

Тетяна ГОМОН, Ігор САВЧУК

**ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНА
ТВОРЧІСТЬ І. С. ЦАРЕВИЧ У КОНТЕКСТІ
СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Розвиток українського камерно-інструментального виконавства протягом ХХ ст. був тісно пов'язаний з виконавсько-педагогічною діяльністю митців Київської державної консерваторії (нині — Національна музична Академія України імені П. І. Чайковського). У перші десятиліття свого існування цей навчальний заклад зазнає безліч реорганізацій як творчого, так і організаційного штибу. Утверджуються форми і методи педагогічного процесу. Професорсько-викладацький склад укомплектовується видатними музикантами та найкращими випускниками. Подальший розвиток виконавських кафедр (особливо фортепіанної, скрипкової та струнно-смичкових інструментів) закономірно призвів до створення у 1938 р. кафедри камерного ансамблю і концертмейстерства, яка зайняла чільне місце у формуванні професіональних навиків майбутніх виконавців та педагогів.

Потрібно зазначити, що камерно-інструментальне виконавство Києва першої половини ХХ ст. розвивалося завдяки творчій діяльності педагогів та студентів консерваторії. На афішах Київської філармонії того часу рідко зустрічаються імена виконавців з Москви та Ленінграду, а закордонний гастрольний сегмент практично відсутній. Якість та кількість гастрольних виступів погіршилася ще у зв'язку з тим, що протягом 1927–1934 рр. Державна філармонія УРСР функціонувала в м. Харкові, який на той час був столицею республіки. Саме з тих причин концерти часто готувалися силами місцевих музикантів. До того ж тодішня техніка звукозапису лише розвивалася, а радіоприймачі були предметом розкоші. Прикладом такої місіонерської високопрофесійної виконавської діяльності є концерти 1920–1930-х так званого професорського тріо у складі Г. Беклемішева, Д. Берг'є та С. Вільконського. Крім того, на початку 1930-х в Київській консерваторії почали викладати обдаровані музиканти-ансамблісти Я. Фастівський та І. Тмаров, які згодом багато грали у складі фортепіанного дуету. Також значний вплив на концертне життя мали виступи К. Михайлова.

У повоєнне десятиліття київське камерно-інструментальне виконавство позначене лише поодинокими концертами деяких місцевих музикантів. Новий виток у становленні цього явища спостерігаємо під час «хрущовської відлиги». Інша культурно-просвітницька політика держави дала можливість киянам почувти високопрофесійне мистецтво виконавців не тільки з культурних центрів СРСР, а й країн Західної Європи. Від часу незабутніх виступів у Києві переможців Першого міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського 1958 р. В. Кліберна (фортепіано) і В. Клімова (скрипка) в українську столицю линув потік концертуючих музикантів: П. Фурн'є, К. Цеккі, Д. Шафран, І. Менухін, І. Стерн, Г. Шерінг, А. Коган, Д. Ойстрах, Г. Кассадо, М. Ростропович та багато ін.

Натхнені виступами всесвітньовідомих музикантів, київські виконавці-ансамблісти почали організовувати для музичної громади незабутні концерти камерно-інструментальної музики. Як приклад, значною подією у мистецькому житті міста було виконання студентами класу Я. Фастівського усіх сонат для скрипки і фортепіано А. ван Бетховена¹. Подальший розквіт камерно-інструментального виконавства певним чином зумовив необхідність створення в Київській консерваторії самостійної кафедри камерного ансамблю (1968) та відкриття на ній асистентури-стажування (1979). Ці події засвідчили значний виконавський потенціал у сфері камерно-інструментальної творчості, який у 1960–1970-і сформувався в лоні київської музичної культури завдяки плеяді талановитих музикантів, які свідоме своє життя присвятили камерно-інструментальному виконавству — А. Цвірко, І. Царевич, І. Боровик, В. Боровику, О. Горохову, А. Марджаняну, А. Гольштейн, Н. Смоляк, В. Червову та ін.

Метою цієї статті є дослідження творчої діяльності одного з фундаторів українського камерного виконавства другої половини ХХ ст. — Ії Сергіївни Царевич. Нині це стане практично першим науковим узагальненням творчих досягнень мисткині після її смерті.

У біографії Царевич існує чимало «білих плям». Очевидно, не про всі відомості з тих чи інших морально-етичних причин ми зможемо говорити в цій статті. З іншого боку, якщо зважати на сучасні музикознавчі розвідки, кожна «біла пляма», екстрапольована в площину творчого життя, часто дає змогу пояснити деякі особливості творчої манери і психологічного портрету митця.

¹ Протягом двох концертних вечорів 1962 р. в Малому залі Київської консерваторії прозвучали всі його сонати для скрипки і фортепіано. Кожному концерту передувала невелика лекція. Бетховенські камерні вечори мали значний розголос. Концерти відбулися у переповненому залі. Серед слухачів були студенти і викладачі консерваторії, відомі музикознавці, композитори та пересічні поціновувачі мистецтва. Інформацію почерпнуто із інтерв'ю з І. Царевич, здійснених авторами статті протягом 2009–2010 рр.

Однією з таких «білих плям» є факт творчої біографії І. Царевич, коли у віці п'яти років вона полишає рідну домівку та стає вихованкою сім'ї Лятошинських. Сестра батька піаністки, Сергія Олександровича Царевича — Маргарита Олександрівна Царевич-Лятошинська — забирає маленьку дівчинку до Києва. Причина вчинку близьких родичів пов'язана з тим, що у 1933 р. арештовують батька І. Царевич за участь в теософському русі послідовників вчення О. Блавацької. Тож зрозуміло, що відчуження дитини від батьків певним чином позначилося на становленні особистості виконавиці. За спогадами сучасників, вона — «загадкова особистість, часто усамітнена у своїх роздумах, а в її творчих концепціях кодується глибина пережитого...»¹.

