

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРИЧНОГО СЛОВНИКА

*Олександр Клековкін
Юлія Бентя
Світлана Кулінська*

ТОМ I
А–О

КИЇВ * 2023

УДК 792.03(477)(03)
К 48

Друкується за рішенням Вченої ради
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
від 28 листопада 2023 р., протокол № 11

Рецензенти:

Дрофань Л. А.,

кандидатка філологічних наук, старша наукова співробітниця,
провідна наукова співробітниця відділу культурних стратегій,
ініціатив та технологій ІПСМ НАМ України;

Савчук І. Б.,

доктор мистецтвознавства, професор,
директор ІПСМ НАМ України

Щукіна Ю. П.,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
завідувачка кафедри театрознавства Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського

О. Ю. Клековкін, Ю. В. Бентя, С. М. Кулінська

К 48 Театральна культура України: матеріали до історичного словника. Т. 1: А-О; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.», 2023. 728 с.

ISBN 978-617-640-663-1

Видання фіксує українську театральну термінологію від перших згадок про театральні практики на території сучасної України (літописні джерела XI століття) до сучасності. Найбільший масив джерел належить до періоду від початку XIX століття, коли відбувалося активне становлення української національної культури, і до 1930-х років, після чого розвиток поняттєвої театральної бази на тривалий час було заморожено. Українську театральну лексику досліджено за періодикою, драматичними творами, публіцистичною та епістолярною спадщиною. Два томи містять понад 8 тис. словникових статей, перелік джерел з історії українського театру (понад 3,6 тис. позицій) та передмову, що висвітлює теоретичну, методологічну, історичну та археографічну засади праці. Видання адресовано дослідникам культури і мистецтва, а також історикам, філологам і всім тим, хто цікавиться історією української театральної культури.

УДК 792.03(477)(03)

© О. Клековкін, Ю. Бентя,
С. Кулінська, 2023

© О. Клековкін, передмова, 2023
© ІПСМ НАМ України, 2023

ISBN 978-617-640-663-1

**ІСТОРИЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРУ
ЗАВДАННЯ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Писана історія театру — в її академічних, масових і популярних жанрах — це здебільшого історія смаку, панівного або бунтівного, конформістського або нонконформістського (останній не такий вже й безневинний, адже прагне стати і, зрештою, спекулюючи й агресивно удаючи потерпілого, дуже часто стає панівним).

Але смак — це *уявне* нашої свідомості, котре формується, дістає поширення і стає панівним (*гарним смаком*) завдяки медійним, зокрема й політичним, технологіям; таким чином, він стає фактом *соціальної свідомості*, який регулює процеси виробництва і споживання продуктів мистецької творчості; тому смак завжди має тимчасовий, неостаточний, незавершений *історичний* характер, це радше фантомне утворення, тобто *не-факт* або факт, який характеризує конкретну особу, спільноту, місце і час дії.

Однак історія просіювання *фактів* і *не-фактів*, розкиданих по історичних джерелах, — це також історія уявного — мистецьких і немистецьких принципів, естетичних або ідеологічних оцінок, особистих стосунків, забобонів та усякого іншого мотлоху, який має наукову вартість саме як *історія мотлоху*, до якого належить й історія мистецьких рейтингів — пірамід, зведених шанувальниками культу краси, політичної ідеї або модного тренду.

Рейтинги та інші *не-факти*, або *уявні факти*, а присутньо, маніпуляції, формуються за допомогою слів, серед яких — до прикладу, одним із найпоширеніших заміників ветхого квазітерміна *високохудожній*, як у політичному, так і у мистецтвознавчому дискурсі дістав поширення новомодний псевдотермін *потужний* — *потужний режисер, спектакль, митець* і т. ін.

Використання таких *квазітермінів* — наборів вигуків і зойків — ледь помітно, але впевнено телепортує наукову діяльність у *потойбіччя*, в якому приблизність стає нормою, вербальний атракціон — головним інструментом, а *різниця між фактом і не-фактом* — неістотною, доки остаточно не зникає, адже *приблизність мови формує приблизність мислення* і так само й у зворотному напрямі: *приблизне мислення не лише задовольняється приблизною ж мовою, а й формується нею*.

Домінування уявних фактів, які ні перевірити, ні застосувати на практиці неможливо, свідчить про наявність у науковій галузі (тут —

¹ В основу передмови покладено практичний досвід і спостереження, що їх автор передмови Олександр Клековкін накопичив й оприлюднив упродовж кількох десятиліть досліджень театральної термінології і праці над термінологічними словниками театру.

у галузі театрознавства, а почасти і в інших галузях мистецтвознавства) *нерозв'язаної проблеми — проблеми наукового факту*, на що у 1930-х роках звертав увагу Петро Рулін та інші дослідники.

Що є фактом для історії театру і загалом для мистецтвознавства? Що не є фактом? Тож постає питання про джерела накопичення і зберігання фактів, а також про механізми селекції — як *відокремити факти від оціночних суджень, метафор та інших не-фактів, тобто симулякрів?*

У процесі *перманентного переосмислення мети, заради якої здійснюється дослідження мистецтва і художньої культури в цілому*, завжди відбувається *переосмисленням природи наукового факту*, отже, і *переосмисленням понять*, що неодмінно веде спочатку до *критики мови*, а слідом за тим і завдяки цьому — до *критичної теорії та історії мистецтва, до доказового мистецтвознавства*, що особливо помітним стає у переломні періоди історії.

Для унаочнення цієї думки згадаймо фрагмент із монографії *Всеволода Чаговця*, присвяченої *Марії Заньковецькій*: «Стояла люта зима 1908 року. І не тим вона була страшна, що навіть у нас на Україні, траплялось, птиці замерзали на льоту і падали каменем на оголену безсніжну землю. А тим вона була люта й страшна, що по оголених безлюдних дорогах із села в село мчали озброєні загони “втихомирювачів”, які нищили вогнем убогі селянські хати, а все живе — стариків і старух, матерів і дітей — рубали шаблями, засікали нагайками і в п'яному розгулі гарцювали по неохололих трупах. Страшна вона була й тому, що з тюрем, набитих повно, щодня виводили закованих у кайдани селян-“бунтарів” — спочатку в суд (тоді в усіх містах були введені військові суди), а потім на шибеницю... Смертна кара, як писав *Короленко*, стала “побутовим явищем”. Це був рік страшного розгулу реакції...»². У цьому фрагменті є лише один факт, який і справді має стосунок до *предмета розповіді* — життя і творчості Марії Заньковецької, факт, який може бути перевірено і підтверджено документально. Цим фактом є повідомлення про те, що події, яким Чаговець присвячує подальший виклад, відбувалися взимку 1908 року. Все інше — вигадка, белетристика, *художнє обрамлення, вербальний дизайн із політичним присмаком*.

Однак зима 1908 року — це факт одиничний, який, за аналогією, можна порівняти із повідомленням, також документально підтвердженим, про те, що якогось числа якогось року в якийсь час у Києві йшов сніг. Не будучи вплетеним у дослідження творчості Заньковецької, цей факт насправді залишається лише *шумом*, який нічого не дає

² Чаговець Вс. Марія Заньковецька. На шляхах життя і творчості (Документи і спогади). — К., 1949. — С. 5.

для розуміння творчості Заньковецької. Із цього висновок: *обставини, ознаки, явища* мають шанс стати науковими фактами лише у певному контексті, коли *пояснюють* інше явище, *утворюють із ним зв'язок* і таким чином можуть засвідчити нове, недоступне безпосередньому спостереженню *явище*.

Однак, крім *шуму (фактів уяви), фактів-подій і фактів-обставин*, мусимо розрізняти принаймні ще два способи структурування і диференціації фактів — відрізнити *факти прагматичні* від *фактів культурних* або, як варіант, *прагматичні факти* (події) від *культурних фактів* (побуту, обставин, умов, правил тощо³). *Прагматичні факти* — це *факти одиничні* і фіксуються вони у простих повідомленнях на кшталт експозиції у цитованому тексті: *стояла люта зима 1908 року. Культурні факти* — це явища, котрі фіксуються у *поняттях* (такий факт, хоч і позначений політичною *метафорою*, у цитованому фрагменті також є: *розгул реакції*).

За відсутності чітких термінів метафора ставала також підступною зброєю. Так, Ізмаїл Александровський, якому одеська преса надала статус «видатного театрального критика»⁴, виправдовуючись перед судом за наклеп на Михайла Старицького, пояснював: «...употребленное в статье Александровского выражение, что М. П. Старицкий “переписывал” чужие пьесы, есть *выражение метафорическое*»⁵; таким чином метафора, вважаючи він, мусила забезпечити йому алібі, а якщо подивитись на цю проблему ширше, він воював за *право на безвідповідальність*.

Відокремлення *прагматичних фактів від фактів культурних*, а тим більше — від *фактів-метафор*, або навпаки — зловживання метафорами — здебільшого зумовлено методологією дослідження.

Оскільки ж «практично єдиний метод, яким послуговується українське мистецтвознавство — *метод описовий*, який тяжіє найчастіше до описово-експресіоністичного чи описово-імпресіоністичного слова»⁶, а результат його зазвичай нагадує «такий собі “натуралізм” чи “акінізм” (від акін — “що бачу, те співаю”)»⁷, зрозуміло, що базується

³ Кареев Н. Теория исторического знания. — СПб., 1913. — С. 140–153.

⁴ «Г[осподин] Александровский, выдающийся киевский театальный рецензент, обвинил малорусского драматурга г. Старицкого в многочисленных плагиатах...» // Одес. новости. 1901. 24 нояб., № 5475 // М. П. Старицкий в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2010. — С. 18.

⁵ Лист І. Александровського // Старицкий М. Твори: у 8 т. — К., 1965. — Т. 8: Оповідання. Статті. Листи. — С. 743.

⁶ Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). — К., 2000. — С. 9.

⁷ Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. — К., 2008. — С. 11.

цей *метод* на «описово-експресіоністичному» чи «описово-імпресіоністичному» стилеві, який, своєю чергою, спирається на *факти-метафори* або, у найкращому разі, на *факти прагматичні*.

Вибір на користь культурних або прагматичних фактів і фактів-метафор — це вибір між різними словниками, з цеглинок яких формується картина світу — уявлення про минуле, сьогодення, майбутнє і, зрештою, про систему наших цінностей, зокрема й художніх.

Ясна річ, це не заклик відмовитися від метафор, що і непотрібно, і неможливо, адже нашу мову перенасичено метафорами, особливо ж — мову мистецтва і мистецтвознавства (приміром, *іде дощ або вистава*, хоча, насправді, ні дощ, ні вистава нікуди не ходять; або наскрізь метафорична термінологія системи Станіславського — *лучеиспускание, лучевосприятие, второй план* тощо). Ці особливості притаманні не лише мистецтвознавству, а й багатьом іншим соціогуманітарним наукам, на що неодноразово звертали увагу сучасні історики: «*Метафоричні елементи* інколи присутні і в деяких оцінках визначних історичних особистостей, що представлені в працях М. Максимовича. Приміром, Богдана Хмельницького він називає «красою і славою козацтва», «грізним месником за всі образи і біди», Петра Конашевича-Сагайдачного — «благочестивим гетьманом», а князя Василя-Костянтина Острозького — «героєм Західної Русі»⁸; «М. Грушевський досить часто використовує метафоричні сполучення на кшталт “життєва енергія”, “життєві сили”, “життєва сила народу”, “дивна сила самозбереження”, “енергія народного життя” та ін. як у публіцистичних текстах, так і в історичному письмі»⁹; «Зокрема, у вступі до першого тому “Історії України-Руси” останній наголосив, що його “праця має подати образ історичного розвою життя українського народу”. Ця метафора побутувала й раніше у писаннях низки істориків-романтиків»¹⁰; «метафоричні означення на кшталт “сила внутрішньої енергії”, “недостача сильної волі, енергії”, “часті зверхні війни, що забирали багато енергії”, “скількисть призбираної в краю енергії”, “гляділи виходу для своєї енергії” і т. п. буйним цвітом проступають на сторінках його [С. Томашівського] історичних студій у різних контекстах. Ці вислови немовби наслідують термінологічні уподобання його вчителя М. Грушевського»¹¹. Так само й «у цикліч-

⁸ Ясь О. Історик і стиль. Визначні постаті українського історіописання у світлих культурних епох (початок XIX — 80-ті роки XX ст.): Монографія: У 2 ч. — К., 2014. — Ч. 1. — С. 179.

⁹ Там само. — С. 483–484.

¹⁰ Там само. — С. 521.

¹¹ Там само. — С. 525.

ній теорії всесвітньої історії Освальда Шпенглера символічне представлене у вигляді низки *метафоричних конфігурацій*¹², а у В. Липинського «низка метафор зводиться істориком до формули: “Богом даний” геній і визволитель українського народу»¹³. Ба більше, Олексій Ясь дійшов висновку, що метафоричність мови є однією з особливостей пізнавальної ситуації минулого: «Саме у такому інтелектуальному й духовному річищі постають *знакові прикмети пізнавальної ситуації кінця ХІХ — початку ХХ ст. на обширах соціогуманітаристики, зокрема історії: скептичне і почасти іронічне ставлення до раціональних та аналітичних конструкцій, зростаюча метафоричність наукової мови*, спроби образного представлення соціального світу, нове переосмислення інтуїтивного, ідеального й індивідуального, підвищена рефлексивність щодо самої природи знання»¹⁴. Опосередковано цей висновок підтверджується і зауваженням Ф. Ніцше (поняття «є тільки *залишком метафори*», котра «є якщо не матір’ю, то точно бабусяю кожного поняття»¹⁵, однак «усе, що відрізняє людину від тварини, залежить від цієї здатності перетворювати наочні метафори на схему — отже, розчиняти якийсь образ на якесь поняття»¹⁶); до подібних думок схилилися і пізніші дослідники (Ф. К. Анкерсміт, А. Вежицька, Е. Касірер, А. Річардс, Дж. Серль, Р. Якобсон та ін.). Найголовнішу небезпеку панування метафори у науковому дискурсі зумовлено тим, що «метафора — це рівність, встановлена за одним елементом подібності»¹⁷; схожість за однією ознакою, котра створює не менш *метафоричну ситуацію*:

«Лір. Кажі.

Корделя. Нічого, мій королю.

Лір. Нічого?

Корделя. Нічого.

Лір. З нічого й буде в нас нічого»¹⁸.

Проблема, отже, не у праві метафори на існування, а в її питомій вазі у фаховому лексиконі; отже, й у тому, до яких наук належить мистецтвознавство — *до точних чи до метафоричних — приблизних, котрі виводять подібність за однією ознакою.*

¹² Там само. — С. 538.

¹³ Там само. — С. 562.

¹⁴ Там само. — С. 513.

¹⁵ Ніцше Ф. Про істину та брехню в позаморальному сенсі // Ніцше Ф. Повне зібрання творів: Критично-наукове видання у 15 томах. — Львів, 2004. — С. 733.

¹⁶ Там само. — С. 732.

¹⁷ Ніцше Ф. Черновики и наброски 1869–1873 гг. // Ніцше Ф. Полное собрание сочинений в 13 т. — М., 2007. — Т. 7. — С. 449.

¹⁸ Шекспір У. Король Лір / Переклад П. Куліша. — Львів, 1902. — С. 6.

Наскрізно пронизуючи театрознавчі тексти, метафора панує не лише в означеннях на кшталт «*отці театру*», «*праматір українського театру*», а й у періодизації історії мистецтва, отже, й у структуруванні художніх практик.

Проблема метафори перетинається, своєю чергою, із іншою — проблемою *предметного поля театрознавства* і — у широкому сенсі — мистецтвознавства. В українському театрознавстві це питання вперше поставив ще у 1920-х роках Петро Рудін, однак у 1950-х Стефан Мокульський, окреслюючи проблеми тогочасного театрознавства, констатував, що «навіть сам *предмет наукового дослідження* залишався у театрознавстві нез'ясованим»¹⁹, що було зумовлено не так внутрішніми проблемами самого театрознавства, як причинами соціокультурними, а саме — тією ідеологічною функцією, яку належало виконувати театрознавству у советській культурі.

Ця традиція виявилася надзвичайно живучою в українському театрознавстві і стала усвідомлюватися як проблема лише на початку 2000-х, про що свідчать виступи окремих дослідників²⁰, а також і постійна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», що її організує впродовж останніх років Інститут проблем сучасного мистецтва²¹, адже у тематиці цієї конференції на першому місці стоять *проблеми предметного поля мистецтвознавства та культурології, понятійного апарату сучасного мистецтвознавства та культурології, методів проведення сучасних мистецтвознавчих і культурологічних студій*, меж і перетинів між мистецтвознавством, культурологією і художньою критикою тощо.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО VS ВИДАТНОЗНАВСТВО

Одним із синонімів пізнання є диференціація — від розрізнення найзагальніших понять і відчуттів (смак — несмак, гарно — погано) до тисяч відтінків кольорів, звуків тощо. Здатність тонко диференціювати відрізняє аматора від експерта, а також усі інші людські типи і форми соціальної поведінки. Звуки, запахи і ще тисячі невідомих людині ознак набагато краще розрізняють тварини, і що краще вони — люди

¹⁹ Мокульський С. Введение // Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. / Под ред. С. Мокульского. — М., 1955. — Т. 1. — С. 4.

²⁰ Криволапов М. Предметне поле художньої критики в естетичному вимірі // Мистецькі обрії'2000. — К., 2002. — С. 239–240; Владимірова Н. Проблемне поле сучасної театрознавчої науки // Мистецькі обрії'2000. — К., 2002. — С. 245–247.

²¹ <http://mari.kiev.ua/science/conferences>

і тварини — диференціюють, то більше мають шансів на виживання, на плідну працю, на успіх в обраному виді діяльності. Щоправда, відомі і протилежні приклади — коли спрощення картини світу стає запорукою успіху (Гітлер і Геббельс, Жириновський і Путін спиралися і спираються саме на ефект спрощення: в усьому винні євреї, світова змова, НАТО, кожній жінці — чоловіка, кожному чоловікові — пляшку горілки тощо). Отже, й види діяльності, які вимагають тонкого налаштування (мікрони), слід диференціювати від тих, яким тонке налаштування протипоказано, вони вимірюють життя у метрах, кілометрах або невизначених прикметниках на кшталт *гарний, поганий, великий, малий* тощо. У цьому і полягає різниця між мистецтвознавством, з одного боку, і політичною журналістикою (Геббельс), художньою пропагандою або рекламним бізнесом, з іншого.

