

5. Иванов В. И. Родное и вселенское [Текст] / В. И. Иванов. — М. : Республика, 1994. — 428 с.
6. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран [Текст] : учебн. пособие / Б. В. Левик. — М. : Музыка, 1987. — Вып. 4. — 492 с.
7. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов [Текст] / З. Г. Минц // Ученые записки Тартуского университета. — 1979. — № 459. — С. 76—120.
8. Сологуб Ф. К. Собрание сочинений [Текст] : в 20 т. — СПб : Сирин, 1913. — Т. 14. — 365 с.
9. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика [Текст] / А. Ханзен-Леве. — СПб. : Академический проект, 2003. — 816 с.

УДК 782.1+ 78.072

Олександр Чепалов

МУЗИКОЗНАВЕЦЬ Б. АСАФ'ЄВ ЯК ЗАРУЧНИК СТАЛІНСЬКОЇ ДОБИ

На початку ХХІ в. з особливою інтенсивністю відбувається процес переосмислення оцінок, які залишили нам у спадщину авторитетні мистецькі постаті попереднього століття, що залежали від ідеологічних догм радянської доби. У цьому процесі важливим є «не виплеснути разом із водою маляtko», тобто відокремити слухні думки, що стануть у пригоді новому поколінню дослідників, від оцінок, які були сформульовані під тиском політичних та ідеологічних вимог. Це стосується й теоретичної спадщини відомого радянського музикознавця й композитора Бориса Володимировича Асаф'єва (1884—1949). Отже, *метою статті* є доведення впливу державницької ідеології СРСР на наукові позиції Б. Асаф'єва, що здійснюється на матеріалі музикознавчої оцінки ним харківської постановки опери М. Римського-Корсакова «Царевна наречена» — твору, в якому історичне тло відіграє сутнісну роль.

Для висвітлення обраної теми особливо важливим у біографії Б. Асаф'єва є той факт, що у 1904—1910 рр. він навчався в Петербурзькій консерваторії у М. Римського-Корсакова і А. Лядова — при-

хильників класичних засад музичної композиції. А пізніше, у середині 1920-х рр., був професором тієї ж, тепер Ленінградської, консерваторії та одним із засновників у 1926 р. Ленінградського відділення Асоціації сучасної музики, що просувала новітні твори зарубіжних і радянських композиторів. Основні захоплення музикознавця – російська класична спадщина і музика сучасних авторів – нетривалий час були у стані протистояння. У 1930-ті рр., після розпаду АСМ, пропаганда авангардних тенденцій у мистецтві в радянській державі виявляється недоречною, і Б. Асаф'єв переключається на композицію, створюючи свої найвідоміші балети – «Полум'я Парижу» (1932), «Бахчисарайський фонтан» (1933) і «Втрачені ілюзії» (1934) – а також симфонічні твори. На початку 1940-х він повертається до дослідницької роботи, а у 1943 р. переїжджає до Москви, де очолює музичне відділення Інституту історії мистецтв АН СРСР та обирається головою Спілки композиторів СРСР.

Наближеність Асаф'єва до ідеологічної верхівки радянської влади сприяла цілком передбачуваним за таких умов корекції його художніх поглядів. І якщо розроблені ним теорія інтонації або розуміння форми як процесу не суперечили естетичним засадам соціалістичного реалізму, то оцінки творчості конкретних авторів або мистецьких творів цілком залежали від компартійних настанов. Особливо це стосується творів Шостаковича. Тривалий час вони заборонялися або замовчувалися – у протилежність творам менш обдарованого Асаф'єва. Те ж відноситься і до поглядів обох на музичне мистецтво, особливо російське, які значною мірою розходились. Слушною видається думка Д. Шостаковича, за якої Б. Асаф'єв «славною був тим, що міг теоретичний базис підвести під що завгодно. Він так і крутився, як флюгер», – передає слова композитора С. Волков [4]. Так, наприклад, Шостакович зауважував, що в опері «Псковитянка» Римського-Корсакова «особливо подобався владі фінальний хор. У ньому, як відомо, зливаються в зворушливій згоді голоси бандитів-опричників і зляканих псковичів, а саме вони разом уславлюють владу Івана Грозного. Як це вийшло у волелюбного Римського-Корсакова – не можу зрозуміти», – висловлював свій подив Шостакович. – «А мовою Асаф'єва це називалося “цілюще почуття кінцевої правоти дійсності”. <...> Здається, дивовижна фразочка, кращого зразка піднесеної гидливості

не знайти. Уся лакейська душа Асаф'єва тут як на долоні. Що ж це за словоблуддя таке: “кінцева правота дійсності”, і що це за “цілюще почуття”? Значить, і до терору, до чищень, до процесів, до тортур потрібно відноситися з “цілющим почуттям”? Значить, за усією цією ганьбою – кінцева правота?» [4]¹.

