печать на мышце твоей;
зане крепка яко смерть любовь,
жестока яко смерть ревность;
стрелы ее — стрелы огненные.

⁶ *Шолом Алейхем (Рабинович Шолом Нохумович, 1859—1916)* — евр. писатель.

⁷ *Теккерей Уильям Мейкпис (1811—1863)* — англ. писатель.

К письму 91. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 160—162.

¹ Яровая — имя героини пьесы К. Тренева «Любовь Яровая». Л. Вытчикова играла роль Яровой в спектакле самодеятельного студенческого драматического кружка.

К письму 92. Печатается по оригиналу (архив адресата).

Донатов Иосиф Александрович (р. 1888) — режиссер. В Оренбургском театре музыкальной комедии им поставлены оперетты «Вольный ветер» и «Сын клоуна».

¹ Об отношении композитора к результатам своей работы над «Сыном клоуна» свидетельствует его письмо к постановщику этой оперетты в Москве И. М. Туманову (см. письмо 100).

К письму 93. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 94. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 164—167.

Милявская Лариса Исаевна (р. 1931) — в период переписки с Дунаевским студентка Симферопольского педагогического института. В настоящее время преподаватель английского языка.

¹ *Николаева (Волянская) Галина Евгеньевна (1911—1963)* — писательница.

² *Милявский Анатолий Исаевич (р. 1925)* — по образованию врач. Поэт, драматург.

³ Концерты Дунаевского в Крыму не состоялись.

К письму 95. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ А. Н. Арди в 1951 г. был директором Ленинградского театра музыкальной комедии.

² *Поляков Владимир Соломонович (р. 1909)* — писатель, драматург.

³ О каком либретто Я. Ялунера идет речь, неизвестно.

⁴ *Листов Константин Яковлевич (р. 1900)* — композитор. *Гальперина Елена Михайловна (р. 1918)* — либреттистка.

К письму 96. Печатается по оригиналу (архив адресата). Часть письма опубликована в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 149.

К письму 97. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 177—178.

Лядова Людмила Алексеевна (р. 1925) — композитор, эстрадная певица. *Пантелеева Нина Васильевна (р. 1923)* — эстрадная певица.

К письму 98. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 150.

К письму 99. Печатается по копии (ЦГАЛИ). Датируется по содержанию.

¹ Статья «Вернуться на путь народности». Опубликовано в журн. «Советская музыка», 1950, № 12. *Тараканов Михаил Евгеньевич (р. 1928)* — музыковед. *Мокроусов Борис Андреевич (1909—1968)* — композитор.

² Нестьев И. В.— см. прим. 2 к письму 21.

³ Молчанов Кирилл Владимирович (р. 1922) — композитор.

К письму 100. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 397.

Туманов Иосиф Михайлович (р. 1909) — режиссер. В Московском театре оперетты впервые осуществил постановки оперетт «Вольный ветер» (совместно с режиссером Л. Ротбаум) и «Сын клоуна».

¹ Поправки, предложенные композитором, не были осуществлены. Оперетта «Сын клоуна» не удержалась в репертуаре театров.

К письму 101. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 162—163.

К письму 102. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Рыськина отдыхала в Геленджике.

К письму 103. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Барабанов Леонид Кириллович — автор текста песни об Одессе. Музыка этой песни сочинена Дунаевским в 1952 г.

К письму 104. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Речь идет о создании второго варианта оперетты «Золотая долина». См. вступительную статью.

К письму 105. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 167.

К письму 106. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ В газете «Советский спорт» опубликовано не было.

К письму 107. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Дискуссия о советской опере велась на страницах «Литературной газеты» в 1951 г. Были опубликованы статьи И. Козловского «Заметки об опере наших дней» (9 июня) и Д. Кабалева «Об опере наших дней» (26 июля).

² Данькевич Константин Федорович (р. 1905) — композитор, профессор Киевской консерватории.

К письму 108. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ «Фестиваль» (фильм вышел под названием «Мы за мир») — сценарий И. Пырьев и А. Фролова, тексты песен М. Матусовского; режиссеры И. Пырьев и И. Ивенс; Мосфильм и Дефа, 1951.

² Речь идет о предварительных наметках новой редакции оперетты «Золотая долина», осуществленной после привлечения к работе Л. Д. Левина.

³ Бобриков-старший, Онисим-младший, Мельник, Михаил — персонажи оперетты «Золотая долина». Тамара и Жгенти — в окончательном варианте нового либретто эти персонажи отсутствуют.

⁴ Николай, Нина, как и названные ниже Павел и Ольга, — герои оперетты «Золотая долина».

⁵ «Айра» — оперетта К. Листова; либретто Е. Гальпериной. «Средиземное море» («Шумит Средиземное море») — оперетта О. Фельцмана; либретто В. Винникова и В. Крахта.