Музична освіта

1936 р. Ія Царевич вступає до Київської спеціалізованої музичної школи (КСМШ) ім. М. В. Лисенка, одразу до другого класу. Першим її вчителем від другого до п'ятого класу був Я. Фастівський². 1941 р., через початок війни, Київську консерваторію разом зі спеціалізованою школою влада евакуює до Саратова. Одними з останніх полишає Київ родина Лятошинських. З цього приводу Царевич згадувала: «У Голосієві вже були німці. Ситуація була неймовірно складною. Вибухи, крики. Все це я зрозуміла, коли стала старшою. Ми від'їхали, стоячи в одному з останніх потягів, які покидали сповнене страху й невизначеності місто. Згодом Олександр Кузьмович, батько Маргарити Олександрівни, пішки, з санчатами в руках, вивіз нашу бібліотеку до Ворзеля...»³.

У Саратові перший рік Царевич займалася по фортепіано в Олександра Ейдельмана. 1943 р. він виїжджає у Свердловськ. Далі творча доля приводить Ію до евакуйованого ленінградського педагога Овсія Зінгера. Саме в нього в сьомому класі вона зіграла Перший концерт Бетховена, багато прелюдій і фуг Баха з ДТК та інші складні твори. На заняттях, коли вивчався якийсь камерний твір М. Метнера, І. Царевич згадувала, що любов до творчості цього композитора прищепив їй саме О. Зінгер.

¹ М. Копиця в інтерв'ю про І. Царевич, яке було здійснене авторами для написання цієї статті.

² Фастівський Яків Давидович (1901 — дата смерті не встановлена) — піаніст, педагог. Викладач (1930–1939), доцент (1939–1975) кафедри спеціального фортепіано, кафедри камерного ансамблю та концертмейстерства Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. Паралельно вів клас фортепіано в КССМШ ім. М. В. Лисенка.

³ Із інтерв'ю з І. Царевич, які було здійснено автором протягом 2009–2010 рр.

Цікавим є епізод з книги І. Савенко¹, в якому вона згадує цього піаніста: «З початку навчального року з'явився в консерваторії Овсій Михайлович Зінгер, доцент класу рояля. Приїхав з Ленінграда — через якісь неприємні для нього причини. “Космополітизм”, — з невеселою усмішкою відповідав він на запитання товаришів по службі. Привіз із собою дружину, набагато молодшу за себе, і маленьку дочку. Зінгер — прекрасний піаніст, часто дає в консерваторії концерти. Репертуар його величезний — Бетховен, Шуман, Шопен, Рахманінов, Скрябін, Прокоф'єв та ще, ще... Незабаром я познайомилася з ним і навіть стала зрідка заходити до них — вони винайняли недалеко від мене дві пристойні кімнати. Спілкування з вишукано освіченим, начитаним, тонким піаністом Зінгером завжди було мені і приємне, і цікаве...» [1, с. 295].

1943 р. Ія переїздить до матері в Москву та вступає до Центральної середньої спеціальної музичної школи при Московській консерваторії імені П. І. Чайковського. Її зараховують до восьмого класу за рівнем знань загальноосвітніх предметів і до сьомого — за музичними вміннями та навиками. Вона потрапляє до класу відомого російського педагога Анаїди Сумбатян². Та все ж головною постаттю за роки навчання в Москві, вдячність до якої Ія Сергіївна відчувала протягом усього життя, була Лія Левінсон³. У цього педагога Ія на-

¹ Савенко Ірина Анатоліївна — музикант, літератор, хімік, донька Анатолія Савенка — відомого публіциста початку ХХ ст.

² Сумбатян Анаїда Степанівна (1905–1985) — піаністка, педагог. Протягом багатьох років вела клас фортепіано в ЦССМШ при Московській консерваторії імені П. І. Чайковського, де виховала двох лауреатів Міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського — Володимира Ашкеназі та Володимира Крайнева. Серед інших учнів А. Сумбатян — Неллі Акоюн, Ніна Коган, Тігран Аліханов, Оксана Яблонська, Костянтин Орбелян, Сергій Безродний, Максим Могілевський, Філіпп Кольцов та ін. Сумбатян товаришувала зі Святословом Ріхтером, Ніною Дорліак, Генріхом Нейгаузом, Даниїлом Шафраном.

³ Левінсон Лія Мойсеївна (1905–2000) — піаністка, педагог, учениця О. Гольденвейзера. Протягом 1937–1941 і 1944–1946 рр. вела клас фортепіано в ЦССМШ при Московській консерваторії імені П. І. Чайковського, у 1954–1961 рр. — доцент кафедри загального фортепіано Московської консерваторії. Серед учнів: Т. Авакова, Л. Адаменко, А. Агажанов, Б. Фрідман, В. Шафранніков. У характеристиках О. Гольденвейзера (1945, 1954 рр.) постає як «обдарований музикант, тонка піаністка високої культури», педагогічна робота якої була завжди надзвичайно вдалою. В 1937–1940 рр. — солістка Московської філармонії. Продовжувала грати до кінця 1980-х, виступала в Музеї-квартирі О. Гольденвейзера. Маючи надзвичайно тонкий смак, рідкісну педагогічну культуру та видатну викладацьку майстерність, була одним з тих музикантів, хто створював «художній клімат» музичної Москви. До її критичних порад і оцінок дослухалися Е. Гігельс, М. Грінберг, Т. Ніколаєва,

