

У підручнику «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу» С.Людкевич наводить близько 200 оригінальних вправ і прикладів та 11 графічних зображень схем тактування. Виходячи з того, що цей підручник орієнтований на школу і виклад матеріалу має чітку методичну основу, видається доцільним перевидати його і використовувати в сучасній школі.

Присвятивши увагу питанню музичного виховання дітей ще у статті «Наші шкільні співаники», С.Людкевич розвинув його у своїх виступах на педагогічному з'їзді у Варшаві (1929), «...де виголосив доповідь про нові методи сольмізації» [7, 17], та на першому українському педагогічному конгресі (1935), де закликав «...створювати необхідні для навчання співу підручники, засновані на народній пісні, забезпечувати шкільні хори відповідним репертуаром» [8, 190-191].

Отже, С.Людкевич заклав основи музичного виховання в Галичині вже на початку ХХ ст. і впродовж життя залишався провідним педагогом-теоретиком і практиком. У своїх працях з питань музичної педагогіки видатний вчений підкреслював, що навчання музики повинно спиратись на народнопіснні зразки, високопрофесійну методику та культурні традиції українського народу. В цьому виявляється зв'язок із світовим музично-педагогічним досвідом початку ХХ ст., а саме, співзвучність з ідеями Б.Бартока, З.Кодая, К.Орфа про музичне виховання і навчання дітей на народній основі, на інтонаціях рідного і близького їм фольклору.

Педагогічні ідеї і методичні прийоми С.Людкевича залишаються актуальними й сьогодні і можуть творчо використовуватись у практичній діяльності вчителів музики.

«Постать Станіслава Людкевича така оригінальна й велика, його діяльність така багатогранна й різноманітна, а його заслуги для української музичної культури такі великі, ...що вони приковуєть увагу не тільки музик та музикознавців, але й усіх тих, кого цікавить справа української культури...» [7, 4]. Вивчаючи проблеми теорії і практики музичного виховання дітей, С.Людкевич намагався піднести українську культуру на новий, вищий щабель. Його праці с значним внеском у царину музично-естетичної освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахадур В. Аспект индийской эстетики. – Мадрас, 1956.
2. Людкевич С. Про музикальне виховання // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.2 / Упоряд. З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000 – С.265-268.
3. Процик С. Внесок українських композиторів у теорію і практику музично-естетичного виховання школярів //Музика в школі. – Вип. 8. – К. Муз. Україна, 1982. – С.52-57.
4. Людкевич С. Наші шкільні співаники //Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.2 / Упоряд. З.Штундер – Львів: Дивосвіт, 2000. - С.257-259.
5. Людкевич С. Організація музичного виховання // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи – Т.2 / Упоряд. З.Штундер – Львів: Дивосвіт, 2000. - С.293-298
6. Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). Переднє слово // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.2 / Упоряд. З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – С.264.
7. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. – Львів, 1999.
8. Бабюк Л. Музично-педагогічна діяльність С.П.Людкевича // Творчість С.Людкевича. Збірник статей / Упоряд. М.Загайкевич. – К.: Муз. Україна, 1979. – С.184-195.

Леся Ничай

ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ТОВБЛЕВИЧА У СТАНІСЛАВОВІ: СТАНОВЛЕННЯ, РЕПЕРТУАР, МУЗИКА В СИНТЕЗІ МИСТЕЦТВ

Великого значення для процесу збереження національної самобутності українського народу в складних історичних умовах ХІХ – першої третини ХХ століття набув український музичний театр, який поєднував у собі музику і драму, народні традиції і професійне літературно-музичне мистецтво. Сягаючи своїми коренями в народну обрядовість, вертеп, народну та шкільну театральну

драму, музичний театр знаходить свій початок у середовищі аматорів, котрі стали тою рушійною силою, що привела до утворення професійного музичного театру.

Дослідження музичного театру як невід'ємної складової національних духовних надбань на сучасному етапі зацікавленості історією та культурою рідної землі є, без сумніву, актуальним. Локальний підхід до вивчення музичного театру допоможе встановити загальну картину стану театраль-ного мистецтва Західної України означеного періоду.

Проблеми розвитку театрального руху України в цілому і Галичини зокрема розглядаються у працях українських музикознавців О.Шреер-Ткаченко, Л.Архімович, М.Загайкевич, О.Литвинова, Л.Корній, О.Паламарчук, і Полякової та інших, в яких театр визначається як найбільш демократич-ний та синтетичний вид мистецтва. Проте досі не має дослідження, яке б розкрило у повній мірі дія-льність товариства «Театр ім. І.Тобілевича» у Станіславові як одного із важливих центрів культури Західної України.

Мета даної статті – простежити основні етапи становлення та розвитку театру імені І.Тобілевича, який діяв у Станіславові (нині Івано-Франківськ) у першій третині ХХ століття, та ви-явити передумови і характерні риси цього процесу.

З переходом Галичини (1772 рік) та Буковини (1775 рік) під австрійську владу на їх землях з'являються німецькомовні і польськомовні напівпрофесійні мандрівні театри, а у Львові постає сталий театр, у якому діють німецька, а згодом польська групи. Через пригнобленість української культури, занепад освіти, недостатню кількість національно-свідомої еліти про створення постійно-го українського театру поряд із німецьким чи польським не могло бути мови. Тому міста Галичини в цілому, а Станіславів зокрема, задовольнялися гастролями переважно польських труп, які пропону-вали вистави різного рівня.