Мистецтвознавство — це сукупність об'єктивних методів диференціальної і функціональної діагностики, що базується на послідовному виокремленні, аналізі, зіставленні, трансформації, виключенні *ознак* різних рівнів та їхніх функцій у художній системі. Отже, й рух мистецтвознавства — це удосконалення інструментарію, точності його налаштування і функціональності (отже, потрібна сучасності відповідь на питання про завдання мистецтва і мистецтвознавства, про мету і завдання конкретного дослідження, а також мінімізація суб'єктивних чинників).

На відміну від медицини, де існує поняття здорового і хворого організму, здорового або хворого мистецтва і художньої культури не існує, таке уявлення циркулює лише у політичному дискурсі (прикладом чого є виставка «звироднілого мистецтва» у нацистській Німеччині). Натомість існує інша категорія — *ремесло, якість створення і функціонування штучного світу* за правилами, запропонованими самим митцем, його замовником і споживачем, а далі — похідні категорії: механізми просування на ринку, взаємодії з іншими формами громадської свідомості, впровадження нових технологій (структур, прийомів, жанрів), тем, персонажів, конфліктів тощо. Різниця між дискурсами про мистецтво, отже, і напрямками мистецтвознавства — саме у налаштуваннях інструментарію, що залежить від завдань, що їх обслуговує мистецтвознавство або його окремі напрями.

На початку ХХ століття чимало мистецтвознавців (М. Герман, В. Перетц, П. Рулін, О. Гвоздев та ін.) незалежно один від одного висунули приблизно одну й ту саму ідею — про те, що *популярний* твір мистецтва (шлягер, бойовик) має для історії мистецтва більше значення, ніж твір *видатний*. Ця ідея могла би відіграти революційну роль, якби вдалося втоптати її достатньо глибоко у мистецтвознавчу свідо-

мість, адже пропонувалося замінити суб'єктивний інструментарій (*видатний твір*) на інструментарій об'єктивний (*популярність*, що може бути виміряна хоч би й кількістю проданих квитків, примірників тощо), який можна було би точніше налагоджувати, шукати валідніші методи діагностики тощо.

Однак революційний переворот здійснити не вдалося, радянська влада охрестила згаданих мистецтвознавців форсоцями (мікс формалістів і соціологів), репресувала і, ті питання і методи, які вони запропонували, виявилися непотрібними не лише в СРСР і Німеччині, а й у мистецтвознавстві загалом, яке, як і раніше, і далі досліджувало *видатні* явища, хоча «переваги» мистецтвознавчого *видатнознавства* над точнішими методами дослідження були лише в одному — у такому наборі інструментів, який завжди дозволяє отримати бажаний висновок і завірену довідку про стан здоров'я — *геній, видатний, талановитий*, залежно від делікатних прийомів впливу на експерта, які використовує замовник. Відбувся, отже, крок назад, повернення культурних фактів (загального) і об'єктивних методів дослідження до явищ одиничних (феномен — твір, митець), та ще й із надто хиткими (суб'єктивно забарвленими), отже, фальшованими висновками і дискусіями про те, хто був більшим генієм.

Прикладом переходу зі сфери мистецтвознавства у сферу *видатнознавства* є теперішнє політично забарвлене ставлення до Станіславського та його системи, отже, недиференційований підхід до особи та її методу, який став сьогодні практичним інструментом, у ставленні до якого театральні діячі демонструють сьогодні різні підходи: одні — і вже давно — радикально заперечують; інші — пропонують відокремити Станіславського від *руського мира*.

На жаль, українське театрознавство не ставило цих питань раніше, здебільшого через те, що не надто переймалося дослідженням технологій, що, з одного боку, виправдано. Але саме таким чином Станіславський перетворився на знак, замітник, емблему. Як у Маяковського: «Мы говорим Ленин, подразумеваем — партия, Мы говорим партия, подразумеваем — Ленин». Так і Станіславський — в одних випадках він став емблемою соціалістичного реалізму (хоча насправді до соціалістичного реалізму не має жодного стосунку), в інших він уважається ледь не винахідником психологізму і реалізму (і це теж маячня), хоча, насправді, те, що ми називаємо сьогодні методом Станіславського, давно вже перестало бути методом саме Станіславського. Сьогодні це метод колективного Станіславського, до якого долучилися і німець Всеволод Мейерхольд, і Марія Кнебель (донька книговидавця Осипа Кнебеля, який народився у Бучачі нині Тернопільської області), і грузин

Георгій Товстоногов, і американець Лі Страсберг, і ще десятки й сотні інших майстрів з різних кінців світу. Тому, підходячи до Станіславського та його системи, передусім мусимо поставити лише одне питання: який з елементів системи колективного Станіславського неприйнятний для нашої театральної культури — метод дійового аналізу, метод фізичних дій, якийсь із запропонованих ним елементів психотехніки — можливо, сценічна увага, уява, пристосування, надзавдання і наскрізна дія? Без цих уточнень усі балачки навколо методу Станіславського стають безпредметними, а сам Станіславський перетворюється на емблему чогось самі не знаємо чого. Це не захист Станіславського, не заклик до його скасування, це заклик до аналізу і пошуку відповіді на просте питання: що краще — знищити ворожий танк чи взяти його трофеєм на озброєння власної армії і для захисту власного храму?

Не лише сон розуму породжує чудовиськ, ще у більшій кількості їх породжують неправдиві методи й отримані за їхньої допомоги результати досліджень. Міф про те, як ледь не від початку радянської влади метод Станіславського нав'язували українським митцям, і досі залишається на озброєнні малоосвічених діячів театру. Однак, зіставляючи історію входження Станіславського у театральний простір України, побачимо іншу картину, в якій була *емблема* Станіславського, однак методу як такого майже ніколи й не було. Були лише якісь друзки методу. Достатньо придивитися до викладацького складу українських мистецьких вишів 1960–1980-х років. Невже й справді саме систему Станіславського викладали в українських вишах Володимир Неллі (учень Мейерхольда), Михайло Верхацький, Мар'ян Крушельницький, Володимир Скляренко (учні Курбаса) та інші майстри?

Річ, звісно, не у Станіславському. Якби це був одиничний випадок і проблема стосувалася лише його, можна було би заплющити на неї очі (на певний час) або й узагалі забути. Однак ту саму проблему маємо і з іншими майстрами та їхніми технологіями: недостатньо вивченими залишаються *технології* театру корифеїв, Леся Курбаса та його школи, Гната Юри, Сергія Данченка, не кажучи вже про сучасних українських митців — режисерів, сценографів, акторів...

Повертаючись до Станіславського й усвідомивши, що насправді його метод, за виїмком окремих вкраплень, в Україні так і не було впроваджено, доведеться поставити інше питання: *а що було?* Але відповідь шукати доведеться не у видатнознавстві, а в аналізі технологій — якщо, звісно, дозволить дослідницький інструментарій. Усвідомивши це, доведеться щось відкинути — або спокусливе завдання, або засвоєні на кафедрах радянського (колоніального) театрознавства навички. Це той самий випадок, коли, всупереч бажанню прогресив-

ного обивателя оголосити *мистецтво поза політикою*, мистецтвознавство кричить (волає!) про свою залежність від колоніального минулого і геополітики. Це той самий випадок, коли доведеться визначитися: мистецтвознавство — це *про те, як зроблено* (отже, про технології) чи про власні (нав'язані колоніальними сценаріями) смаки й уподобання? Це той самий випадок, коли роз'яснивши суспільству, чому українські заклади культури й освіти не повинні називатися іменами видатних поневолювачів, мистецтвознавство може скасувати видатнознавство і довести своє право на існування.

Ясна річ, що розв'язання цих проблем зумовлено термінологічним озброєнням театрознавства і мистецтвознавства в цілому і, бодай у віддаленій перспективі, передбачає опанування наявної термінології, включаючи і професійне аргю.

ТЕАТРАЛЬНА ТЕРМІНОЛОГІЯ В ЄВРОПІ

Хоча формування театральної термінології тягнеться принаймні від античності, однак потреба у театральних словниках сформувалася лише у XVIII столітті і, судячи з жанрових особливостей перших словників (французьких, польських), потреба ця постала не лише під впливом просвітницьких ідей (енциклопедисти тощо), а й унаслідок остаточної секуляризації мистецтва, формування розвиненої культури його виробництва і споживання, отже, ринку мистецтва.

Найперші театральні словники здебільшого призначалися для промоції театального мистецтва у світському товаристві, мали популярний і *героїчний характер*, адже у центрі їхньої уваги були герої — *видатні театральні діячі та їхні подвиги — твори*; однак уже на початку XIX століття у Німеччині з'явилася багатотомна театральна енциклопедія, в якій було акцентовано не прізвища героїв, а саме театральні терміни, не одиничні факти, але явища театальної культури, зафіксовані у тогочасній театральній свідомості. Надалі, а особливо — у другій половині XX століття, вектор театального словникарства змінився й увагу укладачів цього типу видань було зосереджено здебільшого на термінології окремих жанрів, видів театру тощо²².

Проте не лише автори словників опікувалися проблемами театальної термінології. Першою відомою спробою визначення понять, пов'язаних із театром або принаймні з драматургією, була «Поетика»

²² Аналіз цих тенденцій здійснено у передмові до праці: Клековкін О. *Theatrica: Лексикон*. — К., 2012.

Аристотеля, що містить терміни, які впродовж кількох тисячоліть все ще залишаються у центрі уваги теоретиків драми: *міф, трагедія, комедія, катарсис, мімесис* тощо.

За століття, у процесі актуалізації античності, із цими термінами і поняттями відбулися карколомні зміни, історію яких коротко можна описати як *привласнення й ототожнення* термінів Аристотеля з іншими, несумісними, або *актуалізацію шляхом приписування невластивих їм значень*. Приміром, Аристотелєві приписували *закон триєдностей, міф* перетворювали то на латинську *фабулу*, то на французький *сюжет, початок трагедії* — на її *зав'язку*, що й створювало облудне уявлення, ніби вибудувана в античності система понять, переживши два з половиною тисячоліття, у незмінному вигляді дійшла до нашого часу, отже, є *універсальною*. Такий підхід сприяв формуванню не лише позаісторичних уявлень про театр і театральну культуру, а також про незмінність принципів, на яких вона базується, і критеріїв, які висували перед нею різні часи; такий підхід формував також позаісторичний, універсалістський тип мислення.

ТЕАТРАЛЬНА ТЕРМІНОЛОГІЯ В УКРАЇНІ

В Україну театральна термінологія разом із самим театром прийшла через польський кордон (якщо не брати до уваги темний період скоморохів, народних ігрищ, із яких міг би розвинутися, але не розвинувся театр). Польський вплив підтверджує час фіксації театральних термінів спочатку у польських джерелах, а згодом, за кілька десятиліть, і на українській етнічній території від XVI століття і далі. Ситуація змінилася у XVIII столітті, коли Велика Україна опинилася у складі Російської імперії, а Галичина, перебуваючи під впливом австрійської і польської культур, запозичала від них не лише термінологію, а й систему уявлень про театр. Однак від середини XIX століття, із подальшим розширенням театральних зв'язків між східною і західною Україною, у театральній практиці стає дедалі помітнішою тенденція до запозичення термінів і, головне, до формування власної, національної термінології, про що свідчить утворення нових і пристосування наявних українських термінів до завдань театального мистецтва:

— *загальнономистецьких* означень (штука, артизм, умілість, мистецтво, згодом — театральне мистецтво або умілість акторська, театральна);

— *жанрових означень* (брехенька, бувальщина стародавня українська, бувальщина історично-драматична, вибрик, виграшка, видумка, викидка, витребенька, водевіль трагікомічний, водевіль-дивертис-

мент, дивовижа, дивовижа народна, дивовижа народна вертепна, дивоглядія, іграшка, образ драматичний, пригода міщанська, радоспів, сумогляд, чародія, чудасія);

- *композиційних елементів* (година, одміна, рішинець, факт);
- *сцени і сценічного обладнання* (дошки, подря);
- *манери виконання* (удавання, гістерика, гестикуляція, гра очима),
- *системи амплуа* (баба, баба драматична, баба жвава, баба лайлива, баба-цокотуха, молодиця, веселий парубок).

На відміну від російських столиць, де функціонували імператорські театри й імператорські театральні училища, і від російського театру в Україні, який мав пряму або опосередковану підтримку чи то від самої держави, чи то від різноманітних імператорських товариств, український театр — роздрібнений і напівлегітимний, децентралізований — відстоював своє право на існування нечисленними партизанськими загонами, отже, не мав умов, необхідних для створення власної школи, — методології, термінології тощо; він не мав розвиненої системи комунікацій між трупамі, отже, спільноти, для підтримання і розвитку якої були б необхідні спільні методи, терміни, поняття тощо (адже мова — це передусім інструмент спілкування, фахова мова — інструмент фахового спілкування, отже, за відсутності фахової спільноти, вона, як і методологія, не розвивається). Підтвердженням цього є лише поодинокі випадки вживання термінів, що стосуються жанрів, композиційних елементів або обладнання сцени у текстах корифеїв українського театру, який Курбас не випадково охарактеризував як *театр емпіричний*.

Інакше розгорталися термінологічні процеси у паралельному історико-філологічному просторі, де різні дослідники, незалежно один від одного, створювали не лише словники української мови, а й словники до історії *термінів мистецтва*, як «Словарець дідівської мови» Кирила Студинського²³ та його ж «Словарець» у додатку до студії «Лірники»²⁴. Прикметно, що це були не словники актуальної термінології, а саме *історичні словники*, створені у контексті завдань філології і фольклористики. Попри те, що окремі театральні терміни було зафіксовано у різних українських словниках, самостійний, саме вузькофаховий театральний словник в Україні так і не з'явився.

З цієї короткої хроніки зрозуміло, що проблема театральної термінології, а зрештою, як виявиться, і відсутності термінологічних словників — це результат не лише загальних соціокультурних, а й геополітичних обставин, а не ліні або недолугості окремих театральних діячів.

²³ Кость Викторин [Студинський К.] Словарець дідівської мови // Зоря. — 1886. — Ч. 13–14. — С. 238–239.

²⁴ Студинський К. Лірники. — Львів, 1894.

ПОЧАТКИ ТЕАТРАЛЬНОГО СЛОВНИКАРСТВА В УКРАЇНІ

Перші заявки на створення в Україні театральної енциклопедії, бодай словничка театральних термінів, було оголошено 1918 року, на початку української державності. З цією метою було створено Термінологічну комісію, про що повідомила преса: «В справі театральної термінології. Літературно-видавнича секція при театральному відділі розпочала працю по складанню театральної термінології. Коли в комісії виготується матеріал, він перейде на перегляд на поширені збори фаховців. В термінологічній комісії беруть участь М. К. Садовський, В. О'Коннор-Вілінська, М. Старицька, д. Коваленко, д. Старицька-Черняхівська, д. Стадник»²⁵. Однак за кілька місяців про термінологію забули і замість неї увагу було зосереджено на «складанні словника українських діячів науки, історії, літератури, мистецтва»²⁶, що, зрештою, сформувало і традицію — внаслідок перенесення акценту з явищ, процесів і технологій на постаті митців та їхні твори (і не лише у сфері театрального словникарства, а й у методології дослідження театру) на тривалий час перемогли *героїчні, агіографічні тенденції*.

Тим не менш, впродовж кількох років неодноразово робилися заявки на створення термінологічного видання з питань театрального мистецтва під орудою ВУАН і навіть було створено термінологічний відділ з питань мистецтва і театральну секцію при ньому.

«У 1924 році, — згадував Михайло Верхацький, — при театрі [“Березіль”] була організована станція фіксації та систематизації досвіду, до якої входили Курбас, Василько, Долина, Кудрицький, Лішанський, Крига та інші. На голову її обрали Василька. Потреба у такій станції була зумовлена тим, що тоді не існувало ні сталої *термінології* театрального мистецтва, ні *методики*»²⁷. У березні наступного року у складі Режисерського штабу «Березоля» було створено «*станцію мови і театральної термінології*» і, як свідчать лекції Курбаса і протоколи засідань Режштабу, значну увагу у роботі МОБу приділялося саме питанням термінології²⁸. У вересні того ж року преса повідомила про співпрацю у галузі театральної термінології між «Березолем» і ВУАН: «Для вдосконалення мови в Мистецькому Об'єднанні “Бере-

²⁵ В справі театральної термінології // Нова Рада. — 1918. — № 89. — 31 (18) травня. — С. 4.

²⁶ Статут Української Академії Наук у Києві 26 листопада 1918 р. // Історія Академії наук України. 1918–1923: Документи і матеріали. — К., 1993. — С. 167–184.

²⁷ Верхацький М. Скарби великого майстра // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 309.

²⁸ Лесь Курбас: Система і метод. Протоколи станції фіксації і систематизації досвіду / Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1–4.

зіль” та для розроблення української театральної термінології засновано при Режштабі МОБ’у станцію мови та термінології. Станція мови за деякий час має розробити за допомогою Академії Наук українську театральну термінологію та видрукувати словник. На штатну посаду знавця української мови запрошено Ніковського, який уже приступає до читання лекцій з історії розвитку живої української мови і який активно працює теж і в станції мови та термінології»²⁹.

Головними ініціаторами і виконавцями проєкту були: від практиків сцени — Лесь Курбас і Мистецьке об’єднання «Березіль», яке він очолював, від ВУАН — Петро Рулін (про що свідчить «Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру» в його архіві³⁰) і Северин Паньківський, який «співробітничав у комісії живої мови при Українській Академії Наук, виготовив великий словник театральної термінології (рукопис обіймає поверх 500 аркушевих сторінок)»³¹. Згадуючи про роботу над словником, Паньківський писав: «Коли в Академії наук заснувався Інститут української наукової мови, мене закликало туди на працю як секретаря театральної секції та упорядника “Словника української театральної термінології”. Там працював кілька літ, поки не скінчили та не здали “Словника...”»³². Припущення дослідників з приводу подальшої долі рукопису небезпідставно мають політичне забарвлення: знищено, викинуто на смітник, спалено у печі.

1925 року у доповіді *«Шляхи і завдання “Березоля”»* Лесь Курбас наголошував на необхідності «вироблення української театральної термінології»³³, вважаючи, що для цього потрібно *«зібрати всі терміни, що вживаються в театрі, дослідити їх, знайти їхнє походження і впровадити їх»*³⁴. Неодноразово повертаючись до проблеми термінології, 1927 року Курбас писав у статті «Сьогодні українського театру і “Березіль”»: «Час вже зрушити з місця і справу з виданням українською мовою книжок і підручників по драматургії, акторському та режисер-

²⁹ Станція мови та термінології при Режштабі М. О. «Березіль» // Пролетарська правда. — 1925. — № 218. — 24 вересня. — С. 5.