вчалася протягом 1944–1946 рр. Відома знакова зустріч Царевич з О. Гольденвейзером, з цього приводу вона згадувала: «Була дуже збентежена, коли педагог мене поставила перед фактом, що ми йдемо на консультацію до Гольденвейзера, до того ж із Третім концертом Бетховена. І це до людини, яка знає кожен порух музичної тканини Бетховена... Консультація пройшла добре. Транспонувала на прохання Олександра Борисовича весь ор. 299 К. Черні практично в усіх тональностях. А потім він мені акомпанував Третій концерт...»¹. Ці спогади піаністки свідчать про високий фаховий рівень, що на той час панував у стінах ЦССМШ при Московській консерваторії.

З остаточно не з'ясованих причин, 1946 р. молода піаністка, не закінчивши випускного класу, повернулася до Києва, в родину Лятошинських. Можливо, одна з причин такого повернення (адже піаністка мала поступати до Московської консерваторії, до класу О. Гольденвейзера) — надто ліберальний контроль матері — О. М. Браганцевої, відомої на той час журналістки газети «Известия» — за життям доньки.

Піаністка згадує: «Навесні 1947 року Борис Миколайович (Лятошинський — Т. Г.) піднявся на третій поверх будинку до сусіда — Абрама Михайловича Луфера (на той час ректора Київської державної консерваторії) з питанням про подальше моє навчання. Абрам Михайлович порадив звернутися до Костянтина Михайлова, який, прослухавши мою гру, запитав, на якому курсі консерваторії я хочу навчатися. Тієї весни екстерном здала іспити в Київській десятирічці, щоб отримати атестат, та екзамени за перший курс консерваторії, а восени — стала студенткою другого курсу...»².

Зберігся документ, який вказує на час вступу І. Царевич до Київської консерваторії імені П. І. Чайковського. Це наказ № 68 від 6 травня 1947 р., в якому мова йде про її зарахування на І курс фортепіанного факультету на підставі рішення управління навчальними закладами³.

З приводу навчання у консерваторії І. Царевич згадувала: «Якось у вересні в консерваторському коридорі зустріла Олександра Лазаровича Ейдельмана, в якого брала уроки гри на фортепіано в евакуації. О. Ейдельман запросив мене на навчання до свого класу. Хоча в мене не склалися в дитинстві тісні творчі стосунки з цим педагогом, відмовити було незручно. Отож з другого до четвертого

Д. Башкіров, А. Берман, Б. Петрушанський, Р. Лупу, Д. Шафран, музикознавці — учні А. Левінсон: І. Барсова, О. Вязкова, А. Нікітіна, О. Царьова та ін.

¹ Із інтерв'ю з І. Царевич, які було здійснено автором протягом 2009–2010 рр.

² Там само.

³ Документ зберігається в архіві НМАУ ім. П. І. Чайковського, ф. Р-810, оп. 3, спр. 17.

курсу навчалася в цього педагога»¹. Викладачем з камерного ансамблю, спеціалізації, яка згодом стане визначальною у виконавсько-педагогічній діяльності Царевич, була М. Гольдштейн.

1950 р. О. Ейдельман з родиною переїздить до Львова. Про причини цього читаємо у спогадах Л. Вакаріної «О моем учителе»: «Наближалася замислена “батьком народів” депортація євреїв з європейської частини СРСР, наростала хвиля звільнень з різних установ. З Київської консерваторії були видворені Л. А. Гозенпуд, М. А. Гозенпуд, Л. Я. Хінчин, М. Ф. Гейліг. Прийшла черга О. Л. Ейдельмана. Лицемірне формулювання звільнення “для інтенсифікації музично-педагогічного процесу на периферії”. На тлі жорстоких громадських судилищ і численних арештів це було майже щастям. Запропонували Харків або Львів. Олександр Лазарович обрав Львів, цей “український П’ємонт” з його строкатою долею то у складі Австро-Угорщини, то у складі Польщі» [2]. У зв’язку з цими подіями І. Царевич переходить на п’ятий курс до класу Є. Сливака². А за рік він стає її творчим керівником в асистентурі-стажуванні.

Світоглядні горизонти творчої постаті Ії Царевич

Одразу після закінчення аспірантури Ія Царевич починає викладати на кафедрі загального фортепіано Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (1955). Відомо, що з деякими зі своїх випускників з цієї кафедри вона підтримувала тісні стосунки до кінця життя. 1962 р. перший вчитель Царевич Я. Фастівський запрошує її викладати камерний ансамбль, дисципліну, якій вона присвятить своє подальше творче життя.

Значення Ії Сергіївни Царевич як педагога важко переоцінити. Її підхід до учнів був нешаблонним та високопрофесійним. Царевич виховувала своїх учнів як музикантів із надзвичайно широким світоглядом, адже сама була високоосвіченою особистістю. Чудовий знавець літератури, живопису, вона привчала до цих видів мистецтва і своїх учнів. Кількість асоціацій між музикою, літературою, живописом, філософією тощо, наведених нею на заняттях, неможливо перерахувати. Очевидно, такій глибині знань сприяло високоінтелек-

¹ Із інтерв’ю з І. Царевич, які було здійснено автором протягом 2009–2010 рр.