Відомо, що у Станіславові від початку ХІХ століття виступали такі мандрівні польські теат-ри: 1820-1826 рр. – театр Камінського зі Львова; 1830 р. – трупа Віницького; 1837-1839 рр. – різні львівські артистичні колективи, змінюючи один одного, залишалися в місті ненадовго. У 1846 р. га-стролювала трупа Зенопольського; 1851, 1853, 1854, 1856, 1857 рр. – виступав Краківський театр Борковського; 1862-1866 рр. – театральне товариство Бенди; 1867 р. – колектив Штенгеля. За-пам'ятовуються публіці Станіславова виступи труп Вожняковського (1881 р.), Лясоцького (1885, 1886 рр.), Лінковських (1887 р.) та Вуйціцького (1889 р.).

Український театр зі Львова під керівництвом О.Бачинського перебував у місті в 1864 і 1871 роках. Це був перший постійний український театр в Галичині, і його дебют у 1864 році викликав великий інтерес серед української громадськості.

Таким чином, протягом сімдесяти років прибували різні мандрівні трупи і жодна з них не за-лишалася в місті надовго. Давався ознаки відсутність відповідного приміщення, через що приїжджі театри змушені були наймати зали у готелях, казино, будинках товариств «Руська бесіда», «Сокіл». Так тривало до 1891 року, коли завдяки праці створеного у 1879 році у Станіславові польського Му-зичного Товариства ім. С.Монюшка (МТМ) був збудований театр, що існує до цього часу як обласна філармонія. Маючи власне театральне приміщення, Товариство Монюшка розгорнуло активну твор-чу діяльність, що тривала шістьдесят років, завдяки якій місто побачило кращі оперні вистави, серед яких: «Галька», «Страшний двір» С.Монюшка, «Богема», «Мадам Батерфляй», «Тоска» Дж.Пучіні, «Кармен» Ж.Бізе, «Ріголето», «Травіата» Дж.Верді, «Паяци» Р.Леонкавалло... А твкож почуло шедевр камерної, симфонічної та хорової музики вітчизняних та зарубіжних композиторів. Довгий час польське Музичне Товариство ім. С.Монюшка виконувало функції сталого музичного театру.

Вистави та концерти МТМ відвідувало чимало українців, що також мали авляне прагнення до створення авасного українського театру. Враховуючи те, що переважна більшість населення міс-та все-таки українці, яких не завжди заловольняв у першу чергу рівень гастролюючих, переважно польських труп, а також добір репертуару, який не був близьким і відповідним до потреб українства, а пропагував польську культуру, то створення авасного театру стало пріоритетним завданням акти-вної громадськості і піднеслося до рівня політичної маніфестації національного самоутвердження корінної, освіченої нації. Театр мав стати просвітницьким центром, який би спрямовував свою дія-

льність не лише на розваги, але й плекав, розвивав та поширював національну культуру в складних умовах польської окупації.

«В голові одного із прихильників театру виникла думка заснування в Станіславові постійного українського театру, щоб українці, так само, як і поляки, мали можливість заспокоювати свій мистецький голод в рідному театрі» [1, 574]. Таким «прихильником» став відомий лікар і громадський діяч Володимир Янович, який у 1911 році разом із однодумцями заснував окреме статутне товариство «Український народний театр ім. І.Тобілевича». В неділю 11 лютого 1911 року о 19.30 в залі Д.Егера по вул.Газовій відбулася перша вистава театру. Вечір розпочався промовою Ю.Чайківського та прологом І.Франка «Великі роковини». Після офіційної частини на суд переповненої глядачами святкової зали була представлена «Наталка Полтавка» І.Котляревського. У виставі брали участь артисти Лукасевич, Малинович, Грицуляк, Любич, Козаченко. Перша вистава була прийнята громадськістю з широкою теплотою, неважко собі уявити ту піднесеність, яка панувала серед українців у той час. Отже, товариство розпочало свій творчий шлях.

У Статуті, прийнятому в тому ж 1911 році, метою діяльності товариства «Театр ім. І.Тобілевича» визначалося «плекання і розвиток драматичної штуки українською мовою».

Для досягнення мети виділялося ряд засобів, серед яких:

- а) побудова і утримання театру в Станіславові, збирання пожертв на цю мету;
- б) заснування постійного театру;
- в) влаштування аматорських драматичних вистав по містах і селах;
- г) заснування драматичної школи, школи декамації і драматичного співу;
- д) влаштування конкурсів і визначення премій за оригінальні та перекладні драматичні твори;
- е) встановлення стипендій для навчання артистів;
- ж) заснування бібліотеки драматичних творів і праць;
- з) видання драматичних п'єс і праць з обсягу історії і теорії драми та видання часописів [2].

Майно товариства було розділено на Фонд будови українського театру в Станіславові та Фонд плекання і розвитку драмату. Але, як це було характерно для того часу, коштів для здійснення всього запланованого катастрофічно не вистачало, адже з державної казни фінансувалися тільки польські товариства і установи. Незважаючи на хвилю національного піднесення, діяльність театру грималася головним чином на ентузіазмі невеликої групи шанувальників Мельпомени, переважна більшість алодила до складу театру Тобілевича.

Товариство складалося з членів дійсних, добродіїв, засновників і почесних. Його очолив Голова, до Виділу (керівництва) входили також заступник Голови та 5 членів правління. Планувалося також створення секцій для справ адміністративних, артистично-технічних, літературних. Всі справи товариства залагоджувалися на Загальних зборах, які відбувалися один раз в рік на початку календарного року, засіданнях Виділу та засіданнях секцій. Спеціально для господарської діяльності була створена Контрольна комісія, що відповідала за фінанси і майно. З Протоколу Загальних зборів товариства від 30 травня 1921 року дізнаємося, що в бурхливий період Першої світової війни Статут 1911 року був втрачений, його відновлення відбулося у 1921 році [3].