К письму 109. Печатается по копии (ЦГАЛИ). Датируется по содержанию.

¹ «Наталка Полтавка» — комическая опера Н. Лысенко. «Нестерка» — комедия В. Вольского, музыка И. Любана. «Запорожец за Дунаем» — комическая опера С. Гулак-Артемовского. «Кето и Котэ» — комическая опера В. Долидзе. «Аршин мал алан» — опера У. Гаджибекова.

К письму 110. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 168—169.

¹ Речь идет об авторских симфонических концертах в феврале 1952 г. в Ленинграде, из которых два состоялись в Большом зале Филармонии и три — во Дворцах культуры.

² «Ой, цветет калина» — песня из фильма «Кубанские казаки» на слова М. Исаковского.

³ Речь идет об инструментовке Н. Римским-Корсаковым оперы Мусоргского «Борис Годунов».

К письму 111. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 112. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ «Школьный вальс» — песня Дунаевского на слова М. Матусовского.

К письму 113. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ *Нариманидзе Николай Васильевич* (р. 1905) — груз. композитор.

² Дунаевский был председателем строительного кооператива дома композиторов в Москве, на ул. Огарева.

³ *Екатерина Дмитриевна Ладыженская* — жена Янковского.

К письму 114. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 169—171.

¹ Видимо, речь идет о самодеятельном хоре в г. Симферополе.

² «В крымском подполье» — документальная повесть И. А. Козлова. *Козлов Иван Андреевич* (1888—1957) — партизан, секретарь Симферопольского подпольного горкома партии во время Великой Отечественной войны.

³ Дунаевский в сезоне 1925/26 г. работал в Симферополе, где заведовал музыкальной частью Крымского драматического театра.

К письму 115. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

¹ Дунаевский имеет в виду следующие стихи Омара Хайяма (перевод О. Румера):

Из всех, которые ушли в тот дальний путь,
Назад вернулся ли хотя бы кто-нибудь?
Друг, ничего в корчме не оставляй ты этой,
В нее возврата нет — об этом не забудь.

К письму 116. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Комарово — дачная местность под Ленинградом. Янковский работал там над двухтомником, посвященным творчеству Римского-Корсакова.

К письму 117. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

К письму 118. Впервые — в журн. «Советская музыка», 1952, № 5. Датируется по содержанию.

Новиков Анатолий Григорьевич (р. 1896) и *Блантер Матвей Исаакович* (р. 1903) — композиторы-песенники. Открытое письмо Дунаевского является ответом на выступления А. Новикова и М. Блантера на страницах журнала «Советская музыка» (1952, № 3): «О стиле массовой песни» и «В долгу перед народом».

¹ Пятый пленум правления Союза композиторов СССР проходил с 3 по 18 декабря 1951 г.

² «Россия — наша Родина» — песня Б. Мокроусова на слова Г. Строганова и В. Малкова. Появление этой песни вызвало резкую критику в Союзе композиторов.

³ «Золотая звезда» — песня Дунаевского на слова М. Исаковского (1951). В статье Новикова «О стиле массовой песни» говорится: «Не так давно мы слышали в концерте песню И. Дунаевского «Золотая звезда», построенную на сентиментальных, надрывных интонациях».

⁴ РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов — музыкально-творческая организация, аналогичная РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей). РАПМ существовала с 1923 по 1932 г. и, выдвинув боевой лозунг «Музыку — массам», довольно быстро выродилась в замкнутую сектантскую группировку, своими догматическими теориями резко тормозившую развитие советской музыки. Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» РАПМ, в числе других подобных организаций, была ликвидирована.

К письму 119. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ «Кантата о Тихоокеанском флоте» в 8 частях для четырехголосного мужского хора, солиста с фортепиано. Автор текста Б. Можаяев.

² «Марш энтузиастов» — песня из фильма «Светлый путь». «Физкультурный марш», или «Спортивный марш» — песня из фильма «Вратарь».

³ *Райзман Юлий Яковлевич* (р. 1903) — кинорежиссер.

К письму 120. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ Дунаевский выступал в Одессе в начале 1952 г. Позже побывал еще раз.

² Речь идет о музыке к фильму «Крылатая защита».

К письму 121. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 383.

Хейфец-Поляковский Леонид Самойлович (р. 1925) — композитор, педагог Музыкального училища в Симферополе.

¹ Доклад Дунаевского состоялся на дискуссии о современном состоянии массовой песни, проведенной в апреле 1952 г. секцией советской песни Союза композиторов СССР. В ЦГАЛИ хранится машинопись этого доклада под заголовком «Выступление о современном состоянии песни» (31 марта 1952 г.). Статья по материалу доклада опубликована в журн. «Советская музыка», 1952, № 5.

К письму 122. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 179—183.