³⁰ Рулін П. Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру // ЦДАМЛМ України, ф. П. І. Руліна 90, оп. 1, спр. 28.

³¹ В. С. Великий актор // Наші дні (Львів). — 1943. — № 2. — 1 лютого. — С. 3.

³² Паньківський С. Мое curriculum Vitae. Публікація та післяслово Ганни Лемешко // Київська старовина. — 1993. — № 2. — С. 99–101.

³³ Лесь Курбас. Доповідь «Шляхи і завдання «Березоля» в київському клубі робкорів ім. Спиридонова (1925) // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 256.

³⁴ План праці станції мови та термінології при Режштабі. 02.08.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 529.

ському мистецтву, з питань техніки театру і т. д., включно до термінологічного українського словника *для театральної практики*³⁵. Звернімо увагу: *для театральної практики*, а не для агіографії і схоластики на кшталт гасел про *народність, соціалістичний реалізм* тощо.

Ясна річ, проблему театральної термінології усвідомлював не лише Курбас, а й історики театру, про що свідчить оголошений 1929 року намір Державного видавництва України залучити до упорядкування театральної української театральної енциклопедії провідних українських і російських театрознавців: «Незабаром ДВУ випускає розвідку “Драматургія. Теорія і техніка драми у стислому вигляді” Л. Красовського. За редакцією цього ж автора ДВУ найближчого часу почне видавати “Театральну енциклопедію”. Вона являтиме собою практичний довідник для всіх, хто цікавиться питаннями театру. В складанні енциклопедії дали згоду взяти участь проф. Білецький, Варнеке (Одеса), Гвоздев (Ленінград), Резанов (Ніжин), Рулін (Київ) та ін.»³⁶.

Того ж року Петро Рулін, обговорюючи завдання українського театрознавства, акцентував увагу на необхідності «зібрати відомості за, так би мовити, музичну та гральницьку археологію України, дослідити, оскільки розповсюджені були такого роду розваги з давніших часів. І якщо мало фактичного матеріалу тут знайдеться, зрозумілишими принаймні стануть ті *поняття, що вкладались у відповідні терміни*»³⁷, «варто також звернути увагу й на цікаву драматургічну *термінологію шкільних драм*»³⁸; про посилену увагу до *історичної термінології театру* свідчать не лише зауваження Руліна, а й праці інших істориків театру.

Паралельно у «Березолі» тривала робота над словником режисерських термінів, про що також повідомила преса: «Незабаром заходами термінологічної станції буде видано термінологічного режисерського словника. Припускають, що більшість матеріалу буде подано режисером Дубовиком»³⁹. Одним із кроків до створення режисерського словника був, очевидно, «Короткий словник театральних термінів», видрукуваний 1929 року часописом «Сільський театр», на шпальтах якого консультації сільським драмгурткам надавали здебільшого саме березильці⁴⁰.

³⁵ Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березиль» // Дод. до журналу «ВАПЛІТЕ». — 1927. — № 9 // Лесь Курбас. «Березиль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 282.

³⁶ Хроніка // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 87.

³⁷ Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театального музею. — К., 1929. — С. 13.

³⁸ Там само. — С. 20.

³⁹ Телеграми. 1930 // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березиль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2. — С. 257.

⁴⁰ Короткий словник театральних термінів // Сільський театр. — 1929. — № 1.

Згодом діяльність ВУАН на ниві словникарства було визнано націоналістичною, отже, шкідницькою, і жоден із оголошених театральних проєктів реалізовано не було (хоча у видрукуваному 1930-го року «Проекті Словника музичної термінології (Матеріяли до української термінології та номенклатури)» було використано також і матеріали Театральної секції; про принципи укладання словників свідчить пояснення упорядників: «музична Секція мала в своєму словнику музичної термінології намір охопити по змозі *всі сторони музичної культури*, а тому словник містить не лише терміни з теорії музики, гармонії, контрапункту, інструментування, форми, а обіймає і явища музичної педагогіки, історії музики, соціології, а також не залишає без уваги й моментів поточного музичного життя (театр, концертна естрада та інш.)»⁴¹).

Прикметно, що, незважаючи на відсутність спеціальних театральних словників, мистецтво знайшло притулок у паралельному світі — у видрукуваному 1925 року видавництвом «Український економіст» «Загальнодоступному політичному словнику», в якому, поряд із політичними термінами, значну увагу було приділено і мистецьким термінам: балет, буф, віртуоз, водевіль, декадент, декламація, імпресіонізм, імпровізація, клакер, класицизм, клоун, міміка, натуралізм, опера, пантоміма, пластичні мистецтва, опера, поезія, реалізм, реаліст, режисер, ремарка, ренесанс, репертуар, репліка, рецензія, ритм, символізм, суфлер, сцена, сюжет, театр, трупа, шедевр, ярус⁴². І це надзвичайно симптоматично, адже засвідчує тенденцію до розгляду мистецтва у дискурсі політики, отже, ніби й скасовує потребу розглядати мистецтво у дискурсі... мистецтва. Зрештою, політичний дискурс мистецтва цілком відповідав закликові Сталіна «оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як “радянське”, “антирадянське”, “революційне”, “антиреволюційне” тощо»⁴³.

Кілька разів під час Другої світової війни в окупованому Києві з'являлися повідомлення про намір створити українську музично-театральну енциклопедію⁴⁴.

Нарешті, на початку 1950-х років у Харківському державному театральному інституті було затверджено планування теми «Советский

⁴¹ Словник музичної термінології. Відтворення видання 1930 року [Словник музичної термінології (Проект). Матеріяли до української термінології та номенклатури. — Х.; К., 1930] / НАН України. — К., 2008.

⁴² Общедоступный политический словарь / Под. общ. Ред. В. В. Смушкова. — Х., 1925. — 276 с.

⁴³ Громов Е. Сталин: власть и искусство. — М., 1998. — С. 79.

⁴⁴ Культурне піднесення в Києві // Нове українське слово. — 1942. — № 134. — 13 червня. — С. 1.

енциклопедический словарь театральной терминологии», про що люб'язно повідомила авторові цих рядків і надала копії документів завідувачка кафедри театрознавства професор Галина Яківна Ботунова. З огляду на те, що участь у роботі над словником мусили брати вихованці Курбаса, можна припустити, що, бодай у прихованій формі, заплановане видання могло би спиратися на принципи, закладені «Березолем». З іншого боку, культурно-політичний контекст і необов'язкове, здавалося би, означення у назві запланованого видання («советский») насторожує і схиляє до думки, що у словнику могло домінувати ідеологічне забарвлення. Жодного підтвердження про те, що ця праця було завершено або принаймні розпочато, досі не знайдено.

Опосередкованим продовженням термінологічної роботи у 1960-х роках можна вважати працю березільця Василя Василька⁴⁵, у передмові до якої Іван Чабаненко загострив проблему *історичного підходу до термінології театру*: «Адже оту плутанину з цим терміном [“театральність”], про яку автор згадує, краще пояснювати слабкістю нашого сьогоденні, а не звинувачувати попередників, що вони свого часу не знали, коли можна, а коли не слід застосовувати ті чи інші слова або вирази»⁴⁶. Згодом Чабаненко вдруге повернувся до цієї думки: «буду задоволений, коли вдасться захопити когось продовжити міркування, що їх почав було у своїх “фрагментах режисури” В. Василько з приводу “театральності” і “сценічності”»⁴⁷.

Незважаючи на потребу театральної спільноти і зусилля окремих авторів, жоден із оголошених енциклопедичних або словникових проєктів реалізовано не було. Лише за п'ятдесят років після описаних подій, наприкінці 1980-х, на тлі доволі значної кількості довідників, присвячених видатним діячам культури і мистецтва (що, безперечно, також потрібно), в Україні стали з'являтися *перші термінологічні словники театру*: словники, присвячені *режисерській термінології*⁴⁸, *тлумачний словник театральної лексики*⁴⁹, *переклад* «Словника теа-

⁴⁵ Василько В. Фрагменти режисури. — К., 1967.

⁴⁶ Чабаненко І. Передмова // Василько В. Фрагменти режисури. — К., 1967. — С. 23.

⁴⁷ Чабаненко І. Роздуми про майбутнє журналу // Український театр. — 1970. — №. 1. — С. 9–10. — С. 10.

⁴⁸ Клековкин А., Кравчук П. Методические указания по использованию режиссерской терминологии. — К., 1986; Клековкин А., Кравчук П. Терминологический минимум режиссёра // Респ. Науково-методичний кабінет навч. закл. мист. і культ. Мін. культури УРСР. — К., 1988.

⁴⁹ Барабан Л., Дятчук В. Український тлумачний словник театральної лексики. — К., 1999; Барабан Л., Дятчук В. Український тлумачний словник театральної лексики / Всеукраїнське товариство «Просвіта» ім. Тараса Шевченка, Інститут української мови НАН України. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К., 2002.

тру» Патріса Паві⁵⁰, *сучасний словник театру*⁵¹, *театрально-драматичний словник XX століття*⁵², а також словники, присвячені окремим аспектам історії, теорії і практики сценічного мистецтва — *старовинному театрові від початків до XVIII століття*⁵³, *практиці сцени*⁵⁴, *морфології театру*⁵⁵, *античному театрові*⁵⁶, *українському театрові XVI — початку XX ст.*⁵⁷, *антитеатрові*⁵⁸, термінам *теорії драми*⁵⁹, *загальній термінології театру*⁶⁰, *українському театрові 1917–1930-х років*⁶¹, *історіографії театру*⁶², *соціалістичному реалізмові*⁶³; паралельно здійснювалися дослідження, присвячені історії театральних термінів, — *«театральність»*⁶⁴, *«театр»*⁶⁵, *історії театральної термінології в Україні*⁶⁶, *термінологічних меж театрального мистецтва*⁶⁷, *історії театрального словникарства*⁶⁸, *термінам теорії драми*⁶⁹, *мор-*

⁵⁰ Паві П. Словник театру / Науковий редактор О. Клековкін. — Львів, 2006.

⁵¹ Баканурский А., Овчинникова А. Современный театрально-драматический словарь. — Одесса, 2007.

⁵² Баканурський А., Корнієнко В. Театрально-драматичний словник XX століття. — К., 2009.

⁵³ Клековкін О. *Theatrica / Старовинний театр у Європі від початків до кінця XVIII століття: Лексикон.* — К., 2009.

⁵⁴ Клековкін О. *Theatrica / Практика сцени: Лексикон.* — К., 2010.

⁵⁵ Клековкін О. *Theatrica / Морфологія: Лексикон.* — К., 2011.

⁵⁶ Клековкін О. *Theatrica / Histrionia: Лексикон.* — К., 2011.

⁵⁷ Клековкін О. *Theatrica / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника.* — К., 2011.

⁵⁸ Клековкін О. *Theatrica / Антитеатр: Ідеї. Винаходи. Форми. Хронолексикон.* — К., 2012.

⁵⁹ Клековкін О. *Theatrica / Архітектура драми: Історико-термінологічний концепт / ІПСМ НАМ України.* — К., 2012.

⁶⁰ Клековкін О. *Theatrica: Лексикон / ІПСМ НАМ України.* — К., 2012.

⁶¹ Клековкін О. *Theatrica / Фабрика видовиськ: Лексика українського театру 1917–1930-х років. Матеріали до словника.* — К., 2013.

⁶² Клековкін О. *Дискурс про театр: Історіографічний словничок.* — К., 2016.

⁶³ Клековкін О. *Соціалістичний реалізм: Словник культурних сценаріїв.* — К., 2021.

⁶⁴ Клековкін О. *Театральність і театр // Мистецькі обрії*⁹⁹ — К., 2000.

⁶⁵ Клековкін О. *До окреслення лексеми «театр» // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство.* — 2003. — Вип. 3.

⁶⁶ Клековкін О. *До історії театральної термінології в Україні кінця XVI — початку XIX ст. // Український театр.* — 2008. — № 6.

⁶⁷ Клековкін О. *Межі театру: [проблеми термінології] // Український театр.* — 2008. — № 3.

⁶⁸ Клековкін О. *Світ театру: історія впорядкування // Науковий вісник / КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого.* — К., 2009. — № 4–5.

⁶⁹ Клековкін О. *Структура драми: до історії термінів // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Мистецькі обрії.* — К., 2009; Клековкін О. *Навколо Аристотеля: Історико-етимологічний концепт з архітектури драми.* — Вид. 2-е, доп. — К., 2015.

фології театру⁷⁰, термінології І. К. Карпенка-Карого⁷¹, термінології М. Л. Кропивницького⁷², витокам української театральної термінології⁷³, історії режисерських термінів⁷⁴, українським сценічним старожитностями⁷⁵, термінології І. Я. Франка — театрального критика⁷⁶, ключовим термінам театру⁷⁷, ключовим термінологічним поворотам в історії українського театру⁷⁸, терміну «подія» у мистецтвознавчих дослідженнях⁷⁹, термінам-маркерам театральної культури 1917–1934 рр.⁸⁰, завданням і методам дослідження театральної термінології⁸¹, а також монографічні дослідження, що базувалися на аналізі термінів, присвячених *структурі культурної революції*⁸² та її *сценаріям*⁸³. Науковим редактором багатьох із названих праць був Р. Я. Пилипчук, який заохочував цей напрям досліджень, вважаючи його надзвичайно

⁷⁰ Клековкін О. Морфологія театру (до історії термінів) // Міст. Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології. — К., 2010. — Вип. 7.

⁷¹ Клековкін О. До історії театральної термінології в Україні XIX — початку XX ст. (спостереження на матеріалі п'єс, публіцистичної й епістолярної спадщини І. К. Карпенка-Карого) // Науковий вісник / КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2010. — Вип. 6.

⁷² Клековкін О. Марко Кропивницький: лексика театру // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Мистецькі обрії. — К., 2010. — № 3 (12).

⁷³ Клековкін О. Про часи, коли «театр ще й не починався» і про те, коли народилося «мистецтво театру» // Сучасне мистецтво. — К., 2010. — Вип. VII.

⁷⁴ Клековкін О. Режисура: до історії термінів // Мистецтвознавство України: Збірн. наук. праць. — К., 2010. — Вип. 10.

⁷⁵ Клековкін О. Українські сценічні старожитності / Матеріали до словника XI — початку XX ст. // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Том ССLXII. Праці театрознавчої комісії. — Львів, 2011.

⁷⁶ Клековкін О. Техніка класичної розправи // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць з мистецтвознав., архітектурознавства і культурології. — К., 2014. — Вип. 10. — С. 73–121.

⁷⁷ Клековкін О. Пролєґо́мєва: Розщеплення театру. Вступ до історії театральних термінів і понять. — К., 2015.

⁷⁸ Клековкін О. Історія українського театру, виміряна його лексикою від початків до сонячного царства // Науковий вісник / КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2017. — Вип. 21.

⁷⁹ Клековкін О. Подія в історії мистецтва: виробництво статусу // Сучасне мистецтво: наук. зб. / ІПСМ. — К., 2018. — Вип. XIV.

⁸⁰ Клековкін О. Маркери театральної культури (Державний театр, 1917–1934, початок) // Науковий вісник / КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2020. — Вип. 26.

⁸¹ Клековкін О. Термінологія театру: завдання і методи дослідження // Брехтівський часопис: статті, есе, переклади. — 2021. — № 7.

⁸² Клековкін О. Структура культурної революції: Сценарії і ролі. Україна. Театр. 1917–1934. — К., 2020.

⁸³ Клековкін О. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси: Монографія. — К., 2020.

перспективним. Особливості більшості перелічених видань у контексті європейського театрального словникарства розглянуто у передмові до праці «Theatrica: Лексикон»⁸⁴, а результати вказаних праць, у межах поставлених завдань, використано у цьому дослідженні.

Отже, за відносно короткий проміжок часу зроблено багато. Однак, незважаючи на істотні зрушення, проблему, глибоко закорінену у минулому, не можна вважати вирішеною.

Проблема, про яку йдеться, не була унікальною для України, така сама ситуація спостерігалася на всьому советському просторі: навіть у виданій у 1960-х роках всесоюзним видавництвом п'ятитомній «Театральній енциклопедії», яка охоплювала не лише театральне мистецтво, а й мистецтво цирку, естради і музичного театру (понад шість тисяч сторінок), було представлено лише близько шестисот термінів, значна частина яких стосувалася театру лише опосередковано (*партиційність, реалізм, соціалістичний реалізм, формалізм, баритон* тощо). Лівову частину видання було присвячено персоналіям і творчим колективам, дбайливо відібраним залежно від заслуг перед «прогресивним людством».

В Україні загальносоюзна термінологічна криза у галузі театрознавства загострювалася ще й унаслідок власної проблеми, зумовленої боротьбою за легітимізацію *української* термінології театру — прихованою боротьбою, розпочатою ще у другій половині XIX століття, коли фіксуються сотні нових термінів і понять, що стосуються передусім питань морфології мистецтва.

Проблема української театральної термінології — це ще й *історична* проблема, адже за нею стоїть історія боротьби за *власну* театральну культуру, отже, і за власну систему понять і термінів.

Таким чином, і формується завдання: *історична термінологія театру в Україні* або, словами Курбаса, «*зібрати всі терміни, що вживаються в театрі, дослідити їх, знайти їхнє походження*»⁸⁵.

Щоб усвідомити, що терміни — це маркери відносно замкнених терміносистем. І щеплення якійсь театральній системі внутрішньо чужорідних термінів, отже, принципів і прийомів, завжди матиме наслідки, інколи руйнівні.

⁸⁴ Клековкін О. Theatrica: Лексикон. — К., 2012. — 800 с.

⁸⁵ План праці станції мови та термінології при Режштабі. 02.08.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 529.

ЗАВДАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ

У чому сенс і актуальність тієї частини хроніки театрального словникарства, яка на тлі деяких здобутків останніх десятиліть фіксує нездійснені проекти двадцятих років?

Сенс її не лише у тому, щоби нагадати, що несвоєчасно надані ліки ускладнюють лікування, а й у поверненні до завдань, які висували на початку минулого століття наші попередники.

Адже річ не лише у відсутності впродовж тривалого часу термінологічних словників, а й у прихованому впродовж десятиліть конфлікті між потребами і можливостями театральних діячів, з одного боку, та політичною волею держави і закладеною нею традицією, з іншого; сутність цієї традиції не лише в ігноруванні практичної потреби у створенні термінологічних словників і збільшенні кількості довідників, присвячених видатним діячам, сутність її — у надто толерантному ставленні до суцільної неточності театральної лексики.