З архівних документів відомо, що до першої Управи театру Тобілевича у Станіславові увійшли його засновники Володимир Янович, Йосиф Кузьмич, Микола Лукасевич, Тимко Хоми, Омелян Бачинський, Григорій Барилук, Іван Волянський, Іван Мирон, Михайло Стефанів, Марія Дмитрак, Юлія Калиновська.

В другій половині XIX століття в театральному середовищі України в цілому, а Галичині зокрема, визначився музично-драматичний профіль, який найбільше відповідав смакам тодішньої публіки. Вистави, збагачені музичним оформленням, користувалися великою популярністю [4]. Кон'юнктура часу зумовила добір відповідного репертуару, в якому провідне місце зайняв жанр так званої «співогри» (від німецького *Singspiel*), тобто вкродок побутова п'єса з музикою. До жанрових різновидів співогри можна віднести водевіль, оперету, мелодраму. Зазвичай музичне оформлення мали також історико-драматичні твори. Актуальні сюжети, патріотизм і демократична спрямованість зумовили значну популярність вистав. Цінною рисою творів музично-драматичної сфери було

те, що в них широко використовувалися народнопісенні і танцювальні джерела, тобто те, що було з дитинства знайоме пересічному глядачеві. Театральні вистави того часу включали музичні дивертисменти сольних, ансамблевих, хорових та інструментальних номерів. Мало не кожен персонаж ц'еси виконував пісні, а групова характеристика героїв відбувалася в ансамблях і хорах [5]. Отже, від акторів того часу вимагалася вміння справлятися як з драматичними, так і з оперними ролями, що було надзвичайно складно в умовах відсутності професійних артистичних кадрів. У значній мірі це і зумовило не завжди високий рівень театральних постановок. Давалася ознака також відсутність постійного складу оркестру та хору при театрі. Все це стосувалося також театру ім. І.Тобілевича. Незважаючи на труднощі, театр працював, його репертуарна палітра в різні роки включала як класичні, так і сучасні зразки української та світової драматургії серед яких опери, оперети, народні та історичні, лірико-побутові драми, водевілі, фарси, комедії.

За роки діяльності театру відбулася еволюція від характерних з середини ХІХ століття лірико-побутових драм і комедій (таких, як «Няталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І.Котляревського та сценічних переробок творів Ю.Коженко-Османського і Г.Квітки-Основ'яненка, що складала основу репертуару перших українських театрів) до опер, оперет і новітньої європейської та української драми («Украдене щастя» І.Франка, «Циганка Аза» М.Старицького, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Мина Мазайло» М.Куліша, «Гришниця з Паго-Паго» за С.Моемом, «Чорт» Ф.Мольєра). Це свідчить, з одного боку, про те, що товариство Тобілевича йшло пліч-о-пліч з іншими театрами того часу, а з іншого, що його виконавський рівень дозволяв справлятися з різноплановими сценічними постановками.

Театр розпочав свою діяльність як аматорський гурток, а переріс у професійний театр (1927 рік), який був одним із кращих в Галичині. Його діяльність можна поділити на такі періоди:

I період – 1911 – 1914 рр. – до Першої світової війни (м. Станіславів);

II період – 1914 – 1920 рр. – пов'язаний із воєнними подіями в Галичині (1914 - 1918 рр. – м. Станіславів, 1918 - 1920 рр. – м. Коломия), характеризується нестабільністю у діяльності;

III період – 1920 – 1927 рр. – повоєнні роки (м. Станіславів) – це відродження театру і поступове зростання професіоналізму;

IV період – 1927 – 1938 рр. – час найвищого розквіту (м. Станіславів і м. Коломия) [6, 128].

У довоєнний час театр ім. Тобілевича поставив біля 50 вистав. Ці роки можна охарактеризувати як період становлення та визначення основних засад діяльності. В проміжку між 1911 – 1914 рр. театр не виходив за рамки типових існуючих тоді аматорських мандрівних театрів, серед яких, мабуть, найкращим взірцем може служити театр культурно-мистецького товариства «Руська Бесіда» зі Львова. Тому досить типовим був репертуар, що ґрунтувався на жанрах народно-побутової та історичної драми і комедії («Сватання на Гончарівці» Г.Квітки-Основ'яненка, «Москаль-чарівник» І.Котляревського тощо).

Артистична трупа була укомплектована мало не повністю з любителів. Постійні нестатки, утиски з боку влади, побутова невлаштованість, непристосованість приміщення ніяк не могли позитивно позначитись на життєдіяльності театру.

Під час війни життя у товаристві ім. Тобілевича майже зовсім завмерло. З акторського складу залишились переважно жінки. Майно товариства було розграбовано, зник навіть Статут і книга протоколів [3]. Артисти або зовсім залишали сцену або приєднувались до інших театрів.

Відродження театру Тобілевича відбулося з ініціативи його засновника Володимира Яновича у 1921 році. На загальних зборах головою було обрано керівника драматичного гуртка «Станіславівського Бояна» Степана Клапоушака. До нового Відділу увійшли Марія Дмитрак (як режисер), Наталія Гаврилова (секретар), професор Олекса Бойцун (скарбник), професор Сава Никифоряк та професор Євген Шепарович. Контрольна, або Перевірна, комісія включала Володимира Яновича, Івана Ставничого, Володимира Пеліха.