² Сливак Євген Михайлович (1899–1969) — піаніст, викладач. Закінчив Київську державну консерваторію імені П. І. Чайковського у 1922 р. (клас ф-но Г. Беклемішева) та аспірантуру (1933–1935 рр., кер. Г. Беклемішев та А. Луфер). Від 1935 р. — викладач Київської консерваторії (від 1939 р. — доцент, з 1943 р. — професор та декан фортепіанного факультету). Перший виконавець творів Л. Ревуцького, В. Косенка, І. Белзи та ін. Серед учнів — Р. Тамаркіна, В. Селівохін, В. Сагайдачний, А. Роцина, Д. Юделевич, К. Шамаєва, І. Царевич.

туальне оточення, в якому зростала маленька Ія. Унікальна бібліотека, якою вона завжди, може навіть занадто щедро (часто книги не поверталися до книгозбірні), ділилася з учнями та друзями, та велике прагнення до постійного пізнання, навчання та самовдосконалення — все це складові портрету цієї неповторної особистості.

На жаль, формат статті не дає змоги докладно дослідити коло спілкування І. Царевич з видатними людьми, з якими її знайомив батько-письменник та матір-журналістка. Але в контексті інтелектуального становлення мисткині знаковим є факт дружби її матері з видатною російською поетесою Анною Ахматовою. Як пригадувала Ія Сергіївна, живучи з матір'ю у Москві протягом 1943–1946 рр., вона мала нагоду спостерігати, як їхній гостинний дім відвідувало багато непересічних особистостей. Серед них була зовні ніби мало примітна, але з надзвичайною зосередженістю в очах поетеса Анна Ахматова.

У цьому контексті цікавими є спогади поетеси, літературознавця, засновника домашнього музею Анни Ахматової в Києві Є. Ольшанської: «1965 рік... Розповідаю приятельці про “Поему без героя”... і раптом її молодший брат... ніби подумки вимовляє шість віршованих рядків... Питаю, де їх надруковано, і чую зовсім дивне: “А їх не надруковано. Їх переписали з альбому Анни Ахматової”. Виявляється, альбом належить молодій піаністці Ії Сергіївні. Їм'я рідкісне, а от прізвища ніхто не знає. Якось, вже після смерті Анни Ахматової, розповіла про невдалі пошуки старому приятелю Віталію Заславському. “Послухай, — раптом вигукнув він. — Адже так звати Ю Царевич, концертмейстера консерваторії!” За декілька днів він повідомив: “Саме так. Є такий альбом, і він зараз в Ії, тільки належить не їй, а її матері, що живе в Москві. Я навіть випросив його на декілька днів”... І мій гість дістав невеликий оксамитовий альбом блакитного, вже сильно вигорілого кольору... Окрім “Поєми”, в альбомі були інші дивні речі: три фотографії Анни Андріївни, зроблені, очевидно, одного дня перед війною, два малюнки художника А.Г. Тишлера, який зобразив Анну Ахматову в період евакуації, довіреність на ім'я О.М. Браганцевої для отримання продуктів за картками, телеграма Анни Ахматової, відправлена нею Браганцевій вже після війни з Ленінграда до Москви зі словами вдячності... Ще в альбомі лежали засушені якісь екзотичні квіти — явно ташкентські...» [3].

Альбом Анни Ахматової було подаровано Царевич та її братом Державному літературному музеєві у Москві.

Ія Царевич — виконавець і педагог

Ія Царевич — унікальний музикант-філософ. Вона належить до когорти тих педагогів, глибина творчого обдарування яких дає змогу на кожному занятті відкривати нові горизонти пізнання тайни музичного мистецтва. Підхід

педагога до навчального процесу був глибоко індивідуалізованим, базувався на особистому прочитанні твору та погляді на твір як на спосіб самовираження і творчого зростання в контексті можливостей студента.

Вона не була перфекціоністкою щодо ідеального прочитання певного музичного полотна студентами. Цю якість вона застосовувала лише до себе, до власних інтерпретацій. Для кожного ж студента І. Царевич знаходила такий шлях, щоб твір, вивчений можливо й не ідеально, давав значний поштовх до подальшого зростання студента. Як згадує її колега по кафедрі І. Боровик, «...Я була педагогом від Бога. Йї притаманна одна найчудовіша якість — вона була другом, а не диктатором для студентів. Ті любили її за цю можливість бути вільними в прочитанні тексту, самостійними, мати свій погляд на виконання. Це не кожен може. Вона чудово розуміла, що всі студенти є різні, що твір не може мати одну інтерпретацію... До того ж вона багато грала сучасної музики, яка часто звучала й вивчалася в її класі та давала власне оту неоднозначність інтерпретації. Ці твори на час 1970–1980 рр. були щойно написані, а тому мало виконувані. Тож кожен студент із великим завзяттям торував нові інтерпретаційні шляхи, виносячи на суд глядача своє прочитання. Важливим фактором у прочитанні твору для І. Царевич було відчуття того часу, коли його було написано, та знання кожної ремарки на полях партитури...»¹.

Царевич уміла в підході до студента конкретними зауваженнями зробити так, щоб твір зазвучав по-філософськи осмислено та виважено. Все це робилося декількома зауваженнями, конкретними прийомами-показами за роялем, і завжди влучно для індивідуального закріплення в подальшій самостійній роботі студента. Вона ніколи не намагалася завадити студенту рухатися в інтерпретації твору власним баченням його концепції. При тому, будучи щодо студентів досить компромісною людиною, вона ніколи не попускала безпринципності, недбальства, того, що талановита людина може досить безпелеяційно бачити себе в музиці, а не відчутти музику в собі.