Причини цієї толерантності слід шукати у сюжеті, змістом якого є боротьба двох підходів до театрознавства, отже, і до його інструментарію. Одні автори вважали, що «до сфери театрознавства належать історія і теорія театру <...>, а також *театральна критика*»⁸⁶, «до театрознавства належать теорія та історія театру <...>, *критика*»⁸⁷, інші, хоч і визнавали, що «*театральна критика безпосередньо стикається з театрознавством*»⁸⁸, однак відводили їй місце у «культурній публіцистиці»⁸⁹. За цими, здавалося би, схоластичними питаннями причаїлася тривала, хоч і прихована дискусія навколо статусу театрознавства і театральної критики (театральної журналістики): чи театрознавство і театральна журналістика це одне й те саме, і чи слід вважати театрознавство науковою галуззю, а якщо так, наскільки вона, ця наука, може бути точною, де пролягає допустима межа її неточності і наскільки впливає критика на професійну деформацію театрознавства. Це не схоластичне питання, адже від його вирішення залежить термінологія, методологія, організація театрознавчої освіти, зокрема модель спеціаліста, й особливості функціонування театрознавства (у широкому сенсі — мистецтвознавства) у соціумі.

⁸⁶ [Гусев А. И.] Театроведение // Большая советская энциклопедия. — М., 1956. — Т. 42. — С. 87.

⁸⁷ Пилипчук Р. Театрознавство // Українська радянська енциклопедія. — Вид. 2-ге. — К., 1984. — Т. 11. — Кн. 1. — С. 174–175.

⁸⁸ Ан[атолий] А[льтшуллер], К[онстантин] Р[удницький]. Театральная критика // Театральная энциклопедия. — М., 1967. — Т. V. — С. 135.

⁸⁹ Kosiński D. Słownik teatru. — Kraków, 2006. — S. 82–83.

Наразі перемогу у цьому протистоянні отримали ті сили, що обстоювали театрознавство як галузь *неточних, отже, придатних для маніпулювання наук*, що загалом збігалось із завданнями, покладеними на театральну критику владою. Внаслідок злиття і підпорядкування театрознавства театральній критиці і саме театрознавство було перетворено на критику, повернену у минуле, а завданням її стало не дослідження (реконструкція, структурування тощо), але оцінювання минулого з класової або будь-якої іншої «актуальної» точки зору («*Радянське театрознавство базується на методологічних засадах марксистсько-ленінської естетики і соціалістичного реалізму*»⁹⁰, — *змушений був* писати український історик театру, який насправді ніколи не послуговувався ні методологічними засадами марксистсько-ленінської естетики, ні принципами соціалістичного реалізму). Тож сформувалася і фахова лексика (на кшталт згаданих на початку цієї передмови «знакових», «культових», «потужних» та інших вистав), яку лише умовно можна вважати за «термінологію» театрознавства.

Проте враження, ніби йдеться про запізнілу критику советських ідеологем, — помилкове; насправді, йдеться про інше — про закладену ще у період становлення театрознавства, у 1920-х роках, але й досі невикорінену жанрову і термінологічну традицію, отже, і методологію театрознавчого дослідження (адже методологія і система понять, на яку вона спирається, взаємозалежні).

Ось, до прикладу, лексика одного з найавторитетніших театральних критиків України 1920-х років — професора Ісаака Туркельтауба, рецензії якого і досі сприймають як надійне джерело з історії театру, а його естетичні оцінки тиражують із неабиякою довірою. З *негативно забарвлених* прикметників дізнаємося, що Туркельтауб *виступав проти* п'єс, вистав і прийомів *безглузвих, безпорадних, випадкових, ворожих, глупих, дрібнобуржуазних, звироднілих, капіталістичних, міщанських, незграбних, незрозумілих, неприємних, огидливих, помилкових, слабеньких, штучних* тощо. Виступаючи проти всього поганого, одночасно він боровся за все гарне, отже, підтримував теми, вистави і прийоми *активні, артистичні, важливі, великі, взірцеві, виразні, високі, витримані, віртуозні, гарні, геніальні, глибокі, духовні, найталановитіші, найцікавіші, найцінніші, хороші, художні, художньо-корисні, цікаві* тощо. Зрозуміло, що жодна з наведених лексичних одиниць, які важко назвати навіть професійними жаргонізмами або квазітермінами, не має чіткого означення, натомість всі вони дуже зручні для про-

⁹⁰ Пилипчук Р. Театрознавство // Українська радянська енциклопедія. — Вид. 2-ге. — К., 1984. — Т. 11. — Кн. 1. — С. 174–175.

пагандистського маніпулювання, отже, *накачування і зарядження читача емоціями*. (Невипадково Михайло Верхацький закидав Туркельтаубові «довільне вживання термінів та логічне протиріччя поряд двох визначень»⁹¹.) З огляду на те, що Туркельтауб друкувався не у фахових, а у масових політичних виданнях, можна було би поблагливіше поставитися до його лексики й узагалі не згадувати його, якби він не був найактивнішим тогочасним «театрознавцем», як подеколи його називають. І проблема, звісно, не в тому, що Курбас та його учень Михайло Верхацький не любили Туркельтауба за те, що той до часу виступав проти «Березоля», а в тому, що Курбас і Верхацький жили або принаймні прагнули жити у світі точних дефініцій, тоді як Туркельтауб задовольнявся *приблизністю*. І це проблема не лише Туркельтауба, адже схожим інструментарієм аналізу навіть у 1960-х роках рясніє театрознавча література. Зокрема, у журналі «Мистецтво», правонаступником якого у 1970-х роках став журнал «Український театр», упродовж десятиліття домінували не фахові терміни, придатні для аналізу явищ театральної культури, а політичні формули, спрямовані на схвалення (*народний, радянський, великий, глибокий, правдивий, духовний, позитивний*) або осуд (*буржуазний*) мистецьких явищ.

Домінування у сфері виробництва театрального знання ідеологічного, а не фахового інструментарію, зрештою, визначило ту дивну ситуацію роздоріжжя і соціальної незатребуваності, в якій опинилося пострадянське мистецтвознавство.

Однак чи справді все або принаймні так багато залежить від термінів?

ПЕРІОДИЗАЦІЯ ІСТОРІЇ ТЕАТРУ

На перший погляд, періодизація історії мистецтва — річ схоластична, майже формальна, отже, й нікому, крім викладачів на іспиті, непотрібна. Однак це не так, все залежить від того, яка періодизація, на які принципи спирається і т. ін. Можна підпорядкувати мистецьке життя найголовнішим політичним подіям (війни, державні перевороти тощо), вже визначеним мистецьким напрямом або власним смакам і — о, диво! — бездоганна періодизація готова. Як поділ на старий, новий, новітній і найновіший театр (Олександр Кисіль), на бароко, рококо, до Котляревського, до Кропивницького, до революції

⁹¹ Верхацький М. «Пролог». Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». — [X.], 1932. — С. 90.

(Дмитро Антонович) або, ще краще, на перший період, другий, третій і так аж до п'ятого, відмінності між якими визначаються за принципом «всё более и более»⁹². У двотомнику «Український драматичний театр» виокремлено періоди *становлення, дальшого розвитку, піднесення і розквіту* української радянської драматургії⁹³, що, присутньо, є модифікованою версією «*всё более и более*». Що вже казати про заявлені метафори на кшталт «*золота доба українського театру*», «*праматір українського театру*», «*батько українського театру*» та ін. Якщо ж узяти до уваги ще й дивовижні — навіть сьогодні! — збіги мистецтвознавчої і політичної лексики (як приклад, уже наведений раніше термін «*потужний*»), а також жонгливання термінами, запозиченими із праць наймодніших західних філософів, усвідомлюємо, що термінологічна проблема насправді є *маркером* втрати суверенності з боку театрознавства.

Такий набір маркерів свідчить про вибір істориків театру на користь *життєписів найславетніших* (канон видатних творів і майстрів), на відміну від підходу, який висуває наукове мистецтвознавство, — *історії мистецтва без імен*, тобто пошуку *загального* — *атрибутів, невід'ємних властивостей театральної культури*, на відміну від рефлексій з приводу *одиночного* — *канонізованого митця та його твору*.

Загальною ознакою більшості періодизацій, спрямованих на канонізацію постатей і творів (або на експлуатацію канону), є надто впевнене уявлення про бажане майбутнє, про напрямок руху театру та його кінцеву зупинку, тобто еволюціоністське, із класовим або національним присмаком трактування історії мистецтва як руху від простого до складного, від нижчих форм до вищих, суцільне домінування інтенсивного над екстенсивним, вертикального виміру над горизонтальним, віра у прогрес і, головне, оперування здебільшого символами, а не культурними фактами ширшого значення.

Зрештою, такі періодизації театрального мистецтва з точки зору «революційної доцільності» — класової боротьби, морального кодексу будівника комунізму, естетики соціалістичного реалізму й уявлення про боротьбу прогресивних і реакційних тенденцій (так, ніби історія і справді має напрям руху, про який вона пошепки повідомила керівництву партії і держави) — почали викликати обґрунтоване роздрату-

⁹² Петров Н. Очерки из истории украинской литературы XVIII века. Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая. — К., 1880. — С. 50.

⁹³ Український драматичний театр. Радянський період: Нариси історії / ІМФЕ ім. М. Рильського. — К., 1956. — Т. 2.

вання («не знаю, чи вам не набридло ще слухати про всякі “періоди розвитку українського театру”, а мені набридло про них писати. Тож дозвольте не повторювати тут національної традиції і не починати з “тристарічного ярма”, тим паче, що це був саме ніякий період»⁹⁴).

Періодизація історії театру і термінологія, на якій вона базується, зачіпають одну з найголовніших проблем сучасного театрознавства — проблему його *предметного поля*.

Періоди, етапи і фази *чого саме* ми досліджуємо, за якою ознакою? І що належить *предметному полю театрознавства* — життєписи найвидатніших митців і міркування з приводу їхніх творів чи *театральна культура* в усіх її проявах? І зрештою, кого воно (театрознавство) обслуговує: митців, споживачів мистецтва чи самих мистецтвознавців?

Хоча проблему предметного поля театрознавства було сформульовано ще у першій чверті ХХ століття, однак питання це впродовж тривалого часу не було розв'язане, про що свідчать концепції історіописання різних авторів:

— «справжня історіографія є аналітичним описом боротьби і зміни театральних видів і стилів під впливом соціально-економічних умов» (*Вс. Всеволодський-Гернгросс*);

— «історія театру — це історія його найвидатніших вистав» (*Г. Бояджієв*);

— «наукову історію театру ми можемо розглядати як історію зародження, виникнення і розвитку сценічного реалізму» (*С. Мокульський*);

— «предмет театрознавства — всі компоненти театру: драматургія, акторське, режисерське і декораційне мистецтво, театральна архітектура, театральна освіта, організація театральної справи, глядач. <...> На межі 19 і 20 ст. <...> предмет театрознавства різко розширився, досліджуватися стали режисура, техніка сцени» (*О. Анікст*);

— «від кінця вісімдесятих років найважливішими поняттями театрознавства вважаються театр і театральність; те й інше нерозривно пов'язано з проблемою предмета театрознавства» (*А. Комте*) та інші⁹⁵.

Сучасні дослідники, не вважаючи за доцільне обговорювати схеми, що спираються на сумнівні принципи, разом із тим, не відмовляються від періодизацій. Так, на думку *Кристофера Бальме*,

⁹⁴ Хмурий В. Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво. — Х., [б. р. [1926] (?)]. — С. 9.

⁹⁵ Детальніше про це див.: Клековкін О. Театрознавство: Предметне поле: Навчальний посібник / КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого — К., 2019; Клековкін О. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси: Монографія. — К., 2020.

одним із найпродуктивніших є підхід, який запропонувала *Ерика Фішер-Ліхте*. Це прагматична, *сконцентрована на окремій проблемі* стратегія. «Якщо сконцентруватися на окремій проблемі, тобто ставити конкретні питання до історії театру, — пише *Ерика Фішер-Ліхте*, — тоді неможливо не вдатися до періодизації і не окреслювати епохи за тим напрямом, що його визначає перебіг дослідження. Тоді доведеться вибирати критерії залежно від проблематики. Критерієм можуть бути, наприклад, зміни в соціальній структурі інституалізованого театру або зміни в його соціальній функції; можливим критерієм може бути й зміна пропегованих театром норм, цінностей і поглядів, так само як і зміна його естетичних принципів»⁹⁶.

З точки зору епістемологічної, підхід *Фішер-Ліхте* певною мірою перегукується з концепцією *Ернста Ганса Гомбриха*, який пропонував розмежовувати періоди за *силовими полями*, тобто домінуванням тих або інших ідей: «Там, де таке питання починало домінувати і привертати до себе увагу <...>, можна говорити про *період*»⁹⁷.

З іншого боку, принцип, який запропонувала *Фішер-Ліхте*, — це поворот *від видатних постатей і критики видатних вистав до вивчення проблемного елемента театральної культури як складової театральної системи*. Це той шар знання про театр, який різні автори характеризували як «звичаї тогочасного театру»⁹⁸, «театральні звичаї»⁹⁹, або «театральні звичаї того часу»¹⁰⁰, «звичаї театральні»¹⁰¹ тощо. Саме до цього — зорієнтуватися «в тому комплексі, що безпосередньо складається із понять *театральної культури*» — закликав і *Лесь Курбас*, для якого елементами театральної культури в межах тодішніх реалій були «перш за все актор, режисер із своїми помічниками: художником, музикою, хореографом; драматург, критика і, нарешті, глядач, як певний суспільно-ідеологічний фактор, як певний громадський і естетичний критерій»¹⁰².

Іншу корективу до згаданих підходів — на жаль, не щодо театрального мистецтва і навіть не щодо його періодизації, однак стосовно предмета історичного дослідження, — запропонували представниками

⁹⁶ Бальме К. Вступ до театрознавства. — Львів, 2008. — С. 53.

⁹⁷ Schapiro M., Janson H. W., Gombrich E. H. Criteria of Periodization in the History of European Art // *New Literary History*, 1970. — № 1–2. — Р. 124–125.

⁹⁸ Кисіль О. Український актор Карпо Соленик. — К., 1928. — С. 22.

⁹⁹ Там само. — С. 25.

¹⁰⁰ Там само. — С. 29.

¹⁰¹ Грицько Коваленко. Український театр (Думки про українську драматургію, в порівнянні до європейської, про загальну роль і будуччину нашого театру) // *Зоря*. — 1896. — Ч. 23. — 1 (13) грудня. — С. 453.

¹⁰² Лесь Курбас. Шляхи Березоля // *ВАПЛІТЕ*. — 1927. — № 3. — С. 143.

«нової» або «інтелектуальної» історії. Перенесення цього підходу на територію театрознавства означало би поворот від видатного митця та його твору до театральної культури, історії ідей та уявлень: «Йдеться про образи і *уявлення*, про *історію уявлень*», однак *«історія уявлень»* — це щось інше, ніж історія мистецтва, і навіть ніж історія іконографії»¹⁰³.

Однак і цю корективу не слід вважати остаточною. Адже *«межі моєї мови визначають межі мого світу»*¹⁰⁴, зокрема, й світу ідей, уявлень тощо. Застосування цих принципів у театрознавстві сприймається поки що із обережним ентузіазмом. З одного боку, пише *Ян Міхалік*, «одним із головних принципів історика театру є *реконструкція свідомості людей минулої епохи*», з іншого боку, — «у більшості випадків, принаймні в період Молодої Польщі, зафіксована неприлеглисть театральної думки до театральної практики»¹⁰⁵. Незважаючи на це, продовжує *Міхалік*, «останнім часом цікаву <...> пропозицію методу дослідження у сфері, можливо, найважчій — акторського мистецтва минулого <...> висунув *Даріюш Косіньський*. Оскільки акторство дане нам лише як “запис враження”, він запропонував, щоб предметом проникнення рефлексій зробити *мову розповіді*, почати досліджувати її семантично як частину певної особливої мовної системи, що закодує визначений спосіб спостереження і оцінювання»¹⁰⁶.

ТЕРМІНОСИСТЕМИ

Зрозуміло, що відмінності у підходах до принципів періодизації зумовлено *предметом дослідження*, визначення якого залежить від точності й обсягу понять, на які спирається мистецтвознавчий аналіз. З цієї точки зору, дослідження терміносистеми театрознавства або, точніше, історичних терміносистем театру, створює — саме у методологічному аспекті — нові можливості.

Терміни лише зрідка функціонують поодиноці (якщо у мистецтвознавчому тексті вихопився термін *соціалістичний реалізм*, поза сумнівом, поряд невдовзі з'явиться і *буржуазний*, і *загниваючий*, і *формалізм*). Зазвичай ми маємо справу зі *смісловими гніздами* — терміносистемами, які характеризують театральну культуру історичної

¹⁰³ Жак Ле Гофф. Проблема історії // Родак П. Письмо. Книжка. Лектура: Розмови: Ле Гофф. Шартьє. Еббар. Фабр. Лежен. — Варшава, 2016. — С. 29.

¹⁰⁴ Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. — К., 1995. — С. 71.

¹⁰⁵ Міхалік Я. Як писати історію? // Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей. — Львів, 2013. — С. 21–22.

¹⁰⁶ Там само. — С. 45.

доби, нації, культурної спільноти тощо, адже за кожною терміносистемою стоїть система уявлень про світ і мистецтво. Інколи саме нові терміносистеми дозволяють виявити переломні періоди в історії театральної культури, майже непомітні, якщо сприймати їх, приміром, крізь призму видатних постатей і вистав. Так, історія українського театру не залишила свідчень про *видатні* явища театральної культури середини XIX століття, однак аналіз терміносистем дозволяє виявити *злам у театральної свідомості*, що відбувся у 1860-х роках, коли перед театром стали висувати нові завдання (*ідейність, народність, реалізм* тощо); крім того, саме терміносистеми уможливають виявити чинні для конкретної історичної доби формули мистецтва (приміром, формулу театру корифеїв, яким доводилося інколи виконувати свої вистави *у стайні або хліві*, визначала метафора *храму*, а невдовзі формулу радянського театру 1920-х років — метафора *фабрики видовиськ, виробництва* тощо; або інше словосполучення, що дістало поширення, і не лише в Україні, від початку XX століття і також чекає, щоб його було дешифровано: *артистичний, художній або мистецький театр*; отже, може бути і *немистецький театр*?).