Римського-Корсакова у роботі 1920-х рр. Асаф'єв називає «інтелігентом просвітницько-ліберального напрямку» [2, с. 32]. При цьому, як учень великого композитора, він не міг не знати, що після «Кривавої неділі» 1905 р. Римського-Корсакова звільнили з посади професора за прихильність саме до революційних подій. А конфронтацію зі владою його вчитель продемонстрував оперою «Кощій безсмертний» – політичною алегорією, де головний герой уособлював самодержавство. Однак не нарративні засоби, окреслюючи його суспільно вагомі риси, визначають художню специфіку образу. Заклинання Кощія лякають саме музичними дисонансами, і тому виглядає дивним, що Асаф'єв відмовляє композиторові у наявності найціннішого для музичного драматурга дарунку: підвищувати драматичну напругу, «вести її від однієї точки до іншої, ... не розриваючи та не перериваючи». Хоча одним з найбільш вдалих прикладів у цій сфері й називає «Цареву наречену» (а саме лінію Грязного та Любаші) [2, с. 34].

8 червня 1935 р. у газеті Харківського оперного театру, яка виходила накладом у 1000 екземплярів, була надрукована стаття Ігоря Глебова («музикознавчий» псевдонім Б. Асаф'єва), який прибув до Харкова для показу музики свого балету «Полум'я Парижу», і яка, вочевидь, є недосконалим записом його виступу перед харківською трупною з приводу постановки нею опери Римського-Корсакова «Царева наречена».

11 червня 1935 р., перебуваючи у Харкові, саме цю оперну виставу відвідав В. Е. Мейерхольд. Про цей епізод свідчить його відгук у «Книзі запису почесних гостей Харківського академічного театру опери та балету» сезону 1934/35 рр.:

«Слушал и смотрел “Царскую невесту” Римского-Корсакова в исполнении артистов Харьковской оперы под руководством дирижера Маргульяна, которого я давно знаю как великолепного музыканта и оперного дирижера.

¹ Тут і далі переклад з російської автора статті. – *Прим. ред.*

В составе труппы – целый ряд артистов с чудесными голосами. Ансамбли очень стройны. Не менее строен оркестр. Режиссера Масловскую я тоже давно знаю. Это очень культурный режиссер с большим знанием условий оперной сцены, трудных её условий. Привет горячий всему коллективу. / Нар. артист республики Мейерхольд» [1]².

Арнольд Евадійович Маргулян (1879–1950) і Софія Дмитрівна Масловська (1885–1953), які здійснили постановку «Цареві нареченої» у Харкові, були старими «петербуржцями», яких Мейерхольд пам'ятав ще по дореволюційній театральній роботі. Маргулян був диригентом Театру музичної драми, Масловська навчалася режисурі у керівника цього театру Йосипа Лапицького і була одним з організаторів оперної студії при Ленінградській консерваторії. У Мейерхольда був привід згадати місто на Неві ще й тому, що у січні 1935 р. він поставив в Малому оперному театрі «Пікову даму» П. Чайковського у новій редакції. Спектакль був сприйнятий глядачами та критикою неоднозначно, а до певної міри – навіть із ворожнечею. Чи не звідти й у відгуку на «Цареву наречену» натяк на «важкі умови оперної сцени»? Методи роботи Мейерхольда над утіленням оперної партитури були занадто сміливими для епохи соціалістичного реалізму, і не захоувались у якості зразків³.

Виступ Б. Асаф'єва, в якому розглядається ідейно-образна і музично-драматургічна концепція «Цареві нареченої» та дається відгук на її харківську постановку, відображає офіційні позиції марксистської естетики у епоху сталінської диктатури. Цікаво ознайомитись повністю⁴ із текстом цього документу.

² Наводиться повний текст відгуку мовою оригіналу.

³ Про надзвичайно цікаві репетиції «Пікової дами» згадували сучасники Мейерхольда [5], визначаючи його метод роботи в опері як метод якнайточнішого урахування специфіки музики і, в той же час, вільного з нею поводження. Однак у своїх записках Мейерхольд заперечував останню фразу: «не вільного». У його нотатках з цього приводу говорить: «Наближення до Пушкіна через музику за допомогою атрибутів виразності акторської гри і режисерських планів. Лінія акторського образу повинна поєднуватися з лінією партії співака» [5, с. 209].