На засіданні 1921 року В.Янович висунув пропозицію щодо необхідності створення драматичної школи, яка могла б поповнити трупку підготовленими кадрами, а також вказав на велике значення власного оркестру і потребу побудови пересувної сцени в «Руській Бесіді». З того часу театр очолив Д.Дем'янчук. Режисером призначили артистку Лісову, а Є.Шепарович був обраний адмініс-

тратором. Виділом був відновлений втрачений у воєнні роки Статут, поповнено бібліотечний фонд та театральний реквізит

У звіті голови товариства С.Клапоушак, який був виголошений на Загальних зборах у січні 1922 року, зазначалося, що всього в 1921 році відбулося 6 засідань, на яких обговорювалися болочі проблеми відновленого товариства. В цьому році Керівництво утворило 3 комісії. Артистична комісія у складі Ю.Гаєвського, М.Мельника, О.Паньчака, І.Рибчина займалася добором репертуару, акторського складу та відповідала за якість постановок. Фінансово-адміністративна комісія здійснювала керівництво коштами та їх розподіл для вистав. До неї увійшли С.Клапоушак, Є.Шепарович, О.Вислоцький. Третьою була організаційно-забавова комісія А.Кичунової, К.Величка, О.Паньчака

На той час припадає постановка таких різнопланових, складних щодо змісту та виконання п'єс: «Дядько Івась» А.Чехова (двічі), «Циганка Маріюла» та «Бувальщина» А.Велисовського, опера «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Комедія життя» та «Одружений Мефістофель» Є.Мировича в перекладі з російської Ю.Гаєвського. Товариство підготувало 2 концертно-булетні вечори. За сприяння театру секція Українського студентського союзу поставила п'єсу Є.Чірікова «Євреї». У планах були вистави В.Вигниченка «Брехія», «Між двох сил» і «Любов» Вільдганса. Отже, репертуарна політика в порівнянні з попередніми етапами була спрямована на поєднання класики і новітньої драми.

Якщо врахувати, що театр ім.Тобілевича лише почав відновлення своєї роботи, то такий результат за 1-2 роки був досить втішним, його діяльність набувала обертів. В одному з часописів за лютий 1923 року зазначалося, що «... театр перейшов і далі переходить дуже велику еволюцію», але для подальшого його розвитку необхідні «загальна згода, товариське гуртування, поважне трактування справжнього мистецтва і солідна праця...», а це у значній мірі залежить від організації матеріальної підтримки товариства «...створенням кураторії з добродіїв і меценатів нашого драматичного мистецтва». Проте, йдеться далі, «найтяжчі кроки на шляху відновлення театру вже зроблені й Український Народний Тئاتр ім. І.Тобілевича в Станіславові має перед собою гарну будучину» [7].

Навколо театру згуртувалося чимало відомих діячів мистецтва та звичайних аматорів сцени (всього біля 100 артистів і персоналу). Серед них варто згадати Філомену Лопатинську, яка виконувала провідні сопранові партії у «Запорожці за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Різдвяній вочі», «Утоплений» М.Лисенка, видатного музичного актора, ветерана театального руху Івана Рубчак (исперсвершеного у ролі Караєя), що мав прекрасний голос і брав участь в оперних вистаках. У 20-30 рр. ХХ ст. І.Рубчак належав до когорти провідних оперних співаків і режисерів в Галичині. Прем'єру оперети «Ой, не ходи, Грицю» прикрасила своєю участю провідна артистка Київського театру ім. І.Франка Ганна Борисоглібська.

Значний внесок у розвиток українського театру ім. І.Тобілевича зробили Марія Дмитрак, Любов Левицька, Каліста Гай, Євген Шепарович. Активно співпрацювали з театром аматори Ліда Крушельницька, Євген Курило, Леонід і Павло Крушельницькі, які згодом стали окрасою театральних підмостків.

Сценічні постановки театру знаходили відгук у пресі. Так, у газеті «Діло» за 8 грудня 1921 року ідеться про успіх п'єси «Любов» Вільдганса, яка була показана на сцені Музичного товариства Монтошка. Ця п'єса поставила великі вимоги до акторсько-режисерського складу, з якими він з честю впорався. У виставі брала участь запрошена зі Львівського театру співачка Олена Голіцинська, яка виступала безкоштовно. Автор стверджує велике значення театру ім. Тобілевича, адже: «поляки мають в Станіславові аж дві постійні «placowki» – «Teatr im. A.Fredry» і «Scenka w Sokoli» та грають тричі в тиждень при повній звлі. Станіславівські Українці воліють у своїй більшості захоплюватися грою в карти, але частина громадян почуває справжню адячність до гуртка артистів, і це повинно визначити їх» [8].

Такі зауваження щодо байдужості суспільства до театального життя неодноразово зустрічаються в періодиці того часу, про що свідчить, зокрема, відгук одного з відвідувачів вистави «Еспанська Муха» А.Баха 1 березня 1925 року і «Шалапута» Гнинського 15 березня цього ж року, режисером яких був Д.Демчишин. Сюжети, вкладена праця і хист артистів Левицької, Яворської, Ак-

сентівни, Величковської, Опар, Дзюбіної, Ільницької, Каратницького та інших мали б зацікавити мешканців міста, але: «сумно почуває себе на кожній виставі у напівпорожній, аласній новій театральній салі «Українського Сокола» невеликий гурток сталих гостей, прихильників рідного мистецтва. Ще тяжчий сум огортає внаслідок тої нечуваної апатії самих же працюючих безкорисно із пожертвуванням артистів і аматорів. І найвищий час, щоби українське громадянство схаменулося та не дало загинути святині нашого рідного живого слова Ціни місць надзвичайно низькі» [9].