З цієї точки зору надзвичайно показовою є і терміносистема сучасного українського театрознавства, яка у своїй розгубленості вже ледь встигає реагувати то на праці Ганса-Тіса Леманна, то на одкриття новомодних західноєвропейських філософів. Й одразу все, що не вписується у парадигму, скажімо, *фізичного театру*, викидають на «смітник історії», що нагадує низку вже пережитих мистецтвом потрясінь — а хоч би історію зі сценографією, що сталася кілька десятиліть тому, коли сам новомодний термін (насправді зафіксований в Україні ще у XVII столітті як «*scenographia* — скинописаніє»¹⁰⁷) було використано як найостанніший писк моди, «*гвіздок сезону*» (теж, до речі, стало словосполучення), проти традиційного *оформлення* сцени. Так само і «театр» — лише наприкінці XIX століття, зазначалося у доповіді на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів, що «циркуляри же раз'яснили, что под словом “театр” нужно понимать “спектакль”, а не здание»¹⁰⁸.

Або інший, здається, найсучасніший тренд — заклики до відмови від уявлень *нібито* советського часу про «*театр-храм*», «*жерців мис-*

¹⁰⁷ «Лексикон латинський» Є. Славинецького // «Лексикон словено-латинський» Є. Славинецького та А. Корецького-Сатановського. — К., 1973. — С. 363.

¹⁰⁸ Старицький М. П. Доповідь на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей. Ч. 2. — М., 1898 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи. — С. 362.

театра», «служіння мистецтву» тощо. Заклики дотепні, адже, насправді, всі вони — не що інше як реанімація більшовицьких закликів до війни проти «буржуазної» культури і сформованої нею системи понять: «Потрібно назавжди знищити погляд на театр, як на “храм”, а на творчість, як на божий дарунок натхнення. Потрібно довести нове матеріалістичне тлумачення про *театр-фабрику*»¹⁰⁹.

Отже, термінологія — це проблема не лише наукової галузі, а й сценічної практики, адже терміносистеми — це зліпки уявлень і, зрештою, театральної культури. Крім того, це ще й паркан, покликаний захистити фахову спільноту від інвазії невігластва (уявімо лікаря, який замість чітко означених симптомів ставить діагнози *гарне / погане самопочуття*, або інженера, який будує будинок з *високими, низькими і гарними* сходами).

Мода була, є і буде, але для того, щоб отримати від неї бодай якийсь зиск, мусимо вирватися з її обіймів, відокремитись від звички і побачити незацікавленим поглядом і її, цю моду, і своє місце в ній. Побачити очуженим, незацікавленим поглядом і виявити завдяки дослідженню історії термінів, як у XVI–XVII століттях український театр перебував під впливом латини і польських термінів (за кілька років або десятиліть після появи у польському театральному просторі фіксуємо появу тих самих термінів в українському шкільному театрі), у першій третині XIX століття українська театральна термінологія перебувала під впливом російської, однак у другій половині, активно запозичаючи польські, німецькі і генеруючи власні терміни (особливо у жанровій галузі), намагалася вислизнути з-під російського впливу. Відокремитись від звички, щоб усвідомити, що терміни *художній, мистецький, артистичний* мали зовсім інший, відмінний від сьогоднішніх уявлень зміст.

Безперечно, час вимагає і нормативного словника театральних термінів, однак *правильним* він має шанс стати лише тоді, коли спиратиметься і на *правильні*, і можливо, навіть на *неправильні*, з нашої точки зору, уявлення про мистецькі явища попередників і сучасників. Такі *сегментовані* словники (на кшталт «Історичного словника українського язика» Є. Тимченка) потрібні для того, щоб зрозуміти світ театру, тоді як *правильний* тлумачний словник — аби його пояснити. Отже, словосполучення «*українська термінологія театру*» мусить розширитись принаймні до *історичної термінології театральної культури*.

¹⁰⁹ Невідомський М. Про акторські лябораторії // Мистецька трибуна. — 1930. — № 15. — С. 9.

ПРЕДМЕТНЕ ПОЛЕ ТЕАТРОЗНАВСТВА

Дослідження історичної термінології театральної культури (зокрема, розширення семантики термінів, закономірності появи нових явищ у сфері театральної культури) передбачає аналіз тисяч джерел, адже випадковий факт ще не стає *фактом культурним*. Одиначне повідомлення преси XIX століття про істеріку серед глядачів під час виступу Заньковецької в одній із її коронних ролей — це лише прагматичний факт; однак, виявивши у десятках публікацій повторюваність цього факту, матимемо справу з *фактом культурним*.

Тож дослідження історичної термінології впритул підводить до іншої проблеми: які явища вивчає театрознавство — *виняткові чи типові, одиначні* явища (митець та його твори) чи *повторювані* (театральна культура) — *загальні явища, закономірності і залежності між ними*? Залежність цього вибору від типу словника — очевидна, адже саме усвідомлення типових явищ і залежності між ними зазвичай формує словник фахових понять. Ми можемо спостерігати лише те, що є у нашій свідомості і зафіксовано у системі понять (доки ми не мали уявлення про існування радіації, ми не могли її спостерігати, змії мусив спокусити Адама, щоб він з'їв плід з дерева пізнання, після чого світ змінився і вже не міг стати таким, яким був раніше; так само і нові поняття — вони дають нове знання, опанувавши яке, ми вже ніколи не зможемо повернутися у минуле).

Безперечно, створення *словників театральної культури* різних часів істотно ускладнює життя, адже розширює територію невідомого. Несподівано на поверхню вириваються невідомі досі явища: приміром, що *бенефіси* — *благодійні, пільгові, прощальні, фіктивні, ювілейні* — влаштовували не лише першорядним акторам, зіркам, а й *адміністраторам, артілі капельдинерів, касирам, робітникам сцени, суфлерам* та іншим майстрам, які брали участь у *театральному виробництві*? Що ми знаємо про *театральні абонементи, про освітлення сцени*, не кажучи вже про цілий стос невідомих понять театральної культури — *видок, іграшка, колективна критика, подря, шмінка* тощо? Що знаємо про манеру акторського виконання — *гестикаляцію, гру очима* і вже згадану моду на *істеріки*? Що знаємо про *шапки, якими закидали виконавців*, що з ними робили далі, після вистави — колекціонували, продавали, виставляли для загального огляду? Окремої уваги заслуговують зафіксовані у термінах сценарії поведінки у мистецтві — приміром, народжені у радянські чяси *публічна самокритика, колективні обговорення вистав, художньо-політичні ради, соціалістичні змагання*, без розуміння яких театральна культура доби залишається чорною скринькою.

ТЕОРІЯ ПЛАСКОЇ ЗЕМЛІ, АБО НАУКОВИЙ ФАКТ У ТЕАТРОЗНАВСТВІ

До якої категорії належить твердження на кшталт «Х — видатний митець, а У — ще видатніший», або «Х — передовий, а У — консерватор і ретроград»? Якими науковими поняттями описати ці «факти»?

Таких питань — тисячі, і кожне з них — тема для самостійного дослідження, здатного вивести театрознавство з кола звичних, із усіх боків уже обсмоктаних тем і реактуалізувати наукову галузь.

Йдеться, отже, про те, що, перш ніж створювати нормативний тлумачний словник, мусимо обґрунтувати принципи відбору *явищ, понять, наукових фактів* і, таким чином, визначитися із *предметним полем* театрознавства, і створити бодай приблизну *номенклатуру явищ театральної культури*.

До них, зокрема, належать культурні сценарії, неповторні для кожної історичної доби, сценарії, які визначали спосіб *виробництва, пропаганди, очікувань і споживання культурних продуктів*.

Аби це твердження стало зрозумілішим, звернімося до прикладу з іншої сфери.

За різними підрахунками, від двох до сорока відсотків мешканців нашої планети вірить у те, що Земля — пласка, а Сонце — супутник Землі, який обертається навколо нашої планети; можна було би множити схожі приклади, якби не вимога політкоректності.

І пласка Земля, і Сонце навколо неї має до історії термінів безпосередній стосунок, адже фокусує увагу на тому, що переконання цих мешканців базуються на власних *враженнях* (дійсно, без додаткових вимірювань усвідомити, що Земля має форму кулі, яка обертається навколо Сонця, неможливо) або *враженнях* доброзичливих коментаторів: так їм *здається*, так підказує їм їхній *внутрішній голос*, так *оригінально* вони *бачать світ*. Так само ми стаємо членами секти пласкої Землі, коли довіряємо *враженням* якогось критика від вистав Курбаса, Мейерхольда або Юри.

Одинокий спосіб вийти з цієї секти — перевірити *враження*, зіставивши їх із *фактами*.

Однак виставу, здійснену у минулому, ми вже ніколи не побачимо, отже, перевірка — неможлива; і навіть найкращий опис ніколи не зможе відтворити *музику* вистави.

І тоді ми опиняємося перед проблемою *доцільності* запитання: чи варто ставити *недоцільні запитання*, на які неможливо отримати відповідь; навіть якби й було можливо, то знання про те, *гарною* чи *поганою* була вистава якогось режисера — це *історичний нонсенс*, не-

придатний для застосування; тим більше, що ні перевірити, ні довести, що та або інша вистава — дуже *потужна*, неможливо (надто багато прикладів в історії, коли одні й ті самі вистави або ролі сприймалися одними критиками як провал, а іншими — як успіх). Натомість майже завжди маємо можливість розшифрувати інше — методи і критерії оцінювання критиків, які оспівали або зацькували виставу, прийоми виконання, які завжди викликають оплески глядача, одноманітну або портретну пластику актора, особливості його інтонацій і, в цілому, методи театрального виробництва, способи просування і споживання, сценарії успіху, причому, для кожного часу — свої; розшифрувати для того, щоб, можливо, запозичити або — не повторювати помилок попередників.

Звісно, кожен має право на вибір: вірити чи не вірити у теорію пласкої Землі або в те, що якась вистава була геніальною. Однак, якщо ми й справді хочемо дізнатися, як і що там робиться насправді, мусимо скористатися *методом*, серед яких одним із найоб'єктивніших є дослідження історії термінів, адже фіксує театральну культуру в її найрізноманітніших проявах.

Усвідомлення цих проблем і стало однією з причин формування відносно нової субдисципліни — *історії термінів*¹¹⁰. Відбулися зрушення у галузі театрознавства — і з'явилися праці «Театральна термінологія у польській драматургії» Єжи Буянського¹¹¹; «Словник ренесансного театру у Франції» Терези Ярошевської¹¹²; «Термінологія драми і театру в польськiм Просвітництві» Марії Рутковської¹¹³ та ін.

Дослідження історичної термінології загострює і допомагає підступитися до іншого — *проблеми наукового факту у галузі мистецтвознавства*, адже історична термінологія неодмінно ставить питання про те, чи може бути описано, а тим більше — проаналізовано явища театального мистецтва з опорою за допомогою нефахового інструментарію — *приблизних* слів на кшталт *глибоко, поверхово, мало, багато, дуже, не дуже* тощо.

¹¹⁰ История понятий, история дискурса, история менталитета: Сб. ст. / Под ред. Х. Э. Бёдекера. — М., 2010; Козеллек Р. Минуле майбутнє. — К., 2005; Козеллек Р. Часові пласти: Дослідження з теорії історії. — К., 2006.

¹¹¹ Bujański J. Słownictwo teatralne w polskiej dramaturgii. — Wrocław, 1971.

¹¹² Jaroszevska T. Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540–1585): Contribution à l'histoire du lexique théâtral. — Łódź, 1997.

¹¹³ Rutkowska M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu. — Poznań, 2007.

Які ж висновки слід зробити із цих спостережень?

Дослідження історії театральних термінів — як своєрідна форма очуження звичних уявлень про театр — це можливість виявити приховані або малопомітні, отже, малодоступні аналізові процеси в історії театральної культури, вийти за звичні межі агіографії і рейтингів, що, своєю чергою, дозволить подолати залежність від звичних ідеологічних і художніх штампів. Та й загалом, дослідження історії театральних термінів — як із точки зору їхнього змісту або його відсутності, так і з точки зору цілісності відносно замкнених терміносистем — створює передумови для радикального переосмислення як предметного поля театрознавства, так і його методологічного озброєння.

Одним із практичних кроків на цьому шляху є створення *історичних словників театральних термінів*, тобто словників, спрямованих на фіксацію значення термінів у різні історичні періоди, запозичень з різних мов (що може переконливіше пояснити впливи, запозичення і наслідування у театральній культурі України) і навіть сфер життя (як *стаханівський рух, соціалістичне змагання, бездотаційність* або *колективна критика* у театрі 1920–1930-х років, без розуміння яких неможливе більш-менш повне уявлення про сценічне мистецтво доби). Однак, шукаючи шляхи проникнення термінів у культурний простір України, акцент мусимо робити не на етимології і місці винаходу, але на джерелі імпорту (театр, трагедія, комедія походять з давньої Греції, однак завезені до України були, вочевидь, через Польщу, а це означає, що й *модель достеменного театру* запозичено з Польщі).

Сегментовані історичні словники театральної термінології — це також виклик звичці до універсалізації, адже у різних культурних просторах терміни можуть бути однакові, однак мати різне значення і посідати різне місце в ієрархії терміносистеми. Отже, й вибір між серією сегментованих словників і словником універсальним — це вибір між світом багатовимірним і світом, підпорядкованим якійсь естетичній або політичній доктрині.

І нарешті, найголовніше. Самоаналіз і впорядкування театральної термінології сприятиме усвідомленню з боку театрознавства власного призначення: до кого йому краще прибитися — до розумних чи до красивих, до історичного знання чи до пропаганди, до науки чи до журналістики, отже, *визначити свого кінцевого споживача*, вирватися із замкненого сектантського кола й усвідомити власну соціальну функцію.

Кінець-кінцем, дослідження історичної термінології театру і впровадження відповідної навчальної дисципліни мусить бодай похитнути віру у позачасову універсальність термінів і понять серед досвідчених театрознавців і чинитиме опір формуванню подібних «вічних», позаісторичних уявлень у неофітів.

У цілому, перспективи подальшого дослідження театральних термінів, принаймні його першого етапу, можна звести до вже згаданого завдання, яке ставив Курбас: *зібрати театральні терміни, дослідити їх і знайти їхнє походження*; дослідити — означає *структурувати* за часом появи, тематичними блоками та ін.; це означає також *структурувати уявлення про театральну культуру*, а не лише описати ті її елементи, котрі справили найбільше враження на спостерігача. Структурувати за різними принципами, щоб краще зрозуміти театральну культуру: *хронологічно* (за часом появи терміносистем), *за тематичними блоками, за критеріями оцінювання, за домінуванням впливів* — політичного, естетичного, економічного та ін. Структурувати ще й для того, щоб усвідомити, що загальноприйнятих понять не існує, як не існує понять *все, всі, всім*. Існуємо *ми*, але існують і *вони*. А це означає, що *все прогресивне людство і передове мистецтво* — це лише ілюзія, здебільшого із геополітичним присмаком.

ЗАВДАННЯ

Ця праця не відповідає жодному з виокремлених типів театральних словників (актуальний, тлумачний, універсальний, історичний), тим більше — типу словників, у яких, як сказано в анотації, автор *«висловлює власні міркування з приводу тих чи інших понять»*¹¹⁴, адже завдання словника — *структурування фактів*, а не *«власні міркування з приводу»*.

Не відповідає передусім через те, що не претендує на те, щоби вважатися словником. Це лише матеріали, фрагменти тієї величезної фрески, до створення якої може долучитися кожен; певною мірою, цю колекцію можна порівняти також із музеєм якогось міста, великого або малого, із музеєм, який представляє якийсь *фрагмент* історичної дійсності і, у зіставленні з іншими, дає ширше уявлення про неї.

Для того, щоби долучитися до такої праці, автор цієї передмови мав свій мотив, і навіть не один.

¹¹⁴ Паві П. Словник театру / Науковий редактор О. Клековкін. — Львів, 2006. — С. 4.

Перший мотив — вдячність і спроба повернути борг учителям, уроки яких було спрямовано на те, щоби привчити уважно ставитися до значення найдрібніших ремарок, узагалі слів, а найбільшою лайкою в їхньому лексиконі було слово *приблизність*. Цей мотив автор цієї передмови частково реалізував у низці словників, починаючи від першого, видрукуваного тридцять п'ять років тому у вигляді методичного посібника з режисерської термінології; все це були спроби створення нормативних, «правильних» словників¹¹⁵.

Другий мотив — можна охарактеризувати, з певною іронією, модним словосполученням «посттравматичний синдром», маючи на увазі дискусії з колегами, коли хтось із них неправильно коментував ужите слово: коли старший колега дорікнув за словосполучення «смачна вистава» (згодом виявилось, що про «смачні ремарки» говорив Мейерхольд); такий самий ляпас було отримано за словосполучення «мистецька вартість» (вираз неодноразово підтвердився мовною практикою корифеїв); коли розгорнулася тривала дискусія з приводу лексеми *високохудожнє*, яка за відсутності чітких ознак, не має права на існування у фаховому словнику і вживається лише на знак похвали, в одному випадку — коли багато комунізму або реалізму, в іншому — навпаки, коли дуже мало (*маловисокохудожнє*, за М. Зоценком). Чи слід вважати «Чорний квадрат» Малевича або «4'33» Кейджа творами *високохудожніми*, а якщо так, у який спосіб, оминаючи суб'єктивне сприйняття і традицію, пояснити цю *високохудожність*?

Цей історичний мотив «загострився» десь на початку 2000-х, можливо, під впливом «Історії шести понять» В. Татаркевича, а далі — «Історії понять» — на той час відносно нової субдисципліни, «Історичного словника українського язика» Є. Тимченка і кількох польських видань, які остаточно переконали у необхідності створення не так нормативного, як конвенціонального словника (і словників) театральної термінології, адже дуже часто одне й те саме слово у різний час, отже, у різних культурах, має різні значення.

Так почалося «колекціонування», спочатку безсистемне, театральних лексем української мови, було видрукувано десь із десятків публікацій, присвячених лексиці корифеїв, лексиці шкільного театру, в чому автора дуже активно підтримував Р. Я. Пилипчук (він був науковим редактором одного з таких словників, упорядником і науковим редактором збірників, у яких вийшли друком авторські статті цієї тематики).

Історичний сенс цієї праці мусить пояснити речення, наведене нижче.

¹¹⁵ Клековкін О. *Theatrica / Histrionia: Лексикон.* — К., 2011.