Елена Стрельникова и *Вера Анисова* — корреспондентки Дунаевского. 30 января 1960 г., в день шестидесятилетия со дня рождения композитора, на страницах газеты «Молодежь Алтая» (Барнаул) они рассказали об истории своей переписки с композитором (статья «Большое и горячее сердце»):

«Наша переписка с Дунаевским началась в 1952 году неожиданно для нас. Мы любили музыку, но многого не понимали в ней, мало знали о ней. Да и к тому же мы по-разному воспринимали музыку. В одной из нас она вызывала бурю чувств, а у другой — картину жизни. Мы часто спорили. Каждая из нас утверждала, что именно она правильно слушает музыку.

В конце концов мы написали в редакцию журнала «Советская музыка» с просьбой сказать, кто же из нас прав. А на конверте еще приписали: «Дунаевскому или Шостаковичу». Ответил нам Исаак Осипович обстоятельно, подробно. Получилось так, что мы не смогли сразу ответить на это письмо, поблагодарить за него. А от Дунаевского тем временем пришло второе письмо, в котором он упрекал нас за молчание.

Исааку Осиповичу хотелось знать, чем мы живем, что нас волнует. Наши письма к нему получались скучными и неинтересными. Его же — каждый раз были для нас чудесным открытием нового. Мы тогда были совсем девочками, и не удивительно, что иногда ссорились. И тогда Исаак Осипович стал писать нам каждой в отдельности. Он становился нам с каждым письмом все дороже и ближе, потому что это уже была не просто переписка, а дружба с человеком большого и горячего сердца. Мы задавали ему самые сокровенные вопросы, просили помочь разобраться в самих себе, в окружающих людях. И Исаак Осипович

помогал, советовал, учил жить, дружить, любить, учил быть настоящим человеком.

Заботился Дунаевский и о расширении наших музыкальных познаний, присылал нам книжки по музыке.

Нам хочется, чтобы письма любимого композитора к нам прочитали все юноши и девушки. Мы уверены, что они могут помочь им в жизни так же, как помогали нам. Навсегда останется в нас то хорошее, что возбудили письма И. О. Дунаевского, навсегда сохранится память о нем».

Со своими двумя корреспондентками из Барнаула, так же как и с большинством своих корреспондентов из числа молодежи, композитор ни разу не встретился.

После окончания Педагогического института в Барнауле В. Анисова стала педагогом в Бийске Алтайского края, а Е. Стрельникова работала в Барнауле в Краевой библиотеке.

¹ Дунаевский здесь не точно формулирует свою мысль, смешивая понятия программности и содержательности музыки.

К письму 123. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Баласанян (Баласаняну) Сергей Артемьевич (р. 1902) — композитор.

¹ *Костин Константин Алексеевич* — редактор легкой музыки и оперетты во Всесоюзном радио.

К письму 124. Впервые — в журн. «Советская музыка», 1961, № 11, стр. 47—49.

¹ Такое обращение объясняется тем, что Дунаевский получил письмо, подписанное «Студент строительного института». В следующем письме адресат поблагодарил Дунаевского за ответ и подписался — Г. Вайнберг. В 1961 г. Г. Вайнберг прислал в редакцию журнала «Советская музыка» полученное им в 1952 г. письмо Дунаевского и рассказал историю их переписки.

«Как-то летом я прочитал в «Литературной газете» статьи по поводу советской оперы. Автор (сейчас, к сожалению, забыл, кто именно) справедливо упрекал наших композиторов в недостатке внимания к оперному жанру; оценивая творческие возможности многих известных мастеров, ни словом не упомянул любимого мной Дунаевского. Мне, давнему поклоннику его необыкновенного таланта, показалось это несправедливым, потому что я считал «оперный потенциал» Дунаевского очень высоким. «Почему он не пишет оперу?». «Почему все пишут, а он нет?» — вот вопрос, который (откровенно говоря, после больших колебаний) я решил задать самому композитору.

Я написал ему письмо, где страстно призывал сочинить оперную музыку. [...] Прошло недели две. И вдруг, к моему изумлению, почтальон принес письмо от Дунаевского. [...] Через некоторое время пришло новое письмо — короткая записка следующего содержания: «Однако, дорогой тов. Вайнберг, Вы не написали мне, согласны ли Вы с моими рассуждениями. С приветом И. Дунаевский».

Снова я взял перо в руки. Я написал композитору, что хорошо представляю те трудности, с которыми ему приходится иметь дело. Письмо кончалось так: «...но, несмотря ни на что, я все же надеюсь, что мне доведется еще вкушать в оперном или концертном зале музыку Дунаевского-монументалиста...»

² Имеется в виду постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» от 10 февраля 1948 г.

К письму 125. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 163—164.

¹ *Луков Леонид Давидович* (1909—1963) — кинорежиссер.

² Из трех названных фильмов осуществлен только последний, «Крылатая защита» (см. прим. 1 к письму 146).