⁴ У зв'язку із важкодоступністю у наш час тексту Б. В. Асаф'єва редакційна колегія пішла назустріч бажанню автора статті навести його повністю. Републікація здійснюється в редакції О. Чепалова (оригінальна мова документа – українська). Таким чином, читач теж матиме можливість оцінити позицію Б. Асаф'єва. – *Прим. ред.*

«Серед опер Римського-Корсакова “Царева наречена” стосовно жанру не стоїть відокремлено. Вона – ланка у ланцюжку його історичних драм. “Псковитянка” – перша опера Римського-Корсакова, яка виникла під великим впливом Мусоргського (закінчено її у 1872 р. і потім двічі перероблено), є яскравим прикладом тяжіння композитора включитися у коло народницьких ідеалів, характерних для передового оперного театру тих років. “Сказання про град Кітеж” – передостання опера Римського-Корсакова (оскільки це “Сказання” має в собі цілий ряд типових елементів, характерних для російської історичної опери, воно є заключною ланкою у музично-історичних екскурсах композитора) – була синтезом тривалих та суперечливих його екскурсів в історичне минуле.

Серед цих екскурсів у минуле “Царева наречена” посідає характерне місце та є своєрідною середньою ланкою, у той же час перебуваючи хіба не єдиним серед опер Римського-Корсакова твором, у якому на перший план виступає драма характерів (Любаша, Грязной) і де відносна стилізаторська безтурботність або пантеїстично-споглядацька філософічність поступаються місцем променистій і темпераментній (наскільки це взагалі доступно Римському-Корсакову) майстерності драматурга-психолога. Саме ця остання якість й зробила “Цареву наречену” з перших кроків її на сцені однією з найпопулярніших та загальновідомих російських опер. Завдяки своїй психологічній правдивості та широті, ця опера сприймається як реальна історична драма, незважаючи на всю наївність та примітивність суто історичного змісту.

Дійсно, епоха Грозного у “Царевій нареченій” подається згідно заявленим уявленням офіційно-націоналістичних драматургів⁵: Грозний – тиран, що схвалює безглуздо-жорстокий терор зухвалої купки опричників. Цар та його вірні прибічники, знищуючи крамолу, діють між тим за волею божею. Народ тремтить та мовчить, терплячи сваволю та насильництво, послані з неба.

Немає рації критикувати подібну концепцію. Цілком зрозуміло, що жодна людина не забажає вчитися “реалізму історії” за фавбулю “Цареві нареченій”. Римський-Корсаков не сприймає епоху, змальовану в опері, критично. Він з усією очевидністю показує насильницькі форми поведінки, супроводжуючи цей показ чудовою музикою (наприклад, яскравий та жвавий хор

⁵ Асаф’єв має на увазі насамперед автора драми «Царева наречена» Л. Мея – *О. Ч.*

опричників у другій дії зовсім не робить їх відштовхуючими для слухачів персонажами). А епічний прийом характеристики Грозного традиційною мелодією “Слава...”, мелодією, яка емоційно виснажилась, жодним чином не сприяє створенню драматично виразних уявлень про жорстоку тиранію.

Таким чином, з одного боку, існує фабула опери, яка свідчить про бешкет та насильство як характерні прикмети епохи. З іншого – красива, соковита, або піднесено офіційна – але і в тому і у іншому випадку позбавлена іронії музика, яка позитивно малює насильницькі норми поведінки як прояв своєрідного російського бешкету, недолугості та розгулу.