Другу годину чи то кротофілі, чи то селянки, чи то сумогляду нашминковані іграчки разом із гларварями банди виконували, гестикулюючи, на подрі.

Лише здається, що це нісенітниця; насправді — це спеціально сконструйоване речення з термінів, які сьогодні вийшли з активного обігу, однак були в активному вжитку відносно нещодавно.

Переклад цієї конструкції такий:

Другу дію чи то жарту, чи то пасторалі, чи то трагедії загримовані актриси разом із керівниками трупи виконували, жестикулюючи, на сцені.

Це речення демонструє *перший найпростіший шар* — дивовижні старожитності, тобто невідомі, маловідомі або призабуті театральні лексеми (до цього шару належить і староукраїнське слово «іскуство»).

Другий шар — гарячіший, адже показує, що деякі терміни (а хоч би той самий «театр») у різні часи наповнювали різним змістом. Отже, це наштовхує на думку, що система театральних термінів дуже вільно, залежно від місця і часу, дихає. І коли вдається «упіймати» якийсь термін в історичному контексті, то ця ідея унаочнюється.

Третій шар — іще цікавіший, адже, якщо ми здатні бути неупередженими і зможемо забути накинута пізнішими дослідниками міркування про романтизм, реалізм, натуралізм та іншу маячню, то, розташувавши терміни хронологічно, виявимо, що вони гуляють «зграями», а межі цих «зграй» доволі чітко показують різні періоди розвитку не театру, а театральної культури. Звісно, тут може бути дуже багато закидів опонентів. Приміром, термін «театр абсурду» вже з'явився в українському театрі, але на практиці жодних проявів цього напрямку ще не було. Все це так, але ж ми говоримо не про практику театру, а про театральну культуру, що включає і театральну свідомість, в яку вже стали втоптувати, навіть борці з абсурдом, ідею театру абсурду.

Четвертий шар — дозволяє активніше і глибше досліджувати впливи і взаємозв'язки культур, як той або інший термін фіксується у польській мові, а потім і в українській. Так само цікаво простежити, як різні часи обирають один із трьох термінів — *актор, актер, актёр*, що, за наявності інших фактів, може дати поштовх для кращого розуміння культурних впливів та ін.

П'ятий шар — це явища, котрі ми зазвичай не помічаємо, коли вони з'являються перед нашими очима випадково, як одиничний факт. Приміром, читаючи стару газету, помічаємо (а ймовірніше — не помічаємо) повідомлення про бенефіс касира. Нас це дивує, але, зазвичай, ми легко перестрибуємо це словосполучення. Коли ж стежимо за поведінкою саме «чорних лебедів», оминати це явище ми не зможемо.

І розуміємо, що про бенєфіси адміністраторів, капельдинерів, хору або кордебалету ми нічого і ніколи не знаємо. А все це такі самі елементи театральної культури, як і ті прізвища, навколо яких обертається зазвичай історія мистецтва. Усвідомивши це, ми раніше чи пізніше зрозуміємо й інше: що театральна культура минулого — це майже суцільна біла пляма. Приміром, ми нібито знаємо, як реалісти боролися із формалістами, але не знаємо сукупності культурних сценаріїв, у яких реалізувалася ця боротьба; а це були і колективні рецензії, і художньо-політичні ради, і акти самокритики, і колективні обговорення вистав тощо. І це також терміни. Так само, як не знаємо нічого про появу тих або інших посад, технічних пристосувань тощо. Приміром, що означає термін «*шукваріст*», який трапляється у державних документах? Лесть не за кожним із термінів стоїть проблема. До прикладу, коли в українському театрі з'явився і зник суфлер? Чи була завіса у театрі Котляревського, Квітки-Основ'яненка? Відповіді на ці запитання мають значення через те, що можуть дати бодай мінімальне уявлення про вистави тих часів. Або інше: у другій половині ХІХ століття спостерігаємо небувалу досі термінотворчість у царині жанрів драматургії. Це спостереження дає поштовх для усвідомлення проблеми і пошуку відповіді на питання: чому розгорнувся цей процес? Не розуміючи цього, ми стаємо заручниками тодішніх рецензентів та інших авторів, які залишили свою думку, скажімо, про вистави Кропивницького. Й услід за ними, немов папуги, повторюємо: геніальна вистава, геніальне виконання і т. ін. А пояснення слід шукати у термінах на узбіччі. І тоді помічаємо, що чи не в кожній виставі за участі Заньковецької була істерика серед публіки, а якщо не було, публіка була незадоволена. Або несподівано дізнаємося про кількість службових безплатних місць у театрі 1920–1930-х років. А потім ще й дізнаємося про «організованого глядача», про «закриті вистави» та інші явища, без знання про які ми не зрозуміємо театральну культуру доби.

Ще один шар стосується списку джерел, який хоч і не є вичерпним, однак достатньо широко охоплює бібліографію книжкових і періодичних видань, присвячених театральній культурі України, і може прислужитися у ролі путівника у процесі пошуку літератури за темою, а може й підкаже її; цим зумовлено, зокрема, і присутність у списку джерел не лише першодруків, а й перевидань тих самих праць, почасти «редагованих» цензором, та архівних документів.

Таких «шарів» безліч, але якщо спробувати звести все це до якогось знаменника, то йдеться про спробу створити бодай орієнтовний перелік не так слів, як *явищ* (тобто повторюваних одиниць) театральної культури України від початку до сьогодення.

ПРИНЦИПИ ДОБОРУ СЛОВНИКОВИХ ОДИНИЦЬ

«Нам треба принципово вирішити питання, — писав Ростислав Пилипчук, — чи ми писатимемо історію театру в Україні, чи тільки історію українського театру <...> якщо враховувати фактор глядача, українського глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть»¹¹⁶.

У пропонованій праці питання вирішується не лише на користь *історії театру в Україні*, але й на користь *театральної культури*, що включає і процес театрального виробництва, і процес споживання мистецтва, і саму формулу мистецтва кожної доби, і методи дослідження театру, і все те, що охоплює поняття *театральна культура*. Отже, проаналізовано українські, польські і російські джерела, які були видрукувані або побутували на етнічній території України, а також тексти українських авторів, написані або видрукувані за межами України.

На перший погляд, здавалося б, не має значення, якою національною мовою сконструйовано світ театральної культури. Однак це не так, про що свідчить лексика Г. Квітки-Основ'яненка, в якого не лише театральної, а й загалом мистецькі терміни — російськомовні; в його українських текстах театральних термінів майже нема, що фіксує «Словник мови творів Г. Квітки-Основ'яненка»¹¹⁷, в якому наведено лише кілька театральних термінів у *народному* варіанті — *кумедія, тіатр, удавання* тощо. Не поспішаючи з передчасними висновками, замислимося, однак, чи не було тут *гри автора з маскою* і, можливо, навіть неусвідомленого протиставлення різних культурних просторів?

Так само має значення фіксація мовних відмінностей і з іншої точки зору, адже дозволяє виявити або принаймні підтвердити домінування культурних впливів і запозичень у різні історичні періоди. З цієї метою долучено польські історичні словники театральної лексики, а також російські історичні словники. Крім термінів, у виданні наведено також сталі словосполучення, професіональне арго, а також фразеологізми, котрі характеризують якесь явище у театральній культурі України.

З огляду на завдання, що стояли перед цим виданням, джерела розташовано не за абеткою, як звично, але за датою першої публікації. За таким самим принципом подано і скорочені назви джерел — на першому місці завжди стоїть дата; так само здебільшого розташовано

¹¹⁶ Пилипчук Р. Про засади створення багатомовної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 202.

¹¹⁷ Словник мови творів Г. Квітки-Основ'яненка: У 3 т. — Х., 1978.

і цитати, однак інколи, коли якесь означення є важливим для розуміння змісту того або іншого терміна, цей принцип свідомо порушувався. Якщо ж контекст, у якому зафіксовано термін, не є достатньо виразним, подається лише посилання на відповідне джерело.

Більшу частину термінів і цитат конвертовано відповідно до правил сучасного правопису, тим більше, що значна частина джерел цитується не за першодруками, а за пізнішими виданнями. В окремих випадках, коли мають значення різночитання, подається оригінальне написання термінів. Разом із тим, фізичний стан джерел, одруківки і суперечності у написанні одних і тих самих термінів, інколи у межах одного видання, унеможливили і знецінили їхнє буквальне, «фотографічне» відтворення. А головне — завдання, що стояли перед цим виданням (*уявлення, явища, а не лексеми!*), змусили ставитися до принципів цитування варіативно, з урахуванням завдань як конкретної словникової статті, так і бібліографічного опису цитованого джерела.

У межах кожної словникової статті матеріал розташовано таким чином: на першому місці вказано або можливе джерело запозичення терміна, або перший зафіксований випадок уживання терміна або словосполучення в україномовних джерелах або у джерелах, що були видрукувані на етнічній території України, або у джерелах, авторство яких належить діячам української культури, хоч би вони й перебували на час створення джерела за межами України. У цілому, однак, дотримання цього принципу, з огляду на значення конкретних цитат, не було надто жорстким.

У випадках, коли в межах однієї цитати фіксувалося два терміна, один термін подається у назві відповідної статті більш або менш розгорнутою цитатою, а наступний термін переадресовується на першу статтю; так само переадресація здійснюється у випадках, коли той або інший термін належить до однієї семантичної системи (приміром, театр психологічний — психологізм, агітація — агітбригада, агіттеатр тощо) або є синонімом іншого терміна. Водночас, аби сконцентрувати сприйняття читача у процесі пошуку словникових одиниць, в окремих випадках цитата, котра охоплює кілька термінів, повторюється у різних статтях.

Попри усвідомлення неможливості створити вичерпний словник, прагнення охопити максимальну кількість різноманітних джерел, безперечно, було; ба, більше, подеколи здійснювався цілеспрямований, хоч і не завжди результативний пошук важливих термінів.

Наскільки повною або принаймні репрезентативною можна вважати опрацьовану джерельну базу?

Відповідь на це питання у назві видання — це не словник, але *матеріали до словника*, отже, проект, який перебуває у русі.

У процесі створення цього видання було опрацьовано понад шість тисяч джерел, з яких три з половиною тисячі виявилися корисними, тобто такими, в яких було знайдено неповторні словникові одиниці. Для запуску закону великих чисел цієї кількості цілком достатньо.

Жоден словник *повним* не буває; повним може бути лише словник персоналій, словник мови якогось письменника, де обмежено джерельну базу; очевидно, колись цифрові технології допоможуть створити повний словник якоїсь мови за писаними джерелами, але навряд чи він буде повним, бо усна мова завжди випереджатиме писану. Це усвідомлювали всі укладачі словників. Зокрема, один із перших в Україні укладачів словників писав у передмові до свого видання: «Так как мой словарь есть не более как “Опыт” и потому, конечно, в нем есть много пропусков, неточностей, неверных объяснений слов и всякого рода промахов, то буду покорнейше просить всех знатоков южнорусского языка присылать мне дополнения и всякого рода указания, которыми я мог бы воспользоваться при следующем издании моего словаря, если бы в таковом оказалась потребность»¹¹⁸. Так само ставився до своєї праці і Борис Грінченко: «Мы не считаем предлагаемый словарь ни исчерпывающим богатства украинского языка, ни доведением до такой степени совершенства, которая могла удовлетворить хотя бы нас самих <...>. Мы считаем свой труд первой ступенью по пути создания научного украинского словаря и, сознавая многие его недостатки, все же решаемся выпустить его в свет, чтобы дать точку опоры дальнейшей работе в том же направлении»¹¹⁹.

Незважаючи на академічну спрямованість, праця дає матеріал для відповіді на питання, що оголилися у часі повномасштабної війни, адже список літератури дозволяє проаналізувати джерела походження багатьох термінів — у різні періоди історії це були польські, німецькі і, найпізніше, російські театральні терміни, отже, культурні впливи. Упровадження будь-яких культурних традицій, у тому числі естетичних понять, завжди було драматичним процесом в Україні, що стає особливо помітним у періоди активізації національного опору — у 1860-х, 1920-х роках, коли українська театральна культура намагалася самоідентифікуватися і витіснити російську термінологію, впроважуючи власні жанрові означення, власну систему ампула, систему понять режисерського аналізу тощо.

Олександр Клековкін

¹¹⁸ Левченко М. Опыт русско-украинского словаря. — К., 1874. — С. IV.

¹¹⁹ Грінченко Б. Словник української мови. Видання третє, виправлене й доповнене / За ред. С. Єфремова та А. Ніковського. — К., 1927. — Т. 1. — С. XXXVI.

МАТЕРІАЛИ ДО СЛОВНИКА

А **БОНАМЕНТ** / польськ. *abonament* [1783] [2007. Rutkowska — 63]; *abonament, abbonament* [1808] [1992. Cegiela — 23]; «абонамент» [1904. Історія — 19]. ► **АБОНЕМЕНТ**

АБОНЕМЕНТ / [1841. Квітка / Театр — 93, 97]; [1925. Дацків — 6]; [1927. Час — 1]; [1928. Інформація — 64]; «абонемент — абонемент, передплата, пренумерата» [1892. Тимченко — 1]; «абонемент — право користуватися чим-небудь та саме користування чимсь за гроші» [1906. Доманицький — 5]; «Впроваджується абонементи для членів профспілок по загальнодоступним цінам» [1925. Абонемент — 20]; «І подумалися керівники театрів коли не знищити анархію в театрі взагалі, то, принаймні, дисциплінувати... глядача! Ну, що-ж, можливо, що це й непогано. З чогось треба-ж починати. Але й тут... та сама анархія. У наступному сезоні в Києві буде чотири “постійні” театри: “Березіль”, оперний, російський драматичний і кол. Інтимний (інтермедія та сатира). І ось, кожний з цих театрів має намір на свій кшталт дисциплінувати глядача в розумінні притягування його до театру. Отже, ми тут натрапляємо на чотири плани, на чотири системи, незв’язані між собою, але ворожі одна одній, бо завдання театру є не в тому, щоб виявляти інтереси глядача й боронити їх, тоб-то не у вирішенні проблеми громадського характеру, а тільки в тому, щоб пригорнути глядача до театру. Внаслідок — та сама анархія. Театр “Березіль”, як підприємство суто художнього характеру, залишиться, звісно осторонь цих методів підприємницько-комерційного характеру. Тут можливий абонемент, можливі вистави для тих чи інших організацій. Але, без сумніву, за підвалини буде покладений театр, мистецтво. Ввесь час існування “Березіля” говорить про пряму лінію мистецтва, що од неї театр, не вважаючи на дуже великі злидні, ні на трохи не відходив. Але не так, треба це визнати, провадили діло інші театри. Як підприємства комерційні, вони вважали мистецтво за засіб, але не за мету. Мета була збір. І для того, щоб досягти її, всі засоби були гарні» [1925. Анархія — 5]; «Абонементна система, що її практикував театр минулого року, не виправдала себе (багато організацій лишилися винні і по сьогодні), і театр 20 процентів своїх місць зі знижкою в 50 процентів передає в театральну робітничу касу ОПБ для поширення серед трудящих» [1925. Курбас / Для — 251]; «Видатним моментом в організації роботи Держтеатру стало заведення і вдосконалення абонементної системи. Зараз майже половина відвідувачів театру припадає на широкі робітничі маси, що охоплені абонементами. Ця система проводиться в життя шляхом задоволення заявок фабзавкомів та місцевкомів різних установ, а також спеціальною діяльністю агентури. Театр поділено за абонементною системою на 3 пояси. Кожен абонемент має 6 квитків і видається при умові місячного кредитування. Спроба з абонементною системою знайшла собі широку підтримку

й справжній успіх. Театр має собі за мету довести абонементну систему до 100 % одвідувань. Адже таким чином забезпечується не лише матеріальна база театру та найтісніший зв'язок із глядачем, але й (що особливо важно) гарантується максимальна кількість повторювань тої чи іншої п'єси, а тим самим забезпечується спокійна, продумана праця над новими постановками» [1925. *Микитенко / Зайці* — 40]; «[у першому київському театрі 1816–1827 років] були й абонементи: верхня ложа на 100 вистав коштувала 500 карб., нижня 450 карб., галерейна 250, крісло 200, місце в партері — 100 карб. Дворянство й купецтво звичайно абонувало ложі й крісла, а іноді, наприклад, в 1840 році, коли всесильний Бібіков почав був піклуватися про розвиток київського театру, була спроба зробити це абонування обов'язковим» [1925. *Щербаківський* — 20]; «Театр даватиме 4 рази на тиждень вистави і в робітничих клубах, з яким и буде складено відповідні умові. Щоби полегшити робітникам і студентству відвідування театру, введено денні вистави по неділях; крім того заведено також абонементну систему, по абонементу кожен робітник має знижку на 40 відсотків на ціні любого квитка, що дасть можливість купувати напр. крісло I ряду за 90 коп» [1926. *Сезон* — 28]; «НКО намічено до переведення такі заходи: 1. Скорочення кошторисів театрів не менше, як на 10 %. Це скорочення повинно зачепити, як особовий склад театрів, так і господарсько-організаційні видатки. А це зробити не так трудно, бо набиралися та закликалися люди й складалися кошториси на більший розмах, тепер його треба ввести в необхідну норму. Треба мати робочий кошторис і його твердо додержуватись. Увесь зайвий і не необхідний елемент в театрах треба ліквідувати. 2. Абонементи поширити за всяку ціну (енергія дирекції! звязок з організаціями!), не менше, як на 50 %. Це бойове завдання (не влаштування ювілеїв!) директорів та адміністраторів. Досвід харківської Державної Академічної опери показує, що ми можемо організувати глядача, лише не вміємо» [1926. *Симптом* — 1]; «Продаж абонементів проходить з значнім успіхом. Про це свідчить те, що її майже доведено до рівня проданих абонементів у першому циклі. <...> Продаж абонементів на ці концерти пройшла на 75 %» [1927. *Опера* — 5]; «Широко розгорнулась система закупки вистав цілими установами та колективами. Система талонів, абонементів та робітничих кас призвела до того, що спілки стали фактичними хазяїнами театрів. Від них залежить успіх чи занепад першого-ліпшого театру» [1928. *Нарада* — 1]; «В театрі “Березіль” “Бронепоезд” вперше піде 8 раз закритими виставами. — 4 рази для комсомольських організацій <...>. Решта вистав прем'єри розподілена поміж спілками й школами. Загалом у січні продано вистав 16 і театр уже мав низку заявок на лютий. Так само успішно перебігає абонементна кампанія на другу половину сезону» [1928. *Хроніка* —