³ «Вечер вальса» — песня на слова М. Матусовского.

К письму 126. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 171—172.

К письму 127. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ С 13 по 18 ноября 1952 г. в Ленинграде состоялось 5 авторских концертов Дунаевского — четыре симфонических и один камерный. Из названных в письме концертов в других городах состоялось только два в Риге (22 и 23 ноября).

К письму 128. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 172—175.

¹ «Композитор Глинка» — сценарий П. Павленко, Н. Треновой и Г. Александрова, режиссер Г. Александров, музыкальное оформление В. Щербачева.

² Речь идет о наводнении в Петербурге.

³ *Шестакова Людмила Ивановна* (1816—1906) — сестра Глинки, пропагандист его творчества. Даргомыжский познакомился с Глинкой в 1834 г. — задолго до его смерти (1857 г.).

⁴ «Князь Холмский» — музыка Глинки к трагедии Н. Кукольника. «Арагонская хота» — испанская увертюра для симфонического оркестра Глинки.

К письму 129. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 175—176.

К письму 130. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Авторские симфонические концерты Дунаевского в Одессе состоялись с 29 октября по 1 ноября 1952 г. — 4 концерта.

² Авторские симфонические концерты Дунаевского состоялись в Воронеже 21 и 22 декабря 1952 г.

К письму 131. Печатается по копии (ЦГАЛИ). Данных об адресате не имеется.

¹ *Соловьев-Седой Василий Павлович* (р. 1907) — композитор.

² Дунаевский не назвал еще две оперы Рахманинова: «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».

³ Со столь категорическим заявлением Дунаевского нельзя согласиться, да оно противоречит и собственным высказываниям композитора. Композиторы-симфонисты создали ряд замечательных опер. Назовем хотя бы «Войну и мир», «Семена Котко», «Дуэнью» С. Прокофьева; «Катерину Измайлову» Д. Шостаковича; «В бурю» и «Фрола Скобеева» Т. Хренникова. На оперу Хренникова «В бурю» Дунаевским написана рецензия, в которой говорится: «Опера «В бурю» явление примечательное и выдающееся... В ярких, глубоко правдивых музыкальных красках композитор доводит до слушателя задуманные им образы, заставляет любить одни персонажи и ненавидеть другие... Композитор прекрасно справился с народными сценами...» («Ленинградская правда» от 29 октября 1939 г.).

Также нельзя согласиться с категорическим заявлением Дунаевского, что композиторы, создатели крупных форм, «не могут написать ни одной хорошей песни». Известны отличные песни Шостаковича, Хренникова, детские песни Кабалевского, песни Хачатуряна.

К письму 132. Впервые — в газете «Молодежь Алтая» (Барнаул) 31 января 1960 г. под заголовком «Все свое творчество я посвятил молодежи».

¹ Песни из музыки к спектаклю Московского драматического театра им. К. С. Станиславского «Девицы-красавицы».

² *Орлова* — артистка Л. П. Орлова.

К письму 133. Печатается по оригиналу (архив адресата). Частично опубликовано в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 151.

К письму 134. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ *Михалков Сергей Владимирович* (р. 1913) — поэт, драматург. Замысел сочинений «На дне морском» и «Девушка и смерть» не был осуществлен.

К письму 135. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 136. Телеграмма печатается по оригиналу (архив адресата).

Менделевич Александр Абрамович (1886—1958) — артист эстрады, концерансе; друг Дунаевского.

¹ Телеграмма послана в связи со смертью *Владимира Яковлевича Хенкина* (1883—1953) — актера драмы, оперетты и эстрады. Вместе с Дунаевским Хенкин работал в Москве в «Вольном театре» и «Театре на площади» в 1923 и 1924 гг. и в Московском театре сатиры с 1926 по 1929 г.

К письму 137. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

¹ *Матусовский Михаил Львович* (р. 1915) — поэт. После смерти В. Лебедева-Кумача, в течение последних пяти лет жизни Дунаевского их связывала творческая дружба. Дунаевский написал на стихи Матусовского свыше 40 песен.

² При жизни композитора была издана в авторской инструментовке только увертюра к кинофильму «Дети капитана Гранта» (Музгиз, 1954).

К письму 138. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ В апреле и мае 1953 г. Дунаевский выезжал для участия в авторских симфонических концертах в Днепропетровск, Кривой Рог, Ростов и Харьков.

К письму 139. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 140. Впервые — в газете «Молодежь Алтая» (Барнаул) 2 февраля 1960 г. под заголовком «Гордиться тем, что полезен людям».

¹ «Декабристы» — опера Ю. А. Шапорина.
² Дунаевский имеет в виду В. Анисову и ее подругу Е. Стрельникову.