Римський-Корсаков показує побут опричників як побут недолугих молодиків, які, не замислюючись, можуть роздавити чуттєву дівочу душу, і поряд – побут купецької Москви (змальований теж із теплим співчуттям) як мирне життя родини Собакіних, при чому миролюбність ця – те ж насильництво, але замасковане. Між жорнами тодішнього побуту затиснута лірична душа Марфи. Драма Марфи ускладнюється впливом на її долю Грязного і Бомелія, які знаходяться у полоні власних пристрастей. Грязной та Бомелій, які виростили у атмосфері забобонів та насильства, при повному нерозумінні цінності людини, топчуть життя Любаші. Вона – дівчина за вдачею пристрасна, здатна на глибоке почуття, – теж утягнута в коло насильства і таємних ревнощів. Так з’являється своєрідна кругова порука дійових осіб драми. З політичного та громадянського безправ’я народжується атмосфера насильства, яка заражає собою навіть найщиріше почуття дівочого кохання. Історичне тло, на якому розгортається драма ревнощів, з одного боку, характеризується композитором у вже згаданих заяложено націоналістичних фарбах російського молодечтва, що бешкетує. З іншого боку, уся конфліктно-психологічна лінія подана в музиці щиро й правдиво, і таким чином спотворюється історична дійсність. Бо ця музика викликає у слухача глибоке співчуття не тільки до безневинних жертв насильницького режиму та безправ’я (Марфа, Ликов і Любаша), але й до такого яскравого представника насильницької сваволі та самодурства, як Грязной.

Римський-Корсаков не проти без жодної іронії помилуватися молодецьким розгулом (бенкет 1 дії, хор опричників у фіналі 2 дії) тих, чийми жертвами є страждаючі герої драми і на яких він сам зосереджує всю творчу силу. Ці протиріччя цілком зрозумілі. Ліберал та демократ, М. Римський-Корсаков не міг не ставитися з презирством до режиму насильства, як він його відчував, і у сучасній йому російській дійсності, і у російській минувшині.

Але у той же час саме як ліберал та демократ він не відрікався остаточно від вихідних положень цього режиму та непомітно зводив драму пригнічення та безправ'я до конфлікту добрих та злих вдач, показуючи сам режим у “об’єктивно” гедоністичних тонах чоловічої звитяги та п’яного розгулу (до цього зведена у “Царевій нареченій” проблема опричинини) та мирного благополуччя і родинності (побут Собакіних).

Зрозуміло, короткозоре зображення епохи Грозного не позбавляє дії опери історичного колориту. Воно демонструє драму діючих сил історії: конфлікти пристрастей ми відчуваємо, ми співчуваємо жертвам та обурюємося насильництвом, тим, що обумовлює дані конфлікти, – політико-суспільні протиріччя демонструються статично, як побутове явище, а не в дії, не у процесі. У цьому прорахунки “Царевій нареченій” як історичної опери порівняно з його “Псковитянкою” та “Кітежем”.

Природно при цьому, що першоджерело музики “Царевій нареченій” складає ліричний мелос: мелодія, то пластично наспівна, як у Марфи, то схвильована, пристрасна, майже по-циганському надривна, як у Любаші, визначає усі перипетії драми. Більше ніж будь-де у творчості Римського-Корсакова, мелодійна мова “Царевій нареченій” звучить емоційно, гнучко та чуйно. Мелодії не орнаментально-квітчасті, а нервово-експресивні та драматично змістовні. Римський-Корсаков тут вочевидь прагне до мелодії великого дихання, до мелодії інтенсивного почуття. В цьому він відходить від дрібної, деталізованої, “куцої” мелодики, аріозно-декламаційного стилю, який у балакіревському гуртку пропагувався під невірним поняттям-лозунгом “правди у звуках”.

Римський-Корсаков у “Царевій нареченій” уперше з повною визначеністю усвідомив, як важливо у опері оволодіти інструментально-вокальними формами, як важливо дати простір співам, як необхідно відчути людський голос у його правді, у реальності емоцій, котрі він виявляє. Не одно лише наслідування людській мові в речитативі, а міцна концентрація почуття у мелодії, котра розвивається, стає носієм реальних відчуттів конкретної дійової особи. Правдивість мелодії зумовлює правдивість дії в музичній драмі, звідси й реальність даного художнього образу-характеру.

Особисто мені здається кращою у “Царевій нареченій” друга дія, розділена навпіл оркестровим інтермеццо: перша половина дії розвивається навколо ніжного, ласкавого та привітливого почуття Марфи, а інша – навколо пристрасного, темпераментного почуття Любаші. Ясні, співучі інтонації під-

сумовуються у гнучкому гармонійному ансамблі (квартет) – вищій точці надій та сподівань. Насичені нервовим томлінням та ревнивою стурбованістю інтонації Любаші руйнують ілюзії щастя, котре ледве не склалося. Сцена Любаші з Бомелієм підвищує напруженість драми до ступеню трагічної невблаганності, безвихідності. Добродушні настрої (вечір у Собакіних) звучать дисонансом у погрозливій атмосфері хтивості та помсти.