14]; «Більшість театрів відмовились вже від застарілої й мало придатної для робітничого глядача системи притягнення до театру абонементної системи й почали вживати закритих вистав для великих колективів чи підприємств, цілевих вистав за принципом так званих культурпоходів. Безумовно, колективне відвідування вистав робітниками цілого підприємства грає колосальну роль як для театру, бо утворює однорідну залю глядачів, так само дає широкі можливості в справі культурно-освітньої роботи навколо вистав» [1929. *Болобан / Замовлення — 1*]; «Театр [ім. Шевченка] широко ув'язується з своїм глядачем, запроваджує абонементну систему, перший на Україні» [1929. *Ірїй — 116*]; «Певний час мали ми абонемент на ложу в оперовому театрі. Державна опера в Петербурзі була найкраща в світі, й абонементи на оперові спектаклі цінилися до такої міри, що передавалися у спадщину в заповіті, а як переуступалися, то хіба за великі гроші, чи тимчасово, на час виїзду власника абонементу з Петербургу» [1933. *Лотоцький / 2 — 214*]. ► АБОНАМЕНТ, АБОНУВАННЯ, БІЛЕТ, ГЛЯДАЧ, ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ, КАРТКА АБОНЕМЕНТНА, КВИТОК, КНИЖКА АБОНЕМЕНТНА ТАЛОННА, КОШТОРИС ТЕАТРУ, ПУБЛІКА, РЕПЕРТУАР ІДЕОЛОГІЧНО ВИТРИМАНИЙ, СИСТЕМА АБОНЕМЕНТНА, СИСТЕМА АБОНІМЕНТНА, СИСТЕМА КРЕДИТУВАННЯ ГЛЯДАЧІВ, ТАЛОН, ТЕАТР ОПЕРОВИЙ, ШТАТ ТЕАТРУ

АБОНЕМЕНТЩИК / [1926. *Волховський — 13*]; «Нарешті про так звану “громадську” роботу опери. І тут не все гаразд... “Опера — робітникам” — гасло це було підмінено іншим — опера — абонементщикам. Не раз траплялося, що в абонементній картці стояло спочатку: “БЕК”, а нижче в графі посада — директор, бухгалтер. Тим часом в цій галузі ми вже маємо цінний досвід: виїзд опери на райони, або продаж певному колективу цілої вистави» [1928. *П. К-ий — 3*]. ► АБОНАМЕНТ, АБОНУВАННЯ, БІЛЕТ, ГЛЯДАЧ, ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ, КВИТОК, КНИЖКА АБОНЕМЕНТНА ТАЛОННА, КОШТОРИС ТЕАТРУ, ПУБЛІКА, РЕПЕРТУАР ІДЕОЛОГІЧНО ВИТРИМАНИЙ, СИСТЕМА АБОНЕМЕНТНА, СИСТЕМА АБОНІМЕНТНА, СИСТЕМА КРЕДИТУВАННЯ ГЛЯДАЧІВ, ТАЛОН, ТЕАТР ОПЕРОВИЙ, ШТАТ ТЕАТРУ

АБОНЕМУВАННЯ / [1928. *Смолич / Сезон — 2*]. ► ПРОДУКЦІЯ ХУДОЖНЯ

АБОНЕНТ / [1919. *Глаголин / 2 — 25*]; «абонент, пренумерант, передплатник» [1892. *Тимченко — 1*]; «Годичный абонимент лож бельэтажа колебался между 300 и 400 р. Кресло в первом ряду на целый месяц оплачивалось 25 р., а в последних рядах — 8 р. Большинство мест в театре всегда разбиралось абонентами» [1902. *Одеса — 20*]. ► АБОНЕМЕНТ, АБОНУВАННЯ, БІЛЕТ, ГЛЯДАЧ, ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ, КВИТОК, ПУБЛІКА, ТАЛОН

АБОНІМЕНТ / [1925. *Анархія / 2 — 5*]; «Репертуар состоял всего из трех-четырёх боевых опер, дававшихся целые месяцы подряд. Так, например, за весь зимний сезон 1826 года шли поочередно исключительно “Севильский Цирюльник”, “Семирамида”, “Сорока-Воровка” и “Итальянка в Алжире”. Цены местам были вполне доступны. Годичный абонимент лож бельэтажа колебался между 300 и 400 р. Кресло в первом ряду на целый

місяць оплачувалося 25 р., а в останніх рядах — 8 р. Більшість місць в театрі завжди розбиралися абонентами» [1902. *Одеса* — 20]. ► АБОНЕМЕНТ, СИСТЕМА АБОНІМЕНТНА

АБОНУВАННЯ / польськ. *abonować* [1783], *abonowanie* [1992. *Cegieta* — 23]; *abonowanie* [1775] [2007. *Rutkowska* — 63]; «абонировать [ложи и кресла]» [1800] [1984. *Словарь* — 9]; «большая часть бельэтажа и бенуара (NB: вещь для Харькова неслыханная!) была абонирована» [1884. *Черняев* — 374]; «в анонсе добавь, кто пожелает абонироваться не менее как на 10 спектаклей, тому делается уступка 15 %, на меньшее количество спектаклей абонементов не принимать» [1889. *Кропивницький / Суслів* / 2 — 387]; «найбільш доцільною системою театрального абонування вважати талонні книжки; серійну систему, яку частково залишає у себе державна опера, вважати за недоцільну» [1928. *Резолюція*]. ► АБОНЕМЕНТ, АБОНУВАННЯ, БІЛЕТ, ВИСТАВА ЗАКРИТА, ГЛЯДАЧ, ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ, КВИТОК, ПУБЛІКА, ТАЛОН

АБОНУВАННЯ ГЛЯДАЧА / [1928. *Інформація* — 67]; «Абонування організованого глядача театром “Березіль” провадитиметься шляхом талонного кредитування та системою колективного відвідування театру» [1928. *Звернення* — 69]. ► АБОНЕМЕНТ, АБОНІМЕНТ, АБОНУВАННЯ, ВИСТАВА ЗАКРИТА, ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ, СИСТЕМА АБОНІМЕНТНА

АБСТРАКТНІСТЬ / [1931. *Мамонтов / Проблеми* — 279]. ► МОНУМЕНТАЛЬНІСТЬ

АВАНГАРД / «Отрутный неп театральный, а під цим знаком працюють зараз всі російські театри на Україні, мусить лопнути із середини. В минулому році в Москві, в авангарді академізму театрального, в 4-х студіях МХТ виразно позначився перелом. Обережне введення і трактування соціальних тем, обережне користування прийомами лівих театрів хоч би в зовнішньому — в сценічних помостах» [1923. *Курбас / Крах* — 238]; «Авангард — авангард.-ный — авангардовый, передовой» [1924. *Словник* — 1]. ► АВАНГАРД ТЕАТРАЛЬНИЙ, ПОСТАНОВКА АВАНГАРДНА

АВАНГАРД ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1925. *Туркельтауб / Підсумки* — 7]; [А. Жаррі, П. Клодель, Ж. Кокто, Ж.-П. Сартр, Ж. Ануй, А. Камю, С. Беккет, Е. Йонеско] [1993. *Авангард*]. ► АВАНГАРД, ПОСТАНОВКА АВАНГАРДНА, ТЕАТР АВАНГАРДИСТСЬКИЙ

АВАНГАРДИЗМ / «Термін “авангардизм” у розумінні “естетичне новаторство” прийняли на Заході для позначення цілої течії сьогоденної буржуазно-модерністської літератури (роман, лірика, драма), яка демонстративно проголошує цілковитий розрив з попередньою традицією окремих художніх жанрів. Звідси ще один термін, застосований до цього галасливого руху: “антилітература” (“антироман”, “антипоезія”, “антитеатр”). Старе й нове, традиції і новаторство — поняття, що конче потребують конкретно-історичного тлумачення, діалектичного розуміння. Часом хронологічно нове буває одчайдушним стрибком назад, спровокованим страхом перед неминучою революційною майбутністю, реак-

цією ненависті або безнадії. Чи не так сталося й з “театром абсурду”?» [1964. Якимович / 1 — 75]. ► АВАНГАРД, ТЕАТР АВАНГАРДИСТСЬКИЙ, ТЕАТР АВАНГАРДУ

АВАНГАРДИЗМ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Месією” театрального “авангардизму” зарубіжний мистецький світ вважає Ежена Іонеско» [1964. Якимович / 1 — 75]. ► АВАНГАРД

АВАНСЦЕНА / [1790] [1984. Словарь — 13]; [1893. Старицький / Ніч під Івана Купала — 19]; [1894. Маркович — 133]; [1894. Цезар / 2 — 166]; [1914. Вороний / Дзвін — 290]; [1918. ДДТ / 2 — 4]; [1920-ті. Рулін / Словник — 1]; [1936. Мар'яненко / 1 — 128]; «Тут на авансцене бюст Мендельсона, как ученика этой консерватории, так высоко ее поднявшего, что она имеет первое европейское реноме» [1867. Лисенко / 2 — 27]; «Плошками, о которых упоминает Ученосветов [персонаж п'єси Квітки-Основ'яненка “Приезжий из столицы”], в старину освещалась, обыкновенно, авансцена. В ложах зажигались тогда сальные свечи. В виду этого нередко все угорали от копоти и чада» [1891. Черняев / Материалы — 238]; «авансцена — передкин» [1892. Тимченко — 1]; «авансцена, передній кін» [1924. Словник — 1]; «авансцена — місце між завісою і оркестрою в театрі» [1933. Скалозуб — 6]; «Сцена повинна видаватися вперед у глядний зал не менше, як на 1,5 метра, утворюючи “авансцену” (передня частина сцени), на ній устатковують світлові джерела. При багатокартинній п'єсі на ній може продовжуватись дія, тоді, як за завісою йде зміна декорації. Якщо дозволяє довжина приміщення, авансцену роблять більшою. У великих театрах вона досягає до 3 метрів. Перед нею можна виділити місце для оркестру — “оркестрову яму” завширшки не менше 2 метрів. У великих театрах вона буває до 7 метрів завширшки та до 3 метрів завглибшки. По боках, через оркестрову яму, прокладають на сцену містки зі сходами до глядного залу» [1946. Ліпковський — 9]; «авансцена — передня частина сцени» [1969. Ратімов — 79]. ► КІН ПЕРЕДНІЙ, ПЕРЕДКІН, РЕЦЕНЗЕНТ

АВАН-СЦЕНА / [1925. Гастролі — 6]. ► АВАНСЦЕНА

АВДИТОРІЯ ПРОЛЕТАРСЬКА / [1930. Василько / Кутюр'є — 6]. ► ГЛЯДАЧ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ, ТЕАТР ПРОЛЕТАРСЬКИЙ

АВТОМАТ / лялька театральна; польськ. *automat* [1805] [1992. Cegiela — 29]; «Гастроль знаменитого чревощестателя г. Эдиге с его говорящими и поющими автоматам» [1913. Автомат — 1].

АВТОНОМІЯ АКТОРСЬКА / [1918. Відділ — 2]; [1944. Ревуцький / 3 — 2]. ► ВІДДІЛ МИСТЕЦТВА, ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

АВТОР / [1621] [2002. Тимченко / 2 — 89]; [1862. Глібов / Листок — 263]; [1878. Воробкевич — 234]; [1894. Франко / Театр — 325]; [1904. Карпенко-Карий / 1 — 342]; [1931. Афіша]; «Сей послідній [о. Озаркевич], мабуть, піддав думку загрівати духа народного сценічним представленням деяких руських п'єс; він і приладив для коломийської сцени дві найдавніші, а неув'ядаючі квітки української драматургії “Наталку Полтавку” і “Москаля-чарівника”

Котляревського, а опісля також Квітчине “Сватання на Гончарівці”. В грудні 1848 р. відбулося перше представлення “Наталки Полтавки”, котрій о. Озаркевич дав назву “На милування нема силування” (під такою назвою вона була і напечатана того ж року в Чернівцях). <...> публіка руська <...> з великим восторгом повітала рідне слово, роздаючися з сцени, за кожним уступом обсіпала граючих безконечними оплесками, а коли представлення скінчилося, притьмом забажала побачити автора, не знаючи о тім, що той давно вже умер і то аж в Полтаві. Коли помимо вияснювань деяких людей оплески і викликування “Автор! Автор!” не переставали, виступив вкінці один з акторів, хоча чи витолкувати клопітливе положення, але публіка не дала йому прийти до слова — мусив прийняти ті овації, котрі призначені були для небіжчика Котляревського. З тої забавної сцени зродилася опісля жартівлива поговорка, що “Котляревський 1848 року в Коломії був”» [1885. Франко / *Teamp* — 361]; «автор — той, що написав або пише що-небудь — якийсь твір письменства чи музики (складає, напр. пісню або що), чи щось інше (напр. художник — автор картини, малюнку)» [1906. Доманицький — 7]; «Цю подію описав кореспондент “Галицької Зорі” <...> за 1850 р. у таких словах: “По відограмім представленю одушевлена публіка стала кричати: “автор! автор!” Аж ту вибігає автор! — страх мене обіймив, чи не Основ’яненко встав із гробу? Ні, то знакома особа представилася”. Франко цю легенду, не подаючи джерела, відносить до Котляревського й до 1848 року <...>. Возняк спростував цю помилку Франка» [1932. Хоткевич — 60]. ► БРИГАДА АВТОРСЬКА, ДРАМАТИСТ, ДРАМАТУРГ, ТВОРЕЦЬ

АВТОР ДРАМАТИЧНИЙ / [1916. Чарнецький — 6]; [1939. Рудницький — 5]. ►

ДРАМАТИСТ, ДРАМАТУРГ

АВТОР ПРИМІТИВНИЙ / «Вся будова “Борців за мрії” виявляє в Тогобочному занадто примітивного автора, — він не вміє орудувати складними й тонкими засобами драматурга» [1927. Інші — 26]. ► БУДОВА ДРАМИ

АВТОР ШТАТНИЙ / [1924. Реформа — 3]. ► ДРАМАТУРГ ШТАТНИЙ

АВТОР-АНТРЕПРЕНЬОР / «великою спокусою для чоловіка, що є антрепреньором, стоїть авторство, драморобство, і він робиться “драматургом”. Мотивами до такого синтезу у них є, крім *honoris causa*, митикування більш комерційного, ніж ідейного характеру: ніхто так не може сприяти тому, щоб набивати кишені авторськими гонорарами, як сам автор-антрепреньор; ніякий автор так не може знати, яких треба поставити пьєс для “сбора”, як автор-антрепреньор» [1911. Стеценко / 3 — 2]. ► АВТОР,

АНТРЕПРЕНЕР, ДРАМАТУРГ

АВТОРКА / «автор — автор, автórка» [1892. Тимченко — 1]; «із жінок-авторок пробували своїх сил у драматичній штуці і добилися допущення на сцену Олена Пчілка з комедією “Світова річ” і Ольга Шабельська з ме-

лодрамою “Під Івана Купала”» [1910. Франко — 403]; «Автор — автор; (о жєнщинє) — авторка» [1924. Словник — 1]. ► АВТОР, ДРАМАТИСТ, ДРАМАТУРГ, ДРАМОПИСНИЦЯ

АВТОРКА ДРАМАТИЧНА / [1941. Ленкий — 99]. ► ДРАМОПИСНИЦЯ, ДРАМАТИСТКА

АВТОРСТВО / «драматургія обіймає штуку писання драматичних сочинєній — авторство і також штуку сєнічного представлєня — акторство» [1867. Дєнис — 464]. ► АВТОР, ІСКУСТВО, МИСТЄЦТВО

АВТОРСЬКІ [ВІДРАХУВАННЯ] / [1924. П. М. — 3]. ► ВІДРАХУВАННЯ, ПРАВО АВТОРСЬКЄ ДРАМАТУРГА

АВТОРУВАТИ / «якийсь-то цилюрник почав авторствовать» [1900. Кропивницький / Нашєствє — 66]; «авторствовать — авторувати» [1924. Словник — 1]. ► АВТОР

АВТО-ТЕАТР / «Авто-театр. Тов. Шльозберг сконструював дуже просту й легку форму пересувного театру — “авто-театр”. Театр цей міститься гєть увєсь на одному ваговозі і прибувши в якєсь місце швидко розгортаєтьсє в цілком устатковану сєну з лаштунками, аксєсуарами, освітлєнням тощо. Авто-театр має виглєд автобусу, дє вільно і зручно можуть розташуватися під час переїзду актори зі своїм вантагом. <...> Проектом “авто-театру” зацікавився навіть Генрі Форд, що листуєтьсє з приводу його з автором» [1929. Авто-театр — 9].

АГЕНТ / [1928. Нарєда / 1 — 11]. ► РОБКАСА

АГЕНТ ДРАМАТИЧНИХ ПИСАТЕЛІВ / [1906. Кропивницький / 35 літ — 116].