Виконавську діяльність Ія Царевич розпочала після закінчення аспірантуру Київської консерваторії. 1954 р. вона блискуче виконала на випускному іспиті фортепіанний цикл С. Рахманінова «24 прелюдії» (ор. 23 та ор. 32). Концерт відбувся в Малому залі консерваторії. Київський музикознавець К. Шамаєва згадує про цей незабутній виступ: «Під час виконання “24 прелюдій” у грі піаністки виразно відчувалися впливи пізньоромантичної фортепіанної педагогіки “старої школи” Ейдельмана, Александрова. Тому цілком закономірно, що виконанням цього циклу вона закінчує аспірантуру, та зовсім не випадковим є її

¹ І. Боровик в інтерв'ю про І. Царевич, яке було здійснене авторами для написання цієї статті.

звернення у виконавсько-педагогічній праці до великих полотен Бетховена, Лятошинського... Творчий почерк Ії Царевич викликає асоціації з традиціями великих романтичних піаністів, таких як Ліст, у яких поєднується масштабність і надзвичайна поетична витонченість...»¹.

Після закінчення аспірантури вона часто виступала і як сольний виконавець на професійних сценах Києва та України. Програми сольних виступів І. Царевич вагомим чином за добором авторів, так і за географією музичних стилів. Її виконавська творчість включала полотна В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, М. Мясковського, І. Стравінського, М. Метнера, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, О. Скрибіна та ін. У доробку Царевич було декілька блискуче виконаних фортепіанних концертів. Зокрема, це Другий концерт П. Чайковського, Перший та П'ятий концерти Л. ван Бетховена, Перший концерт С. Прокоф'єва, «Рапсодія в стилі блюз» Дж. Гершвіна. До речі, її інтерпретацію «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського вважають однією з найкращих в українському фортепіанному виконавстві. І. Царевич співпрацювала з багатьма відомими на той час українськими диригентами — Н. Рахліним, В. Кожухарем, К. Симеоновим. До того ж з останнім вона здійснила блискучий запис П'ятого концерту Л. ван Бетховена до фонду українського радіо.

Працюючи на кафедрі камерного ансамблю, Ія Царевич часто виступала в камерно-інструментальних складах, виконуючи світову камерну класику. Іншим напрямком цієї діяльності піаністки стала популяризація сучасної української камерно-інструментальної музики. Їй поталанило грати з такими музикантами, як О. Горохов, В. Червов, Л. Цвірко, А. Марджанян та ін. Програми концертів складали сонати, тріо, фортепіанні квартети Л. ван Бетховена, В.-А. Моцарта, С. Танеєва, Р. Шумана, С. Рахманінова тощо.

На початку 1970-х київська музична громада спостерігала за сценічним ствердженням дуету — А. Марджанян (скрипка) — І. Царевич (фортепіано). Цей творчий тандем протягом декількох років багато й насичено гастролював концертними залами України. У їхньому виконанні звучала музика Й.-С. Баха, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, П. Хіндеміта, Й. Брамса, А. Онеггера, Ф. Пуленка, І. Стравінського, О. Мессіана, Б. Лятошинського та ін. Дует не раз звертався й до доробку молодих українських композиторів — В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Губи, Я. Верещагіна, часто стаючи їх першими виконавцями, а низку опусів сучасної української камерно-інструментальної музики було записано до фонду Українського Радіокомітету. Зараз ці записи складають золотий фонд українського камерно-інструментального виконавства, завдяки

¹ К. Шамаєва в інтерв'ю про І. Царевич, яке було здійснене авторами для написання цієї статті.

якому сучасний інтерпретатор може скласти безпосереднє враження про виконавські якості цього непересічного дуету.

Про виконавське обдарування Царевич дослідниця К. Шамаєва говорить, що піаністка «...вміла швидко опанувати колосально важкі концертні програми з творів композиторів різних стилевих напрямків. Також вона була на той час добре знаним популяризатором камерно-інструментальних творів композиторів ХХ ст.»¹. З цієї нагоди наведемо цікаві факти творчої діяльності І. Царевич. Зокрема, це викладання навчального курсу «Сучасна фортепіанна музика», який наприкінці 1960-х — на початку 1970-х піаністка читала студентам фортепіанного факультету. Слушним у цьому контексті є її педагогічний експеримент 1970-х — концертне виконання учнями її класу всіх камерно-інструментальних сонат П. Хіндеміта в циклі концертів у Малому залі Київської консерваторії. Мабуть, і до сьогодні це лишається наймасштабнішою репрезентацією камерно-інструментальної творчості П. Хіндеміта в Україні.

Шамаєва наголошує, що «Ія Сергіївна сама виконувала й сміливо давала учням твори великих складів — квартети і квінтети Р. Шумана, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Д. Шостаковича, С. Танєєва. Піаністка тяжіла до великих складів через повнокровність свого світовідчуття та масштабність піаністичного обдарування. Вона з любов'ю ставилася до всіх композиторів. Пропагувала також твори української композиторської молоді. Зі “старих композиторів” у неї звучало багато імен. Особливим пієтетом користувався Л. ван Бетховен»².

Протягом 1970-х О. Гороховим, Н. Смоляком, А. Марджаняном та І. Царевич було записано вінілові платівки з виконанням Тріо № 1, Тріо № 2 та Сонати для скрипки і фортепіано Б. Лятошинського³. Ці перші студійні записи камерних

¹ К. Шамаєва в інтерв'ю про І. Царевич...

² Там само.