Можливо, саме через фінансову скруту театр відкриває у 1926 році «Випозичально костюмів» для аматорських гуртків у навколишніх селах. У цей час труднощі матеріального характеру змушували багатьох артистів залишити Станіславів у пошуках кращої долі [10, 26].

Але, незважаючи на негативні фактори, театр все-таки відновився після воєнного лихоліття. Період з 1922 до 1927 року, можна сміливо назвати часом переосмислення мистецьких цінностей та поступової професіоналізації і таким, що підготував ґрунт для найвищого розквіту театру ім. Гобілевича, який розпочався з 1927 року.

Цей етап пов'язаний з ім'ям громадського діяча, мецената, директора Банку Господарства Крайового Костя Пруса Вишневецького, який зволікувався театром і вклав велику суму грошей в організацію його оновлення. Сучасники відзначали певну парадоксальність ситуації, адже, будучи досить ощадливим для аласних потреб, директор Вишневецький був у той же час щедрим опікуном і благодійником громадської культурної організації

Саме 1927 рік можна вважати початком становлення постійного професійного українського театру ім. І.Тобілевича у Станіславові, директором якого став Кость Вишневецький, артистичне керівництво обійняв Григорій Міщенко-Сіятовський, режисуру – Ярослав Давидович, а музичну частину – Вільгельм Шрам. У 20-30 рр. на сцені творять артисти І Рубчак, М.Бенцаль, В.Левецька, Г.Совачова, Ф.Величковський, Л.Кривецька, А.Нижанківський, Л.Боровик, Н.Лужницька, К.Козак-Вірленська, М.Скала-Старицький, Р.Базилевич, І.Даньчак, Л.Ленська та інші. Завдяки щедрості Вишневецького було оновлено декорації та костюми, а сцену збагачено освітленням. Театр ім. Тобілевича, мабуть, єдиний серед українських театрів на Галичині мав у той час власне опалювальне приміщення у будинку відкритого у 1925 році «Українського Сокола» та відповідного рівня сценічне оформлення. Дан деяких спектаклів (наприклад, «Царевич» Г.Запольської) спеціально були пошиті костюми. Автори регулярно отримували заробітну плату. При товаристві діяли оркестр, хор і балет.

Театральний сезон був урочисто відкритий 15 вересня 1927 року з благословення зірки світової оперної сцени, улюблениці і гордості шанувальників мистецтва Соломії Крушельницької. Оскільки театр набув статусу постійно діючого, то регулярно, щосуботи і щонеділі, відбувалися вистави, труппа також виїждяла на гастролі.

Оскільки режисером став Ярослав Давидович, який був опретьковим актором, добре знав хореографію, тривалий час працював у театрі А.Фредри і МТМ, то в першу чергу в репертуарі з'явилися оперети І.Кальмана, Ф.Легара, Й.Штрауса, Я.Барніча, опери «Галька» С.Монюшка, «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемівського, «Катерина» М.Аркаса, «Орфей у пеклі» Ж.Оффенбаха. Оперета «Ой, не ходи, Грицю» Александрова та опера «Сорочинський ярмарок» М.Мусоргського у 1928 році вийшли під режисурою Г.Міщенка-Сіятовського. Вистави проходили з успіхом, деякі ставилися по декілька разів («Чар вальсу» Й.Штрауса – 24 рази!). Це стало можливим, зокрема, завдяки творчій співпраці із знаменитим Станіславівським хором «Думка» під керівництвом Леоніда Крушельницького та залізничним оркестром, яким доповнювали театральний, а також завдяки енергійним диригентам Вільгельму Шраму, Богдану Сарамазі, Євгену Цісику.

Поряд із музичними постановками у жанрах оперети й опери відбувалися і драматичні. З великим успіхом у 1928 році пройшла драма на 5 актів В.Товстоноса «Шумі Меріца», за основу сюжетної лінії взято тему визвольної боротьби Болгарії проти турків. Не залишилися поза увагою публіки п'єси «Панна Мара», «Зимовий вечір», «Миротворці» [11; 12, 151].

Незважаючи на те, що становище театру значно покращилося, пліпність кадрів все-таки, хоча й у меншій мірі зберігалася. У 1929 році на зміну Я.Давидовичу прийшов молодий талановитий режисер Володимир Блавацький, котрий до того аже працював у знаменитій харківській «Березолі».

Відповідно новий художній керівник розпочав власну репертуарну політику, спрямовану на поступовий перехід від «легких» жанрів, що мали більше комерційне значення, ніж високодуховне і виховне, до поважного репертуару, який включав поряд із класикою твори сучасників. Для першої провної постановки було обрано комедію Габора Дрегелі «Гарно вишитий фрак», повну яскравого гумору і колючої сатири. Ця вистава отримала велике визнання і утвердила становище Володимира Блавацького як режисера й актора. Наступні постановки «Розрита могила» і «Суботів» Т.Шевченка, об'єднані в одну образом Б.Хмельницького і вирішені в умовно-реалістичному плані з наголосом на патріотичну лінію, привернули до себе увагу театральних кіл Львова. Невдовзі поступила пропозиція кооперативу «Український театр» у Львові щодо спільного художнього керівництва, яка була підтримана, але невдовго, оскільки новий режисер, емігрант з Росії, Соколовський в силу об'єктивних і суб'єктивних причин не зміг справитися з обов'язками. Всього через півтора місяця режисером театру ім. І.Тобілевича знову призначено В.Блавацького.

Театральний сезон 1929-30 рр. розпочався драмою М.Старицького «Маруся Богуславка», яка була ефектно втілена в романтичному дусі. У головних ролях – Леся Кривицька та Володимир Блавацький, сценограф – Леонід Боровик. У виставі взяв участь хор «Думка». Акцент був зроблений режисером на масові сцени.