К письму 141. Впервые — в газете «Молодежь Алтая» 3 февраля 1960 г. под заголовком «Терпеливо собирать крупички знаний, впечатлений, наблюдений».

К письму 142. Впервые — в газете «Молодежь Алтая» 5 февраля 1960 г. под заголовком «Дружба — большое и сложное дело».

К письму 143. Впервые — в газете «Молодежь Алтая» 5 февраля 1960 г. под заголовком «Вот где драма».

¹ *Огиньский Митал Клеофас* (1765—1833) — польск. композитор.

К письму 144. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 152.

¹ Концертная поездка на Кавказ не состоялась.

К письму 145. Впервые — в газете «Молодежь Алтая» 6 февраля 1960 г. под заголовком «Быть всасывающей губкой».

¹ Е. Стрельникова оканчивала в то время Педагогический институт.

К письму 146. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 183—185.

¹ «Крылатая защита» — научно-популярный фильм. Сценарий Б. Долина и К. Исаева, тексты песен М. Матусовского. Режиссер Б. Долин. Московская киностудия научно-популярных фильмов, 1953 г.

² Долин Борис Генрихович (р. 1903) — кинорежиссер. «История одного кольца» — научно-популярный фильм. Сценарий М. Витухновского и Б. Долина. Московская киностудия научно-популярных фильмов, 1952 г.

³ Строева Вера Павловна (р. 1903) — кинорежиссер. «Веселые звезды» — художественный киноконцерт; сценарий Е. Помещикова и В. Типота, тексты песен М. Матусовского; режиссер В. Строева (Мосфильм, 1954). Тарапунька и Штепсель — артисты эстрады Тимошенко Юрий Трофимович (р. 1919) и Березин Ефим Иосифович (р. 1919). Цфасман Александр Наумович (р. 1906) — композитор, пианист.

⁴ «Синие стрелы» (первоначальное наименование фильма «Запасной игрок») — кинокомедия; автор сценария и режиссер С. Тимошенко, тексты песен М. Матусовского (Ленфильм, 1954). «Три товарища» и «Вратарь» — см. прим. 5 к письму 85.

⁵ «Испытание верности» — киноповесть. Сценарий И. Пырьева и братьев Тур, тексты песен М. Матусовского. Режиссер И. Пырьев. Мосфильм, 1954 г.

⁶ Премьера оперетты «Золотая долина» в новой редакции состоялась в Московском театре оперетты 4 марта 1955 г. Авторы либретто второй редакции М. Янковский и Л. Левин.

К письму 147. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Речь идет о концерте в Москве, в Колонном зале Дома Союзов.

² Имеется в виду фильм «Испытание верности».

³ Исполнителями в авторских концертах Дунаевского были, как правило, солисты оперных театров Москвы и Ленинграда; трудность их привлечения объяснялась занятостью в репертуаре своих театров.

К письму 148. Печатается по копии (оригинал в архиве адресата).

¹ Речь идет о работе над опереттой «Белая акация» (первоначальное наименование «Салют»). «Слава» — китобойная флотилия, базирующаяся в Одессе.

² Композитором была написана в оперетте «Белая акация» песня об Одессе, завоевавшая большую популярность. Первая тема песни стала позывными Одесского радио.

³ Масс Владимир Захарович (р. 1896) — драматург, поэт, много лет сотрудничавший с Дунаевским; В. Масс — автор либретто одноактной пьесы «Пассажир с „Океаника“» с музыкой Дунаевского, поставленной в 1924 г. в московском театре миниатюр «Кривой Джимми», автор ряда других произведений с музыкой Дунаевского, в том числе либретто циркового обозрения «Махновщина» («Гуляй-поле», 1927), джаз-комедии «Музыкальный магазин» (1932), сценария фильма «Веселые ребята» (совместно с Г. Александровым, Н. Эрдманом, 1934). Оперетта «Белая акация» поставлена в 1955 г. на сцене Московского театра оперетты. Червинский Михаил Абрамович (1911—1965) — драматург, поэт.

К письму 149. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 186.

Колесников Борис (р. 1935) — корреспондент Дунаевского, проживавший в Калининграде обл.

К письму 150. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 186—188.

К письму 151. Печатается по оригиналу (архив адресата).

Мозес Мейяmun — шуточное прозвище Янковского, данное ему Дунаевским (по аналогии с Рамзесом Мейямуном — египетским фараоном).

¹ Столяров Г. А. и Гринберг Я. А. — см. прим. к письму 161.

² *Канделаки Владимир Аркадьевич* (р. 1908) — артист оперы и оперетты, режиссер. В 1954 г. был главным режиссером Московского театра оперетты.

К письму 152. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 188—192.

К письму 153. Впервые — в газете «Молодежь Алтая» 6 февраля 1960 г. под заголовком «За честь душевную».

К письму 154. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 192—194.
Горель Илья Александрович — музыковед, педагог музыкального училища в Симферополе.