³ Перша вінілова платівка: Б. Лятошинський (1895–1968). 1-ший бік — Квартет для двох скрипок, альт та віолончелі № 2 тв. 4. Виконує Квартет ім. М. Лисенка у складі А. Баженова, Б. Скворцова, Ю. Холодова, А. Краснощока; 2-гий бік — Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано № 1, тв. 7. Виконують О. Горохов, Н. Смоляк, І. Царевич. — Всесоюзная фирма грампластинок Мелодия, стерео 33 С. 10–06645-46; Апрельский орден Ленина завод грампластинок, 1977.

Друга вінілова платівка: Б. Лятошинський. Камерні твори. 1-ший бік — Соната для скрипки та фортепіано, тв. 19 (1926). Виконують А. Марджанян (скрипка) і І. Царевич (фортепіано). 2-гий бік — Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано, тв. 41 (1942). Виконують О. Горохов (скрипка), Н. Малая (віолончель) та І. Царевич (фортепіано). — Министерство культуры СССР, Всесоюзная фирма грампластинок Мелодия, стерео 33 С. 10–08059-60, Апрельский орден Ленина завод грампластинок, 1977.

творів композитора стали знаковою подією та до сьогодні залишилися взірцем розуміння філософії його творчості. На конверті платівки із записом Сонати для скрипки і фортепіано та Тріо № 2 відомий український музикознавець В. Самохвалов зазначає, що «... протягом життя композитор періодично створював камерні твори, в яких завжди можна помітити риси нещодавно закінчених масштабних оркестрових полотен. Незважаючи на камерний склад виконавців цих творів, у них відчувається масштабність симфонічного мислення Лятошинського...»¹. Додамо, що в форматі вінілових грамплатівок записи камерних творів Б. Лятошинського Ією Царевич та її колегами стали єдиними в українській культурі другої половини ХХ ст., адже для багатьох поціновувачів високого мистецтва Царевич «...відкрила світ Б. Лятошинського — Слов'янський концерт, усі тріо, Скрипкову сонату, Український квінтет, фортепіанні сонати, прелюдії. Вона виконувала всього фортепіанного та камерного Б. Лятошинського і вже навіть цим фактом увійшла до української фортепіанної історії ХХ ст...»².

У розмові колега Царевич І. Боровик говорила, що «...у Ії Сергіївни в трактуванні творів завжди на першому плані виступала логіка. У використанні виражальних засобів піаністка завжди слідувала за природним розгортанням музичної тканини, що можна назвати вмінням правильно читати текст, досконалим володінням музичною мовою». Як педагог-ансамбліст, І. Царевич вміла добирати партнерів, мала педагогічне чуття. «Адже навіть найталановитіші люди не завжди можуть співіснувати разом у творчих складах. А в ситуаціях, коли партнери різні, але виходу немає, піаністка досконало опанувала вміння переконувати. Піаністка завше доводила почату творчу роботу до переконливого кінцевого результату. Чудово володіла формою, відчуттям інтонації. Вчила відчувати партнерів, де потрібно говорити однією мовою, а де уміти вести діалог, відповідно до драматургії як момент театральності...»³.

Боровик згадує, що І. Царевич «...дуже віддано любила Л. ван Бетховена та Й.-С. Баха. Усю класику вона знала досконало, і, якщо чесно, усю добру музику вона широко любила й була людиною надзвичайно широких творчих поглядів. Вона виконувала Р. Шумана, Ф. Шуберта, Л. ван Бетховена так само натхненно, як і твори учнів Бориса Миколайовича — В. Сильвестрова, Є. Станковича, І. Карабиця. Для слухачів та виконавців її інтерпретація завжди була великим авторитетом. Останні завжди особисто зверталися до неї, коли шукали

¹ Самохвалов В. Анотація до платівки із записом Сонати для скрипки і фортепіано тв. 19 (1926) та Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано, тв. 41 (1942).

² К. Шамаєва в інтерв'ю про І. Царевич, яке було здійснене авторами для написання цієї статті.

³ Там само.

своє прочитання певного твору. Мені дуже імпонувало в її те, що вона завжди мало говорила про музику, але дуже багато її виконувала...»¹.

Окремою сторінкою її мистецької біографії стала співпраця зі щойно зорганізованим квінтетом імені М. Д. Леонтовича 1985 р. З нагоди 90-річчя від дня народження Б. Лятошинського ними було записано на Українському центральному телебаченні монументальний твір «Український квінтет». Плідною стала також співпраця з молодими на той час музикантами на чолі з Б. Которовичем, результатом якої стала низка концертів, де виконували квінтети Д. Шостаковича, Р. Шумана, С. Франка та ін.

Особливості прочитання творів Б. Лятошинського

Серед значних досягнень у творчому методі її Царевич особливе місце посідає інтерпретація фортепіанних та камерно-інструментальних опусів Б. Лятошинського. Вона часто була першим виконавцем його творів — складних за фактурою, виконавсько-виразовими засобами, ідеями та формою. Як приклад, Царевич одна з перших виконала Слов'янський концерт — твір, надзвичайно складний за піаністичними формулами, формою вираження композиторської ідеї, і який є етапним у виконавській творчості кожного піаніста.