Дивно, як Римський-Корсаков зміг навіть таку ризиковану з точки зору життєвої банальності сцену, як хтиві домагання Бомелія – досить невиразного оперного злодія – перекласти у жахливе відчуття насильства, яке викликає огиду. Діалог Любаші та Бомелія – це своєрідна дуель між жінкою, яка зберігає цільність та пристрасність свого надзвичайно широкого кохання, та засліпленим хтивістю чоловіком, для якого не існує людської емоції кохання і який у кожній жінці обов’язково прагне знайти повію.

Потім подібна ситуація пародійно трактується у залицаннях старого царя Додона до квітучої, юної Шемаханської цариці (“Золотий півник”). Тут, у “Царевій нареченій”, це момент гострого драматичного напруження, яскраве утілення боротьби почуттів у скаліченій насильницьким та рабським оточенням душі Любаші. Цікава своєю наполегливістю чітка ритмічна пульсація усєї сцени.

Дуже виразний оркестр “Царевій нареченій”. Із притаманною корсаківській інструментовці м’якістю, вишуканою красномовністю та пластичністю нелегко поєднуються суворість та напруженість оркестрового колориту, яких потребує драматизм сюжету. Але композитор знайшов вихід: не виходячи за межі властивих йому оркестрових прийомів, підвищеної емоційності оркестрової палітри, оркестр з переконливою правдивістю малює настрої, переживання та думки дійових осіб.

Склад оркестру – звичайний. Соковитість та сила звучності у драматично напружених місцях досягається, власне, простими засобами, але така простота є результатом високої майстерності та тонкого розрахунку.

На репетиціях “Царевій нареченій” мене надзвичайно порадувала старанна та уважна робота оркестру державної опери під керівництвом народного артиста республіки А. Е. Маргуляна над партитурою по виявленню “головних думок” драми, з яких складається наскрізна дія опери. Таким чином переборюється властива музиці “Царевій нареченій” епізодичність, і весь оркестровий супровід набуває виразності, слугуючи не тільки опорою вокальним партіям та сценічній дії, а й стимулюючи усі емоційні колізії драми.

Оркестр не лише акомпанує, але й бере на себе ініціативу розвитку дії та сценічних конфліктів. Це не значить, що я недооцінюю роботу артистів-солістів та артистів хору. Навпаки, від їх співів та гри у мене залишилися найкращі враження. Особливо схвилювала мене робота під досвідченим керівництвом режисера Масловської: не тільки чути відмінний спів оперного хору, а й бачити пластично усвідомлену його гру (пісня-гра “Яр-Хмель” у першій дії, народна сцена у другій дії), – це найбільша радість.

Загальне враження від виконання “Царевої нареченої” – вірно відтворений основний характер партитури – її схвилювана наспівність. Це не оголено-хтива, “афектована” кантілена італійців, не до цього прагнув Римський-Корсаков. Це мелос, насичений глибоким поетичним ліризмом та задушевністю. Це чутливе та делікатне у своїх відтінках торкання протиріч кохання слухом мудрого майстра» [3].

Як можна судити сьогодні з деяких відгуків, «Царева наречена» була поставлена у традиційному для того часу вигляді «стильної» вистави, тобто такої, що відтворює зовнішні прикмети (стиль) відповідної епохи. Про деякі вульгаризаторські тенденції у трактуванні класичних опер свідчить й стаття Асаф’єва. Можливо, прихильників наукового таланту академіка здивує така оцінка історичного змісту «Царевої нареченої», зроблена знавцем та високим цінителем творчості Римського-Корсакова. І все ж друковано висловлена позиція Асаф’єва у 1935 р. не могла бути іншою.

На цьому наголошували деякі дослідники творчості Асаф’єва. Зокрема, Є. М. Орлова, редактор книги «Російська музика XIX та початку XX ст.» (яку Асаф’єв писав протягом 1926–27 рр.), писала у передмові до видання ще у 1968 р.: «Внаслідок загальних тенденцій у історичній науці 1920-х рр. та їх відображення у літературознавстві та мистецтвознавстві, у оцінках історичної еволюції російської музики та її окремих представників Асаф’єв у деяких випадках демонструє спрощене розуміння взаємодії економіки, соціології та художньої творчості» [2, с. 4]. Однак «спрощене», тобто вульгарно-соціологічне розуміння завдань мистецтвознавства жодним чином не можна порівняти з апологією опричнини як квінтесенції епохи сталінізму напередодні кривавих подій другої половини 1930-х рр.