¹ *Мазель Лев Абрамович* (р. 1907) — музыковед, профессор. Имеется в виду его книга «О мелодии» (М., Музгиз, 1953). Упрек по поводу того, что он якобы пытается «широко толковать мелодию как некий верхний этаж любого гомофонического построения», недостаточно обоснован.

К письму 155. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 194—196.

¹ Речь идет о статье Г. Николаевой «Пути создания образа героя» в «Литературной газете» от 25 сентября 1954 г. Она являлась ответом на статьи А. Протопоповой «Сила положительного героя» («Комсомольская правда», 13 июля 1954 г.) и «Усилить воспитательное влияние литературы» («Литературная газета», 23 сентября 1954 г.). В своих статьях Протопопова выдвигает к писателям требование — создать «идеального» героя нашей современности.

К письму 156. Печатается по оригиналу (архив адресата).

¹ Бытчикова после окончания института в Москве была направлена на работу в Прокопьевск.

К письму 157. Печатается по оригиналу (архив адресата). Адресовано в Иркутск.

Гранина А. Н. — педагог.

К письму 158. Печатается по оригиналу (архив адресата).

Ашкенази Абрам Абрамович (р. 1895) — композитор, друг Дунаевского, проживающий в Ленинграде.

¹ *Ходжа-Эйнатов Леон Александрович* (1904—1954) — композитор.

К письму 159. Впервые — в газете «Советская Татария» 14 января 1965 г. под заголовком «Творческая лаборатория (Дунаевский отвечает казанским студентам)».

Иванычева Роза — в прошлом студентка Казанского педагогического института — в письме в редакцию газеты «Советская Татария» рассказала: «...История этого письма такова. Мы, студенты Казанского педагогического института, задумали провести вечер, посвященный творчеству любимого композитора. Этот вечер готовился и проводился совместно с курсантами военного училища. Была подготовлена большая и интересная программа. Будучи в то время комсоргом группы, я обратилась в письмо к И. О. Дунаевскому с просьбой рассказать о своей работе и планах на будущее.

Ответ композитора пришел быстро и прозвучал приятным сюрпризом для участников вечера...»

¹ «Первый взвод» — см. прим. 4 к письму 85.

К письму 160. Впервые — в журнале «Музыкальная жизнь» № 4 за 1963 г. под заголовком «Неизвестное письмо И. О. Дунаевского».

Бирюков Юрий (р. 1935) — офицер Советской Армии, начальник воинского клуба одной из частей Московского военного округа. Пе-

реписки с композитором началась у Бирюкова еще в годы его учебы в Новочеркасском суворовском училище, когда он послал на отзыв одну из первых своих песен. Вскоре от Дунаевского пришел ответ. По окончании училища Бирюков переехал в Киев, где поступил в другое военно-учебное заведение. Оттуда он вновь написал композитору (ответ которого и публикуется). По свидетельству Бирюкова, письма Дунаевского оказали ему неоценимую помощь в работе над последующими сочинениями. Его песни вошли в репертуар Ансамбля песни и пляски Московского военного округа.

Из писем Дунаевского сохранилось только публикуемое.

К письму 161. Печатается по копии (ЦГАЛИ).

Столяров Григорий Арнольдович (1892—1963) — дирижер, профессор; дирижировал первыми постановками оперетт Дунаевского «Золотая долина» (2-я редакция) и «Белая акация». *Гринберг Яков Абрамович* (р. 1897) — в 1943—1964 гг. заведовал литературно-репертуарной частью Московского театра оперетты.

¹ *Майоров Сергей Арсеньевич* (р. 1903) — режиссер. В 1955 г. поставил оперетту «Золотая долина» (2-я редакция).

² *Шаховская (Ржепишевская) Галина Александровна* (р. 1908) — балетмейстер и режиссер. В годы работы в Московском театре оперетты поставила танцы в опереттах «Вольный ветер», «Сын клоуна», «Золотая долина» (2-я редакция), «Белая акация».

К письму 162. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 152—153.

¹ Премьера «Золотой долины» в новой редакции в Ленинградском театре музыкальной комедии состоялась через полгода после смерти композитора — 26 января 1956 г.

² Клавир оперетты «Белая акация» за исключением двух номеров (танцы во 2-м акте и песня Ларисы в 3-м) был закончен композитором утром, за час до смерти. Два номера были завершены по темам Дунаевского композитором К. Молчановым. Впервые оперетта была показана 24 ноября 1955 г. в Московском театре оперетты.

³ Авторские концерты Дунаевского состоялись в Риге (четыре) — в марте, а в Ленинграде (четыре) — в мае 1955 г.