Розгляньмо її принципи ставлення до нотного тексту Лятошинського, які почерпнуті з нотаток піаністки, що знаходяться в архіві-музеї композитора, спогадів її творчих соратників, а також її занять зі студентами під час вивчення камерно-інструментальних полотен митця. Передусім її прочитанню стилю Б. Лятошинського притаманне точне відтворення всіх авторських ремарок та позначок. Хоча Ія Сергіївна ніколи не займалася на роялі у присутності Бориса Миколайовича, і він, за її спогадами, практично не коментував якість її гри, але й ніколи не висловлював негативних емоцій після того чи іншого виконання піаністкою його творчого опусу. З іншого боку, те, що Царевич значну частину життя була поряд з великим композитором, поза сумнівом, дало їй можливість відчувати його внутрішній світ глибше, ніж іншим.

Неймовірно складна фактура фортепіанної партії в творах Б. Лятошинського в її виконанні звучить для слухачів не обтяжливо, а досить «прозоро», навіть за наявності авторських *fff*. Наповнення фактури творів великою кількістю архіскладних пасажів та акордовими побудовами часто створює небезпеку, що виконавець не сприйме їх як компонент загального мелодичного розвитку. У класі, коли вивчався камерно-інструментальний твір Б. Лятошинського, І. Царевич часто наголошувала, що «...акордові та пасажні послідовності в композиторському письмі

¹ І. Боровик в інтерв'ю про Царевич, яке було здійснене авторами для написання цієї статті.

Б. Лятошинського слід сприймати й виконувати як нескінченну мелодію, і, відповідно, піаніст має знайти для відтворення таких конструкцій найглибше *legato*¹.

Піаністка володіла досконалим *legato*. У її виконанні в записі пасажі звучать як самостійна мелодія, що ніби переплітається з іншими інструментами в складно поліфонізованій фактурі. Велика кількість *fff* у творах композитора — це скоріше не відтінок, а засіб зображення надто емоційно напружених відчуттів, які він переживав. Піаністка дуже тонко відчувала та відтворила цю якість у записі Сонати для скрипки і фортепіано (1926), у її виконанні початкові акорди не важкі, а радше напружені, пов'язані з вертикаллю, яка чудово прослухана та проінтонрована, а мелодичні пасажі не перетворені на пустопорожній гул. На жаль, дуже часто камерно-інструментальні виконавці творів Б. Лятошинського сприймають його нюансування буквально, незважаючи на те, що композитор завжди наголошував стосовно своїх опусів: там, де *fff*, слід чути *ff*, там, де *ff* — *f*, і, відповідно, *f* сприймати, як *mf*.

Наймовірно точною була Царевич у зображенні досить складної ритмічної складової творів Б. Лятошинського. Часта зміна розмірів, групування дрібних пасажів звучать у неї природно завдяки точному інтонуванню. Вся ця копітка робота щодо авторського тексту, яка притаманна не кожному виконавцю, свідчить про глибоке розкриття композиторського задуму і є прикладом чистоти прочитання авторського стилю. Виконання Марджанян — Царевич є хрестоматійним. Даний виконавський приклад варто вважати першоверсією, адже саме тут поєднуються два важливих фактори: первинний — композиторський і вторинний — виконавський, що в остаточному варіанті був схвалений слуховою уявою автора. Ця інтерпретація несе в собі оптимально вірне наближення до авторського задуму і, у підсумку, «чистоту» прочитання стилю композитора. Безперечно, при тому слід враховувати конкретні життєві ситуації, в яких відбувався творчий процес як виконавців, так і автора.

Наукова діяльність І. Царевич

Протягом творчого життя Царевич активно займалася науковою роботою. І. Боровик згадує, що «...на засіданнях кафедри І. Царевич читала виконавчо-методичні доповіді про камерні твори Й.-С. Баха, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Пуленка та ін. Значну увагу піаністка приділяла осмисленню творчості українських композиторів Б. Лятошинського, Ю. Іщенка, А. Штогаренка, І. Карабиця, Є. Станковича, Г. Ляшенка та ін.»².

¹ Із інтерв'ю з І. Царевич, які було здійснено авторами протягом 2009–2010 рр.

² І. Боровик в інтерв'ю про І. Царевич, яке було здійснене автором для написання цієї статті.

Після смерті 1968 р. Б. Лятошинського та 1982 р. — його дружини, Ія Сергіївна активно займалася систематизацією архіву композитора та створенням кабінету-музею Лятошинського. З під її пера вийшло декілька статей про творчість композитора, що містили чимало цікавих фактів та засвідчили глибоке знання його творчості.

Цілком законним є те, що першу наукову розвідку присвячено фортепіанній творчості С. Рахманінова. Цей композитор був одним з найулюблених у виконавських пріоритетах піаністки. Як відомо, фортепіанним циклом «24 прелюдії» І. Царевич закінчила аспірантуру консерваторії та часто виконувала цей опус на концертних майданчиках Києва. Очевидно, той значний творчий потенціал, який відкрила піаністка в цьому циклі, зумовив написання наукової статті «Некоторые черты стиля Рахманинова. На материале 24 прелюдий», надрукованої у науково-методичному міжвідомчому щорічнику «Украинское музыковедение — 1964». Авторка розглянула роль жанру фортепіанної прелюдії в творчості російського композитора та здійснила виконавський аналіз гармонічної мови, поліфонізму, полімелодизму, динамічних контрастів та ритмічних особливостей цього доробку.

Іншою вагомою складовою наукових інтересів І. Царевич є вивчення творчості Б. Лятошинського. Перша розвідка у цьому напрямку — «Камерні ансамблі Б. Лятошинського 20-х років (до питання про становлення стилю)» («Українське музикознавство», 1972). У ній охарактеризовано важливий період жанрових пошуків та становлення стилю композитора протягом 1922–1929 рр. У цій публікації вперше в українському музикознавстві було проаналізовано знакові камерно-інструментальні твори композитора цього часу — Тріо № 1 та Сонату для скрипки і фортепіано (1926). Авторка змалювала драматургічну картину цих творів та характеристику особливостей форми, гармонічної мови, метроритміки тощо.