Портрети Й. Сталіна, надруковані майже у кожному номері багаторазки того року, красномовно свідчать про те, чиїх поглядів на історичну минувшину треба було дотримуватися. У цьому пізніше міг переконатися на власному сумному досвіді Всеволод Мейєрхольд і його жінка Зінаїда Райх, яка трагічно загинула від рук сталінсько-берієвської «опричнини». У цьому переконався і Сергій Ейзенштейн, почувши оцінку власного фільму «Іван Грозний» безпосередньо від Сталіна: «У вас невірно показано опричнину. Опричнина – це королівське військо. На відміну від феодалної армії, яка могла у будь-який момент згортати свої знамена та йти з війни, – утворилась регулярна армія, прогресивна армія. У вас опричники показані, як ку-клус-клан» [6].

Таким чином, Сталін у 1946 р. виправдовував державний терор та систему надзвичайних мійр, які були властиві таємній поліції Івана Грозного, що безпосередньо здійснювала репресії. І тому можна погодитися із Д. Д. Шостаковичем, коли він, відмовляючись визнати кінцеву правоту за лиходіями, навіть, якщо вони – *над-дійсність*, відносив Б. В. Асаф'єва до тих, хто виправдовував «мучителів та гонителів» у епоху сталінської диктатури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Автограф В. Е. Мейєрхольда від 11 червня 1935 р. [Текст] // Книга запису почесних гостей Харківського академічного театру опери та балету // Архів Харківського академічного театру опери та балету. — Папка 1935 р.*
2. *Асаф'єв Б. В. Русская музыка [Текст] / Б. В. Асаф'єв. — Л. : Музыка, 1968. — 324 с.*
3. *Асаф'єв Б. В. «Царева наречена» М. Римського-Корсакова [Текст] / Б. В. Асаф'єв // ДАТОБ [Державний академічний театр опери та балету]. — [Харків]. — 1935. — 8 червня.*
4. *Дмитрий Шостакович. Свидетельство [Электронный ресурс] / [Д. Д. Шостакович?]; [Расшифровка записей Соломона Волкова]; публикация : Блинов Илья. — Режим доступа : <http://www.uic.unn.ru/~bis/d-mus.html>. — [Мусоргский]. — Загл. с экрана.*
5. *Мейєрхольд В. Э. «Пиковая дама»: замысел, воплощение, судьба [Текст] : документы и материалы / сост., вст. ст. и коммент. В. Г. Копытовой. — СПб. : Композитор, 1994. — 406 с.*

6. Стенограмма — Сталин, «Иван Грозный»: Запись беседы И. В. Сталина, А. А. Жданова и В. М. Молотова с С. М. Эйзенштейном и Н. К. Черкасовым по поводу фильма «Иван Грозный» 26 февраля 1947 г. [Электронный ресурс] / [источник] : Марьямов Г. Сталин смотрит кино. — М. : Киноцентр, 1992. — С. 83—94. — Режим доступа : <http://just-hoaxer.livejournal.com/30827.html>. — Загл. с экрана.

УДК 78.03 : [78.072.2+78.071.4](477.54)

Ирина Польская

МУЗЫКАНТ И ЕГО ВРЕМЯ
(из неопубликованных писем С. С. Богатырёва
к Л. И. Фаненштилю)

Предлагаемый вниманию читателя текст – продолжение начатой автором ранее [1–2] публикации находящихся в её семейном архиве материалов эпистолярного наследия Семёна Семёновича Богатырёва, а именно – переписки этого знаменитого общественного деятеля, учёного, композитора и педагога с его коллегой – одним из создателей харьковской пианистической школы, профессором Харьковской консерватории Людвигом Иосифовичем Фаненштилем. Оба выдающихся музыканта – особенно первый из них – вряд ли нуждаются в представлении, тем более в Харькове, где большинство музыковедов и композиторов – воспитанники С. С. Богатырёва и его учеников, а пианистов – музыкальные «внуки» и «правнуки» Л. И. Фаненштиля! Обоих связывала многолетняя искренняя дружба, основанная на глубоком взаимном уважении и симпатии, общности мировоззренческих, художественно-эстетических и морально-этических принципов, а также на определенном сходстве личностного типа.

Оживлённая доверительная переписка между С. С. Богатырёвым и Л. И. Фаненштилем, ставшая особенно частой и содержательной после переезда Семёна Семёновича в Москву, продолжалась в течение почти полутора десятков лет, отражая внутреннюю потребность обоих её участников в общении и превратившись в константу их духовного бытия.