⁴ *Иванова Людмила Николаевна* (р. 1921) — певица (лирическое сопрано); педагог Ленинградской консерватории; участница многих авторских концертов Дунаевского, первая исполнительница ряда его произведений. *Нестерова Ольга Мартимяновна* (р. 1919) — певица, артистка Ленгосконцерта; участница многих авторских концертов Дунаевского. *Ретюнский Виталий Константинович* (р. 1925) — певец, артист Ленинградского академического Малого театра оперы и балета.

К письму 163. Печатается по оригиналу (архив адресата).

К письму 164. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 89—93.

Риттер Ян — чешск. студент, проживавший в г. Кладно.

Письмо было послано в редакцию журнала «Советская музыка» для отправки адресату как ответ на письмо, присланное последним в редакцию журнала. Ян Риттер, в частности, писал: «Дорогие товарищи! Я большой любитель легкой инструментальной музыки. У нас эта музыка (джаз) довольно распространена. В целом джаз в Чехословакии идет своим путем [...]. СССР для меня — наш большой друг. Меня интересует все, что узнаю о вашей стране, и это письмо я пишу от сердца. Итак, вы его можете рассматривать как простой вопрос — как вы, русские, относитесь к джазу?»

¹ В одном из писем к ленинградскому композитору А. А. Чернову (Пэну) композитор писал: «Ваше определение джаза для того времени страдает односторонностью. Вы исходите из «музыки толстых»... Да, был и такой джаз, каким Вы его определяете. Но у нас, в СССР,

он никогда не прививался и не имел успеха. Замечательно, что русская народная песенность, склад русского народного слуха преодолевали эти черты джаза. Поэтому наш советский джаз никогда ничего общего не имел с американским джазом. Он, к нашему несчастью, никогда не обладал высокой технической мощью западного джаза и, к нашему счастью, никогда не обладал его отталкивающей ритмикой».

К письму 165. Впервые — в сб.: «И. О. Дунаевский...», стр. 407—408.

Публикуемое письмо — последнее, написанное композитором буквально перед его внезапной кончиной. Скончался Дунаевский после острого сердечного приступа. В свидетельстве о смерти, выданном загсом Киевского района Москвы после вскрытия тела, сказано: «Умер 25 июля 1955 г. Возраст 55 лет. Причина смерти: коронаросклероз. Гипертрофия сердца».

ПРИЛОЖЕНИЕ

К письму I. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

Адуев Николай Адольфович (1895—1950) — поэт, драматург. Совместно с С. И. Антимоновым написал либретто оперетты «Женихи». В 1941 г. Дунаевский по либретто Адуева начал писать оперетту «Табачный капитан», но не завершил ее в связи с войной. Сохранились клавиры отдельных номеров (хранятся в архиве дирижера Е. А. Синицына).

К письму II. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

К письму III. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

Булгаков Михаил Афанасьевич (1891—1940) — писатель. (См. прим. I к письму 75.)

К письму IV. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

¹ Речь идет о 2-й картине либретто оперы «Рашель».

² *Булгакова Елена Сергеевна* — жена писателя.

³ Шантавуан — персонаж оперы «Рашель».

К письму V. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

¹ *Вебстер (Уэбстер) Джон* (около 1580 — около 1625) — англ. драматург.

К письму VI. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ). Датируется по содержанию.

¹ Михаил Афанасьевич Булгаков.

² Речь идет о произведениях писателя, которые не были напечатаны или сценически осуществлены.

К письму VII. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

¹ Речь идет о постановке балета В. Соловьева-Седого «Тарас Бульба» в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова.

К письму VIII. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

¹ Речь идет о статье Дунаевского «Заметки композитора», написанной в ответ на статью И. Нестьева и опубликованной в журнале «Советская музыка», 1941, № 5.

К письму IX. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

К письму X. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

Кнорринг Николай Николаевич и *Мария Владимировна* — см прим. к письму 28.

¹ Стихи Ирины Кнорринг опубликованы в книге «Ирина Николаевна Кнорринг. Новые стихи». Алма-Ата, 1967 г.

К письму XI. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

¹ Бизерта — город на северном побережье Туниса, где была расположена военно-морская база Франции.

² Скобелев Михаил Дмитриевич (1843—1882) — русский генерал, видный военный деятель. Книга Кнорринг о М. Д. Скобелеве издана в Париже (Н. Н. Кнорринг. Генерал Михаил Дмитриевич Скобелев. Исторический этюд. Части 1—2. 1939—1940).

³ Тургеневская библиотека — русская библиотека в Париже.

⁴ Ребиков Владимир Иванович (1866—1920) — композитор. Опера «Елка» написана по мотивам Достоевского, Андерсена и Гауптмана.

⁵ Крацов Петр Иванович — харьковский врач, общественный деятель, музыкант. Преподавал хоровое пение в гимназии, в которой учился Дунаевский.

К письму XII. Печатается по оригиналу (ЦГАЛИ).

Василенко Сергей Никифорович (1872—1956) — композитор, дирижер, профессор Московской консерватории.