У схожому науково-методичному річизі написано статтю «Деякі проблеми виконання “Українського квінтету”» [4, с. 68–69], у якій здійснено аналіз драматургії цього монументального камерно-інструментального циклу. Царевич доходить певних узагальнень щодо взаємозумовленості формотворчих процесів як на макро-, так і на мікрорівнях. Іншими словами, дослідниця утверджує ідею, що процес формотворення у цьому опусі простежується як на рівні кожної частини, так і усього циклу загалом, де перша частина — головна партія, друга — побічна, третя — початок розробки, четверта — її продовження та п'ята — грандіозна кода.

Серед публікацій Ії Сергіївни про творчість Лятошинського окреме місце посідають джерелознавчі розвідки, які на документальному рівні характеризують процес написання композитором своїх опусів. Зокрема, це науково-публіцистична стаття «Перший твір» («Музика», 1985, № 1, січень — лютий), в якій

розглядається історія народження Струнного квартету, ор. 1, яким композитор розпочинає показчик своїх опусів. Публікація цікава тим, що окрім аналізу драматургічної, гармонічної, інтонаційної складових твору, подано зріз фрагментів з унікальних листів Б. Лятошинського до своєї коханої, згодом дружини М. Царевич, датованих 1915 р., в яких композитор щиро та емоційно описує інтуїтивний процес створення цього доробку.

Відзначимо дослідження І. Царевич, що стосуються родинного древа композитора. В журналі «Музика» було надруковано статтю «Борис-Якса з Лятошина», присвячену батькові композитора — Миколі Леонтійовичу Лятошинському [5, с. 9–11]. Зокрема, авторка цікаво пояснює появу оригінального підпису композитора в ранніх партитурах своїх творів — «Борис Якса-Лятошинський».

В архіві Царевич збереглася низка наукових розвідок, з якихось причин не виданих. Окремо зазначимо, що нарис «Камерні твори Б.М. Лятошинського (Тріо № 1 і № 2, Соната для скрипки та фортепіано (1926), “Український квінтет”)» мав стати основою майбутнього ґрунтовного дослідження про камерно-інструментальну творчість композитора. Тут авторка вперше звертається до Тріо № 2, подаючи переконливий аналіз драматургічної концепції цього твору.

Значною подією в науковій діяльності Царевич стало оприлюднення І тому «Епістолярної спадщини Б. Лятошинського». В ньому подано повний текст листування композитора з його вчителем і другом Р. Глієром [6]. Видання, яке здійснене у творчій співпраці з подругою та творчим однодумцем, професором Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського М. Копицею, насичено докладними коментарями; за свідченням критиків, воно є одним з найкращих у цьому науковому жанрі за роки незалежності України. Після публікації цього видання дослідниця спрямувала сили на підготовку другого, та, на жаль, не встигла завершити цю працю.

Ія Сергіївна Царевич — знакова постать української музичної культури другої половини ХХ ст. Піаністка та педагог екстракласу, з притаманною їй філософією, з індивідуальним звучанням-сповіддю кожного твору, вона була однією з тих, хто формував музично-філософський дух Києва. Її улюбленими композиторами були ті, чий твори надають широке поле для інтерпретації, виявлення власної оповіді. Вона — митець-просвітник, яка чи не вперше в українському камерно-інструментальному виконавстві залучила до виконавсько-педагогічної діяльності на той час маловідомі, а сьогодні — знакові твори української камерно-інструментальної культури 1960-х: В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Губи, А. Дичко, Я. Верещагіна. Окремою сторінкою в її творчій біографії було високопрофесійне виконання творів Б. Лятошинського, яке й донині є еталонним в українському виконавстві.

1. Савенко І. А. Наяву — не во сне: Роман-воспоминание [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/>
2. Вакарчина А. О моем учителе [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.proza.ru/2011/11/05/>
3. Ольшанская Е. М. Пристало ей простое имя — Анна [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.akhmatova.org/articles/>
4. Царевич І. Деякі проблеми виконання «Українського квінтету» // Царевич І. Музичний світ Бориса Лятошинського. — К., 1995.
5. Царевич І. Борис-Якса з Лятошина // Музика. — 1995. — № 1.
6. Царевич І., Копиця М. Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр: Листи (1914–1956) / Лятошинський Б. Епістолярна спадщина: У 2 т. — К., 2002. — Т. 1.

Анотація. Стаття Т. Гомон і І. Савчука присвячена діяльності відомої піаністки І. С. Царевич та її ролі у становленні українського камерно-інструментального виконавства другої половини ХХ ст. Автори статті вперше у музикознавстві спробували відтворити життєпис мисткині, користуючись архівними матеріалами та спогадами її близьких, друзів, колег та учнів.

Ключові слова: камерно-інструментальне виконавство, педагогічна творчість, життєпис.

Аннотация. Статья Т. Гомон и И. Савчука посвящена деятельности известной пианистки И. С. Царевич и ее роли в становлении украинского камерно-инструментального исполнительства второй половины XX века. Авторы статьи впервые в музыковедении воспроизводят страницы ее творческой биографии, используя архивные материалы и воспоминания близких, друзей, коллег и учеников.

Ключевые слова: камерно-инструментальное исполнительство, педагогическое творчество, жизнеописание.