Наступною постановкою у репертуарі театру стала оперета Роберта Штольца «Паяцик», де музичну частину забезпечував Б.Сарамага, а сценічне оформлення – Л.Боровик. Стосовно цього твору Блавацький зазначав: «Я намагався дати цій опереті естетичні сценічні рамки, відповідну легкість гри акторів та акцентувати у виставі саме ті моменти, які роблять оперету таким принагідним театральним жанром, виключаючи всяку тривіальність і грубість, які так часто висувуються на перший план в постановках оперет і викликають негодування кожного культурного глядача» [10, 56].

Такі ж позиції у підході до цього жанру спостерігаються в постановці оперети «Циганське кохання» Ф.Легара, де в головній партії Ілони виступила спеціально запрошена в трупу зі Львова О.Голіцинська, яка згодом співаком також в оперетах австрійця Л.Фанля «Роза Стамбула» та «Меді». Перед глядачами постало не звичне легковажне розважальне дійство, а видовище, сповнене романтизму і глибини. Визнання супроводжувало також постановку трагедії польського письменника Кароля Роттвортівського «Несподіванка», яка була адаптована Блавацьким до українського середовища і вражала глибиною прочитання першоджерела.

Комедія Миколи Куліша «Мина Мазайло», яка буквально захопила режисера своєю актуальністю, стала новим важливим етапом у його творчій діяльності. Блавацький виконував подвійне завдання, адже разом з наполегливою працею над динамікою розгортання п'єси він також виконував головну роль. Вистава отримала великий резонанс у пресі і мистецькому середовищі не тільки Станіславова, а і Львова. Вона була схвалена греко-католицьким єпископом Григорієм Хомішиним та Станіславівським магістратом, що надав театру фінансову допомогу [13].

Блавацького-актора завжди цікавили склалні, неординарні ролі. У п'єсі Ференца Мольнара «Чорт» він зіграв цинічного героя-любовника і знову здобув анзанання рельєфним окресленням образу. Як писала газетв «Діло» у 1929 році: «такої фінезійної тонкої гри актора, який на протязі трьох дій веде цілу акцію, ні на один мент не зломившись, ми не бачили в українському театрі від часів Загарова...» [14]. Але, як і в кожній сильній особистості, в режисера були свої задріснення й опоненти. Після безпідставного звинувачення у нехтуванні вимогами учасників оркестру В.Блавацький перейшов у трупу Н.Стадника, незважаючи на спростування спеціально створеної комісії.

У зв'язку з цим новим режисером у 1931 році призначають Миколу Бенцалю. Пізніше конфлікт був залагоджений і Блавацький повертається у театр, де спільно із Бенцалем продовжує творчу діяльність. Основною причиною того, що Вишневецький знову запрошує цього режисера, був фактичний провал у Львові вистав «Гетьман Дорошенко» Л.Старицької-Черняхівської та «Гріх» В.Винниченка, а також тяжкий матеріальний стан товариства, яке не окупувало своїх витрат.

Для театру ім. І.Тобілевича Володимир Блавацький здійснив більш, ніж 16 постановок, серед яких драма Д.Щеглова «Хуртовина» («Пурга»), «Гранниця з Паго-Паго» за С.Моемом та оперета «Мікадо» А.Саллівена, особливо позначені мистецькими традиціями «Березолі». Психологізація,

уникнення побутовізму і банальності, вдала розстановка акцентів і добір акторського ансамблю зробили ці вистави успішними. Поява американської комедії Клари Куммер «Роксі» (1932 р.) свідчить про увагу до репертуару європейських сцен того часу.

Прихід у театр ім. І.Тобілевича такого режисера й актора, як Володимир Блавацький, що приніс із собою творчі традиції і свіжий струмінь харківської «Березолі», а також збагатив новим баченням здобутки своїх попередників, можна охарактеризувати як нову сторінку діяльності театру. Вданий тандем мецената Вишневецького і творця Блавацького вивів театр на високий щабель професіоналізму і здобув йому визнання на теренах Галичини.

Творчі розходження у поглядах між режисером старшого покоління Миколою Бенцалем, який був прихильником музично-драматичної форми, та Володимиром Блавацьким, що прагнув до виключно драматичного театру, призвели до остаточного виходу останнього із театру ім.Тобілевича та його входження до «Українського Молодого Театру «Заграва» у вересні 1933 року.

Микола Бенцаль разом із дружиною Оленою приєдналися до театру ім.Тобілевича у 1930 році і працювали в ньому до 1938 року. Маючи за плечима авлийкий досвід, здобутий у Львівському театрі Йосифа Стадника, поряд із корифеями театрального руху Лесем Курбасом, Амвросієм Бучмою, Іваном Рубчаком і багатьма іншими, Бенцаль приніс кращі риси, притаманні українській сцені того часу. Чудове знання театру ніби зсередини було пов'язано з тим, що він у першу чергу виявляв себе як актор: «Відносини в нашому театрі заставляють Бенцалю виступати мало не у кожній виставі. Від малих до головних ролей ним заловнюються прогалини, недостачі театрального персоналу. І в тому випадку приходиться, дивуючись його невиснаженню, твердити, що артист може й мимоволі стається всестороннім, не затрачуючи своїх індивідуальних прикмет і нахилів до виступів в улюблених ролях. Це є тверда акторська школа» [10, 57].