СПИСОК АДРЕСАТОВ ДУНАЕВСКОГО *

- Анисова В. (п. 140, 142)
Анисова В. и Стрельникова Е. (п. 122, 132)
Арди А. Н. (п. 95)
Ашкенази А. А. (158, 163)
Барабанов Л. К. (п. 103, 117, 120)
Бирюков Н. (п. 160)
Большая советская энциклопедия (п. 85, 109)
«Большевистское слово», газета, Кузьмин А. К. (п. 16)
«Бугры», совхоз Парголового р-на (п. 11)
Вайнберг Г. (п. 124)
Войнов Д., доверенное лицо по избирательному участку № 108 (п. 10).
Воронежский университет, студенты химического факультета (п. 146)
Высоцкий Э. А. (п. 18)
Вытчикова Л. Г. (п. 70, 72, 74, 77, 79, 80, 91, 101, 107, 112, 125, 130, 155, 165)
Гальперин М. П. (п. 9)
Главное управление по производству художественных фильмов, тов. Курьянов (п. 13)
Головина Л. С. — см. Райнль Л. С.
Горель И. А. (п. 154)
Гранина А. Н. (п. 157)
Донатов И. А. (п. 92)
Иваньчева Р. (п. 159)
Кабалевский Д. Б. (п. 21)
Казаринов В. М. (п. 26)
Кнорринг Н. Н. (п. 28)
Колесников Б. Я. (п. 149, 150, 152)
Комитет по делам искусств при Совнаркоме СССР, Храпченко М. Б. (п. 24)
Комитет радиoinформации при Совете Министров СССР, Баласанян С. А. (п. 123)
«Композитор Дунаевский», пароход, тов. Герасимов (п. 20); команда парохода (п. 22)
Кузнецов К. А. (п. 8)
Кукловская Н. Г. (п. 14)
Ленинградский Радиокomitee, тов. Черногоров (п. 7)
Лядова Л. А. и Пантелеева Н. В. (п. 97)
Матус З. М. (п. 60, 88)
Менделевич А. (п. 136)
Милявская Л. И. (п. 94, 105, 111, 114, 126, 128, 129)
Московский театр оперетты, Александров Н. Г. (п. 17); Александров Н. Г. и Алексеев А. Г. (п. 19); Столяров Г. А. и Гринберг Я. А. (п. 161)

* В скобках указаны номера писем.

Московско-Волжско-Камское Центральное управление НКРФ, тов. Чеботарев (п. 15)

Музгиз, Лобищев М. и Живцов А. (п. 137)

«Музыка», редакция газеты (п. 4) Мурза Ю. (п. 131)

Неймарк Л. И. (п. 34, 36—39, 44, 47, 50, 52, 56, 57, 115, 148)

Николаева Г. Е. (п. 155)

Новиков А. Г. и Блантер М. И. (п. 118)

Петровский А. Н., председатель Ленсовета (п. 12)

Райнль (Головина) Л. С. (п. 3, 27, 29, 30, 33, 35, 40, 66, 76)

Ратнер Л. (п. 31)

Риттер Я. (п. 164)

Рыськина Р. П. (п. 42, 43, 45, 46, 48, 49, 51, 53—55, 58, 59, 61—65, 67—69, 71, 73, 75, 81—84, 86, 87, 89, 90, 93, 96, 98, 102, 110, 119, 127, 133, 135, 138, 139, 144, 147, 162)

«Советская музыка», журнал, Коваль М. В. (п. 99)

«Советский спорт», газета, Пушнов С. (п. 106)

«Советское искусство», газета, Сутоцкий С. В. (п. 78)

Соколов, полковой комиссар (п. 6)

Союз советских композиторов, секретариат (п. 134)

Стрельникова Е. (п. 141, 143, 145, 153)

Туманов И. М. (п. 100)

Управление кинематографии, тов. Чахирьян (п. 5)

Хейфец-Поляковский Л. С. (п. 121)

Чернецкий С. А. (п. 2)

Шатрова Е. М. (п. 1)

Щепкина-Куперник Т. Л. (п. 32)

Щетинин Н. П. (п. 23)

Янет Н. Я. (п. 25)

Янковский М. О. (п. 104, 108, 113, 116, 151)

Дунаевский Исаак Осипович

ИЗБРАННЫЕ ПИСЬМА

Редактор А. Н. Крюков
Художник Н. И. Васильев

Техн. редактор А. Б. Этина
Корректор В. Г. Кравченко

Сдано в набор 6/X-1970 г. Подписано к печати 8/I-1971 г. М-09010. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типогр. № 3. Печ. л. 16,5 (16,5). Уч.-изд. л. 17,53. Тираж 5510 экз. Заказ № 2162. Цена 1 р. 21 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9.
Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Социалистическая, 14.