Чимало похвальних відгуків про М.Бенцалю-актора знаходимо у львівській періодиці, підписаних такими визначними людьми, як Андрій Чайківський, Роман Ставинчий, Ольга Дучимінська, Дмитро Николишич, Іван Зубенко та іншими. «Микола Бенцаль ... кому не відоме це ім'я в Галичині? Хто не тішився його дійсно мистецькою грою, чи в оперетках, чи в модерних п'єсах, чи в народній, чи історичній драмах і комедіях?! Немалий час – бо чверть віку – як працює пан Микола на невдячній українській сцені. Не тільки працює, а живе нею і на ній!» [15]. Отже, усім, хто жив у Галичині і цікавився мистецтвом, ім'я М.Бенцалю було добре відоме. Розпочавши свою режисерську кар'єру в театрі ім. І.Тобілевича виставою за п'єсою М.Старицького «Ой, не ходи, Грицю», він досягає визнання й успіху в модерних оперетах талановитого композитора-станіславівця Ярослава Барнича, якого називали «українським Легаром» і «першим композитором, який лібрето і музику до цих оперет брав із нашого життя, вбираючи їх в європейські рамці» [15].

Вже перша постановка оперети «Дівча з Маслосоюзу» була сприйнята й акторами, і публікою з великим ентузіазмом. Наступна оперета «Шаріка» принесла театру і режисеру ще більше визнання. В головних ролях – Олена Бенцаль і Олександр Яковлів. Виродовж чотирьох років вистава не сходила зі сцени. Третьою стала оперета «Пригода в Черчі». Але найулюбленішою була «Гуцулка Ксена», у якій вдало поєднано гуцульський фольклор і сучасну музичну мову. До наших днів великою популярністю користується знамените танго «Гуцулка Ксеня», ім'я автора якого довгий час було заборопено. Цю оперету після смерті Бенцалю поставив уже в об'єднаному театрі Котляревського В.Блавацький.

У період з 1931 року, коли новим режисером було призначено М.Бенцалю, театр ім.Тобілевича активно гастролює містами і містечками Галичини з метою покращення матеріального становища. Так, лише у 1933 році трупа побувала у Стрию, Перемишлянах, Жовкві, Львові, Бродях, Ходорові, Раві-Руській. У цих гастрольних поїздках театр представив такі твори: «Мотря», «Батурни» Б.Лепкого, «Пісня в лицах», «Королева кіна», «Цдунок перед дзеркавом», оперети «Ой, не ходи, Грицю», «Пепіна».

У 1934 році трупа відвідала Броди, Тернопіль, Чортків, Коломию, Заліщики, Стрий, Ходорів, Перемишляни, Бережани, Жидачів. Своєрідними гастролями-вакаціями для театру були поїздки до Надвірної, Жаб'є, Делятина, Косова. В цих далеких закутках гуцульського краю актори мали мож-

ливість недовгого відпочинку. Публіці запропоновано «Сонце руїни», «Корнєвільські дзвони», «Весела вдовичка», «Гра на замку», «Ельга», «Чумаки», «Ревія», «Залізна острога», «Мазепа», «Запорожець за Дунаєм», «Детектив», оперети «Княжна Чардаша», «Чесна Стюзанна», «Життя Парижу». В репертуарі були модерні драми «Мадія», «Бродвей», «Молодість» та інші

У 1935 році відбулися гастрольні виїзди до Калуща, Долини, Східниці, Миколаєва, Стрия, Болехова, Делятина, Жаб'є, Снятина, Коломиї, Львова, Скалата. На сцені театру ім.І.Тобілевича у той час демонструвалися вистави: «Серед бурі», «Бенкет у раю», «Тричі повинчані», «Дівча з Маслосоюзу», «Отаман пісня», «Лев з Абіссинії». Загалом у 1935 році трупа об'їхала 70 міст, так як і в 1934 році

У всіх містах і містечках театр сприймали дуже радо. адже артисти несли в народ високе мистецтво лицедійства. Репертуар добирався із врахуванням труднощів, пов'язаних з транспортуванням сценічного оформлення та чисельності задіяного акторського складу. У цей період у театрі ім. І.Тобілевича працює визначний режисер і актор Йосиф Стадник, а також актори Олена Бенцаль, Івви Рубчак, Іван Воловчук, Володимир Карп'як, Степан Когут, Іван Кудла, Лавро і Клавдія Кемпе, Олексій Лисейко, Розалія Левицька, Лена Ленська, Ліза та Анаголь Радвиські, Орест Садовський, Марія Слюзар, Євгенія Швед, Роман Тимчук. В оркестрі: Євген та Зенон Цісики, Роман Бойкевич, Юліан Сухар, Олександр Онишкевич, Ярослав Папідович. Технічний персонал: Филип машиніст, Тимчишин – реквізитор, Кіндратюк – помічник.

Оскільки прибутки від гастрольних поїздок та постановок у Станіславові не могли повністю забезпечити утримання артистичної трупи, оркестру, оновлення декорацій і костюмів, тому починаючи з 1933 року, між театром ім. І.Тобілевича та театром «Заграва» постійно ведуться переговори щодо об'єднання. Упродовж цих переговорів до театру «Заграва» слідом за Блавацьким перейшло чимало артистів з театру ім.Тобілевича. Для зміцнення цих двох інституцій 20 серпня 1938 року їх було об'єднано в одну під назвою «Театр ім. І.Котляревського» з осередком у Коломиї.

Український театр ім. І.Тобілевича у Станіславові пройшов нелегкий шлях становлення і розвитку, що був сповнений творчих пошуків, злетів і падінь. Він ознаменував своєю появою нову сторінку в історії театрального мистецтва в Галичині, здійснивши еволюцію від аматорського невеликого гуртка до постійного професійного театру. Незважаючи на постійні утиски з боку влади і відсутність стабільного фінансування, театр функціонував і був українським культурним центром, навколо якого гуртувалося національно свідоме суспільство. Мандруючи містами, містечками і селами, театр ніс у найвіддаленіші куточки галицького краю українську культуру, здійснюючи таким чином просвітницьку місію, адже демократичне музично-театральне мистецтво було важливим чинником національно-визвольного руху за політичні та економічні права. Маючи відповідного рівня різнобарвну репертуарну палітру та свої визначні акторсько-режисерські виконавчі сили і опираючись на здобутки світового й українського мистецтва, театр ім. І.Тобілевича здобув собі славу одного із провідних театрів свого часу в Галичині. Він був тим осередком українського слова і музики, який підтримував у серцях українців вогник національної гордості і самоповаги.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ставничий І. З театрального життя у Станіславові // Альманах Станіславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станіславова і Станіславівщини. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен, 1985. – Т.І – С. 574-576.
2. Статут Товариства «Театр ім. І.Тобілевича», 1921 рік. // ДАІФО. – Ф.6, оп.1, спр.512/43.
3. Переписка з Станіславівським повітовим старостством про затвердження статутів і реєстрацію музично-театральних товариств в повіті //ДАІФО. – Ф.6, оп.1, спр.512/43.
4. Булка Ю.П. Музична культура Західної України // Історія української музики. В 6 т. – К.: Наукова думка, 1992. – Т. 4. – С. 546-593.
5. Заборовська Д. З історії становлення оперного жанру в Західній Україні // Записки Наукового Товариства імені Т.Шевченка. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. СС XXVI. – С. 118-129.
6. Полякова І. Особливості музично-театрального руху в Галичині періоду кінця ХІХ – 30-х років ХХ століття // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск 3. – Івано-Франківськ.: Плай, 2001. – С. 122-132.
7. Діло. – Львів, 1923. – Ч. 10.

8. Діло. – Львів, 1921. – Ч 15.
9. Діло. – Львів, 1925. – Ч 73.
10. Затварська Р. Корифеї галицьких театрів. – Коломия: Вік, 1997.
11. Діло. – Львів, 1928. – Ч 65.
12. Когутяк М. Галичина: сторінки історії. – Івано-Франківськ, 1993.
13. Діло. – Львів, 1933 – Ч 12.
14. Діло. – Львів, 1929. – Ч 290.
15. Новий час. – Львів, 1932.

Геннадій Когут

АКУСТИЧНІ ФЕНОМЕНИ ЯК ПОДІЇ

Акустичні дослідження звуковисотних, динамічних, спектральних, просторових та інших властивостей звукового поля дають змогу в багатьох випадках провести більш об'єктивний аналіз музичного твору, і досить часто використання додаткових даних з акустики обумовлено конкретними причинами. Сучасні способи фіксації музичного твору – у вигляді MIDI-файлів (де практично немає звичних для музикантів нот, знаків тощо), графічний запис в найрізноманітніших формах, компонування музичного твору шляхом деструктивного монтажу з відібраних «семплів» та подальшої їх обробки і т.д. – це далеко не повний перелік засобів фіксації, навіряків та технік композиції, де без застосування акустичних методів дослідження аналіз музичного твору буде або неповний, або навіть неможливий.

З іншого боку, більш-менш детальний акустичний аналіз музичного твору за усіма параметрами все ще залишається мрією багатьох акустиків та музикантів – аналіз занадто великої кількості даних на сьогодні просто неможливий технічно. До того ж, повний і точкий аналіз не є практично ані завданням музикознавчого аналізу, ані його кінцевим результатом. Щоб використати найважливіші акустичні дані для аналізу кожної композиції з урахуванням її специфіки, можна зменшити кількість даних, наприклад, обмежившись дослідженням просторових координат або динамічних та звуковисотних показників, резонансних ефектів, тембрових (спектральних) властивостей тощо. Очевидно, такими властивостями можуть відзначатися не тільки розвинені частини композиції, а й окремі, значно менші, її фрагменти і навіть окремі звуки.

У таких ситуаціях ми вдаємось до все більшої диференціації елементів композиції, і питання виділення з музичного контексту певного звука (акорду, кластера і т.п.) як *події* інколи стає неминучим. Виділення таких мінімальних акустичних «квантів» в об'єкти дослідження досить зручне тим, що дає змогу проводити аналіз кожної акустичної події за різними, необхідними на конкретний момент, параметрами чи характеристиками.

Таким чином, у сферу визначення *акустична подія* потрапляє будь-яке *акустичне явище, яке відображається в нашій свідомості згідно з критеріями цілісності, а також відзначається наявністю нових зв'язків з іншими елементами системи*. Очевидно, «наявність нових зв'язків» вказує на необхідність додаткового аналізу окремих ситуацій, оскільки такі зв'язки часто можуть виявлятися та існувати вже в межах нової системи – в таких випадках виникає необхідність аналізу і її властивостей¹.

Критерій цілісності є важливими складовими раціонального, пізнавального музичного мислення (як і мислення взагалі), тому сучасна наука приділяє багато уваги дослідженню цих складових у різних аспектах. Наприклад, в теорії фреймів дається визначення «квантів» знань («фреймів») як таких, що мають мінімальний набір складових, без якого даний елемент не може бути представлений [1]; в теорії штучних нейронних сіток застосовується метод кластеризації (розділення цілого на

¹ Інакше ми можемо помилково визначати певну «подію» як випадок розриву зв'язків між елементами структури, що інколи може й не відповідати дійсності.