АГЕНТУРА ► АБОНЕМЕНТ, АГЕНТ

АГІТАЦІЯ / «Театр усє за щось агітує» [1925. Курбас / Режлаб 04.04.1925 — 391]; «Ми досі зображували загальні рєчі, а тепєр будємо розглядати рєчі індивідуалізовані, персоніфіковані в реальних типах. Власнє кажучи, ми досі мало зображували — цє був один із моментів перехідних — і зарєз тільки починаємо зображувати. Ми агітували, ми не виявляли. Цє не було основним у нашій роботі. В цьому сезоні були натєйки на цє, хоч не все було послідовно доведєне до кінця, не все ясно репрезентувало новий принцип. І на цьому “дє факто” кінчаєтьсє все. Бо коли ми досі ставили постановки на тему “Хай живє ІІІ Комуністичний Інтєрнаціонал” — то все крутилося довкола цього. Ми агітували. Приміром, “Джїммі Гїггїнз”... Ми намагалися дати агітаційний момент. Тепєр, коли б ми ставили “Джїммі”, ми б його інакшє ставили — люди були б більш американцями, більш типовими, можє, й агітаційний момент, підкрєслєння його, відпав би, і виплила б в основу постановки якєсь ідєя менш агітаційного, а більш пропагандистського порядку. Можє, цєй “Джїммі” постав би в більш глибокій концепції» [1926. Курбас / Про — 144]; «Коли на зміну “агітації” прийшли часи “пропаганди”, Теробмол перейшов на рейки серйозної роботи. Наприкінці 24 р. Губком передав Теробмол Пролєткультові» [1928. Комсомол — 120]; «Усьакє мистєцтво є, кїнець-кїнцєм, агіта-

ція» [1930. Красовський — 23]. ► АГІТВИСТАВА, АГІТКА, АГІТМАЙСТЕРНЯ, АГІТПЛАКАТ, АГІТСУД, АГІТУВАННЯ, АГІТФАРС, ЗМІСТ ІДЕЙНИЙ, ТЕАТР АКЦЕНТОВАНОГО ВПЛИВУ, ТЕАТР АГІТАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ

АГІТАЦІЯ МАСОВА / «Про постановку масової агітації. (До Губнаради Агітпропів). 13-ий З'їзд партії визначив найважливіші моменти в справі агітації й пропаганди і дав основні провідні вказівки про постановку серед широких мас робітників і селян, як групової, так і індивідуальної агітації й пропаганди. <...> Організація масових театральних постановок на відповідні теми, організація політ-театрального колективу для постановки агітаційних п'єс, притягаючи туди здебільшого комсомольців, організація “судів”, “вечірок запитань і відповідей”, дискусій у робітничих клубах і в великих підприємствах, постановка агітаційних газет і театральних газет на політичні теми, якими найбільше цікавляться, — ось приблизні віхи агіткампаній у місті» [1924. Агітація — 1]. ► АГІТАЦІЯ, АГІТАЦІЯ ХУДОЖНЯ, ТЕАТР АГІТАЦІЇ, ТЕАТР АГІТАЦІЙНИЙ

АГІТАЦІЯ ХУДОЖНЯ / «Всі постановки “Березіля” з 1922–1925 рік являються засобами художньої агітації, пропаганди революційних ідей» [1925. М. Д. — 9]. ► АГІТАЦІЯ

АГІТБРИГАДА / «треба загострити увагу гуртків на антивоєнній роботі, треба втягати гуртки на боротьбу за соціалістичне будівництво, ширше розгорнути організацію агітбригад, розгортання ударництва, змагання і на підставі цієї роботи організувати зв'язок наших гуртків з робітничими революційними організаціями за кордоном» [1931. МРТО — 60]. ► АГІТПРОПБРИГАДА, ТЕАТР АГІТАЦІЙНИЙ

АГІТВИДОВИЩЕ / «протиставлення дрібним атракціонам великих агітвидовищ» [1931. Тихвінський — 12]. ► АГІТВИСТАВА, АГІТКА, АГІТТЕАТР

АГІТВИСТАВА / «Спостерігаючи публіку пролетарського складу під час агітвистав (наприклад, “Рура”, сцена гри в карти смерті з капіталом), зауважено, що для глядача не важно, як грають, а важно, хто переможе. Принцип гуманістичного театру, виражений у фразі: “Глядач переживає страх не од появи духа в “Гамлеті”, а від страху самого Гамлета”, — тут уже ні при чому. Рефлекси (переживання) даються натяками. Важно, що персонаж злякався; сам факт підкреслений (в цьому мистецтво), а не саме почуття переляку, як емоція, передавана публіці» [1923. Курбас / Психологізм — 236]. ► АГІТАЦІЯ, АГІТКА, АГІТМАЙСТЕРНЯ, АГІТПЛАКАТ, АГІТСУД, АГІТУВАННЯ, АГІТФАРС

АГІТКА / [1924. Гарп — 4]; [1924. Суд — 6]; «В історії театру ми маємо дуже багато споріднених агітці — за своєю конструкцією, принципом — явищ. Вони, як взагалі все мистецтво впливу, мають такі основні прикмети (не ручуся за повність — воно в мене тільки накидано, але не вичерпно), в усякому разі, для театру впливу характерне: 1) що він як об'єкт впливу вибирає окремі сторони психіки глядача; 2) він вибирає і окремі засоби впливу на глядача, — не робить як театр класичний, що орудує

всякими засобами впливу і має об'єктом свого впливу всю психіку глядача, цілу людину; цей театр, навпаки, вибирає поодинокі засоби; 3) цей театр ставить собі поодинокі завдання» [1925. Курбас / Вплив — 63]; «Агітка — це п'єска, в котрій переважає яскраво виражена тенденція над певною об'єктивністю аспекту» [1925. Курбас / Режлаб 19.05.1925 — 482]; «За роки революції життя складалось од фронту до фронту, од станції до станції. Озброєні маси народу пересувались з кінця в кінець великої Республіки, надаючи їй вигляду озброєного табору. Зрозуміло, що при такому стані найкращим способом організації думки була агітація. То був час найвищого розквіту агітки. Агітка по своїй суті є меч, що може одсікти вирізку на носі разом із головою. Але згодом агітку замінила... халтура. Патос і гострота агітки на зразок агіток Леніна, Троцького, Бедного та інших вождів Жовтня зникли, як тільки за цю роботу взявся кадр "спеців" на цій справі. Зброя втратила свою силу; чинність її була паралізована, ставши, навіть, негативною. Ідучи за першими зразками, останні агітки рубали, навіть, цілком здорові голови» [1925. Сенченко — 14]; «Вічно збивається на агітку то соціального, то національного порядку. Фігури не охарактеризовані, бліді» [1927. Курбас / Щоденник — 47]; «Агітку можна писати про хлібозаготівлі (але везти її треба на село). Для українського ж пролетаріату писати в 1929 році агітку про "диктатуру" — не можна. Тому дурний почерк реаліста: світ як безпосереднє враження від життя. Все це здається ще дрібнішим, ще фальшивішим. І чого було так безконечно поспішати? Вийшло діло, зроблене найближчими засобами, які були під руками. Великий драматургічний темперамент автора — розмінений. Може, так воно було: мистецтво як засіб міжгрупової літературної політики? От і вийшло занадто безпосереднє, поминаючи роботу над матеріалом. А шкода. В таких випадках краще за великі теми не братись. Де шукати первопричин удалої невдачі Микитенка, до якої із згаданих двох категорій нашого мистецького покоління віднести його — не знаю (взагалі я його мало знаю). А от що наші режисери, безперечно, належать до категорії убогих змістом, це для мене поза всяким сумнівом. Такого пасивного, імпотентного підходу до матеріалу драматургічного давно я не бачив на українській сцені. Якесь завдання? Якесь його розв'язання? Нічого подібного! Якась вигадка? Якась трактовка? Тобто якась своя трактовка? Не бувало!» [1929. Курбас / Смін — 317]; «Ми репрезентуємо українську державу в її роботі на цілому театральному терені й хочемо, щоб розвивалися всі художні напрямки — і конструктивістичні, і реалістичні, і натуралістичні, аж до художньої агітки, аби вони ставали на службу нашим завданням. Художня агітка, що була театральною сировиною для театральної роботи т. Курбаса в перший період його роботи під час громадянської війни, для нього тепер перейдений етап, і повернутися

до художньої агітки — це для нього може було б реакційним, а для нас ні. Ми будемо використовувати і використаємо і художньою агітку, бо у нас, як тут говорилися, за рік на різних виставах державних театрів, колективів, клубних, самодіяльних театрів тощо буває один мільйон глядачів. І ми хочемо використати всі мистецькі форми, всі мистецькі напрямки для того, щоб вони прислужилися нашим завданням» [1929. *Скрипник / Трикутник — 159*]; «Агітка є не що інше, як гола, неприкрита ідеологія. Вона тому не виправдує себе, що ідеологічне настановлення в ній не об'єднується з відповідною досконалістю форми. А тільки в такому гармонійному злученні мистецький твір доходить до глядача й викликає в ньому відповідні емоції» [1930. *Красовський — 22*]. ▶ АГІТАЦІЯ, АГІТВИСТАВА, АГІТМАЙСТЕРНЯ, АГІТПЛАКАТ, АГІТСУД, АГІТУВАННЯ, АГІТФАРС, МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР ПОКАЗНИЙ

АГІТКА АНТИРЕЛІГІЙНА / [1924. *Київ — 8*]. ▶ АГІТБРИГАДА

АГІТКА РЕВОЛЮЦІЙНА ▶ ухил

АГІТКА ТЕАТРАЛЬНА / [1930. *Корляків — 69*]. ▶ АГІТКА

АГІТКАМΠΑНІЯ / [1924. *Агітація — 1*]. ▶ АГІТАЦІЯ МАСОВА

АГІТКУЛЬТБРИГАДА / [1954. *Огляд — 20*]. ▶ АГІТБРИГАДА

АГІТМАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1924. *Київ — 7*]. ▶ АГІТВИСТАВА, АГІТКА,

АГІТПЛАКАТ, АГІТСУД, АГІТТЕАТР, АГІТУВАННЯ, АГІТФАРС

АГІТМИСТЕЦТВО / «Плакатний стиль агітмистецтва» [1932. *Рулін / 15 — 67*]. ▶ ТЕАТР АГІТАЦІЙНИЙ

АГІТПР'ЕСА / [1930. *Рулін / Випуски — 77*]. ▶ АГІТКА, ДРАМА ЄЗУІТСЬКА

АГІТПЛАКАТ / [1925. *Курбас / Вплив — 64*]; «Нарешті: агітплакат нашого часу — ви настільки його добре знаєте, що особливо роз'яснювати нема потреби» [1925. *Василько — 27*]. ▶ АГІТВИСТАВА, АГІТКА, АГІТМАЙСТЕРНЯ, АГІТСУД, АГІТУВАННЯ, АГІТФАРС, ТЕАТР ВПЛИВУ, ФОРМА ВИСТАВИ

АГІТПОСТАНОВКА / [1924. *Суд — 6*]. ▶ ТЕАТР ПОКАЗНИЙ

АГІТПРОП / [1924. *Рада — 6*]. ▶ АГІТПРОП ХУДОЖНИЙ, АГІТПРОПБРИГАДА, АГІТПРОПГРУПА, РАДА ХУДОЖНЯ

АГІТПРОП МИСТЕЦЬКИЙ / [1930. *Гр-кий — 28*]. ▶ ТЕАТР МОЛОДІ КОЛГОСПІВСЬКОЇ

АГІТПРОП ХУДОЖНИЙ / [1931. *ТРОМ*]. ▶ МАЙСТЕРНЯ ХУДОЖНЯ, ТЕАТР МОЛОДІ

РОБІТНИЧОЇ, ТРОМ

АГІТПРОПБРИГАДА / [1931. *Хроніка / 2 — 85*]. ▶ ФАКУЛЬТЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

АГІТПРОПГРУПА / [1931. *МРТО — 53*]. ▶ АГІТБРИГАДА

АГІТСУД / [1924. *Гарт — 4*]; «Агітсуд є чи не найкраща форма політ-освітньої роботи на селі. Показовий суд дуже наочно дає оцінку життєвим хибним явищам, недолікам нашого господарювання, нашого побуту. В центрі нинішньої нашої роботи — перебудова сільського господарства з індивідуальних форм на соціалістичні» [1929. *Дзбанівський — 15*]; «Як організувати агітсуд? Актив сільбуду повинен добре проробити матеріал агітсуду: скласти план суду, залучити до участі в ньому учительство, агроно-

мію, комсомол, організацію КНС, кооперативних робітників тощо, пороздававши їм ролі відповідно до особистих даних. Обов'язково треба провести кілька репетицій перш, ніж провадити самий агітсуд. Оповістити населення треба завчасу через об'яви в сільбуді, по хатах-читальнях, кооперативних організаціях, а також уміщуючи відповідні замітки у стінгазетах, усними об'явами на всяких зборах і т. д., точно вказувати, коли відбудеться суд, над ким, де і о якій годині. Приміщення для агітсуду треба вибирати просторе, придатне для великого напливу глядачів. Під час самого агітсуду всі процесуальні моменти треба провадити так, ніби це був справжній суд: серйозно, авторитетно, ознайомивши заздалегідь виконавців з технікою судового процесу. Треба пам'ятати, що агітсуд тільки тоді досягне своєї мети, коли дасть слухачам уявлення справжнього суду. Цей агітсуд подається, як схема. Необхідно на місцях строїти обвинувачення, виходячи з дійсних життєвих хиб, беручи дійсні життєві моменти, чому до перелічених фактів обвинувачення так можна додавати нові, як і змінювати подані факти обвинувачення, чи скорочувати їх. Для доказу переваги великого колективного, чи радянського господарства над індивідуальним, треба брати цифрові дані про найгіршу врожайність в селянських поодиноких господарствах (назвати прізвища тих господарів) і найвищу врожайність сусіднього радгоспа, або колгоспа (його назва, де він міститься). Необхідно вкраплювати в судовий процес висвітлення досягнень, а також і всіх хиб в роботі сільбуду, а саме: скільки було там прочитано лекцій, скільки там переведено агролотерей, агросудів, скільки дано кінокартин, яку участь брав сільбуд в засівкампанії, у виробничих нарадах, які сільгосподарчі плакати, які сільгосподарчі книжки є в сільбуді. Також, як працюють хати-читальні, сільгосподарчі гуртки, гуртки сприяння колективізації, сільгосподарча кооперація і т. інш. Крім того необхідно зачепити питання про участь агрономії, учительства, кооперативних робітників та інш. в культосвітній роботі сільбудів. І тут же робити відповідні висновки. Коли нема сільгосподарчих гуртків, запропонувати негайно їх заснувати, коли кепсько працюють існуючі гуртки, запропонувати налагодити їх роботу, коли агрономія недбайливо відносилась до переведення лекцій. Запропонувати надалі усунути цю хибу, і взагалі про різні хиби в роботі ставити на вид, виносити догану і т. інше. Розмір землі в обвинуваченого брати такий, який в дійсності є в тому селі, чи то по їдцям, чи по фактичному користуванню. Агроном — експерт повинен з'ясувати на суді ту шкоду, яку роблять бур'яни та шкідники, а також ту користь, яку дає гарний обробіток землі, чисте насіння та рядковий посів, базуючись на місцевих прикладах. (Назвати прізвища окремих культурних хазяїв та висвітлити роботу зразкових колгоспів і радгоспів). І взагалі необхід-

но при переведенні агросудів втягувати в процес суда присутніх селян» [1929. *Дзбанівський* — 16]. ► АГІТВИСТАВА, АГІТКА, АГІТМАЙСТЕРНЯ, АГІТПЛАКАТ, АГРОСУД, АГІТУВАННЯ, АГІТФАРС, МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА, ПОЛІТСУД, СУД

АГІТТЕА-МОНТАЖ / [1931. *ГосТИМ* — 17]. ► МОНТАЖ

АГІТТЕАТР / «У м. Умані протягом літнього сезону працює Агіттеатр Окрполітосвіти. Театр утворено ще на початку, цього року. Виробничу працю колектив розпочав лише з травня, перевівши до того велику підготовчу студійну роботу. Колектив театру складається з акторів професіоналів та молодняка (на 50 відсотків). Постановка театру “97 незаможників” користується в робітничій аудиторії величезним успіхом» [1925. *Azimteatr* — 6]. ► ДЕРЖАГІТТЕАТР, ТЕАТР АГІТАЦІЙНИЙ

АГІТТЕПЛОХІД / «Агіттеплохід “Микола Островський” ось уже три роки борознить води річок Дніпровського басейну. <...> Агіттеплохід — це добре устаткований плавучий клуб» [1954. *Azimmenlohid* — 28]. ► АГІТБРИГАДА

АГІТУВАННЯ / «Я не протестував проти жіночого питання. Можна його зачепити, можна цілу п'єсу поставити, але ось у чому річ: можна п'єсу про жіноче питання написати і поставити, можна через таку п'єсу розкрити і зачепити у глядача і глибокі, і основні речі, в яких жіноче питання є тільки складовою частиною, а можна через п'єсу просто впливати на глядача шляхом агітування за певні форми життя — це значить, можна створювати п'єсами на тему жіночого питання театр, який має відношення до всієї психологічної установки глядача, можна видозмінювати масу, і можна просто робити те, що ми робили до цієї пори: Це є написана п'єса, з якої ясно, що жінка не сміє бути поневолена, вона повинна брати участь у всіх державних справах, дітей віддавати в притулок і т. д. Це те, що в театрі плоско, бо це не театр. Це речі логічного порядку (тому що так — тому так), а це речі, що відносяться до матерії мистецтва, це саме ті речі, котрі мають потрібну великість теми. Тут не тільки в кількості справа, в більшій чи меншій глибині, а по суті справа, і саме в моменті агітації — з одного боку, в тому, що виростає, коли ми так поставимо питання. <...> “Боротьба з непівською психологією” — це невірно. <...> Я собі уявляю, що, виходячи з таких положень, що ми не думаємо займатися голою агітацією, таким шляхом ми театру не зробимо, агіттеатр непотрібний — до глядача він не доходить — це зброя, яка вже використана і яка до часу не підходить. Питання піднесення продуктивності праці — це питання, яке розв'язується законами, постановами організацій державного масштабу, і це має більше значення, ніж те, що ми будемо накачувати глядача, що це треба зробити. Коли прийде інструктор на фабрику і заведе нам НОП, — то це більше дасть користі, і він нам більше зробить, ніж ми могли б це зробити. Що це матеріал для нас хороший, це злободенна тема, цікава, як для шекспірівського театру того

часу, чи які-небудь відносини між королівським двором, чи питання яке-небудь того часу, яке цікавило б філософів; бути чи не бути — це для нас матеріал драматичний у своєму прикладанні до чогось більш основного; та головне щось інакше, саме те, що за цим самим лозунгом ховається, що відноситься до психології в цілому. Інакше ми театру не створимо, бо всяка культурна установа, чи це агіттрибуна, концертний зал, танцюлька, клуб, ресторан і т. д. — кожна з них буде собою тільки тоді, і буде вповні відповідати своєму призначенню, коли буде давати відповідь на те, для чого вона існує, коли буде відповідати на ту соціальну потребу, яка її створила. Агіттрибуна є соціальна потреба. Люди потребують мати місце, де вони могли б на якісь наболілі питання знайти відповідь у правильному освітленні по відношенню до класових інтересів. Коли робітник іде на мітинг, то він іде не з естетичним враженням, або щоб наповнити свій шлунок, щоб пограти в шахи, — він іде, аби щось почути, він хоче почути розв'язання питання логічного порядку (на мітинг робітник несе свою логіку, він іде туди, може, з певним класовим емоційним ставленням до сторін, які на мітингу виступають). Він несе свою емоційність у прямому життєвому відношенні, він іде зі своєю класовою солідарністю, але в усякому разі він має пряме відношення до злоби дня і до реальних життєвих інтересів» [1924. *Курбас / Режимтаб 04.04.1925 — 173–174*]. ► АГІТВИСТАВА, АГІТКА, АГІТМАЙСТЕРНЯ, АГІТПЛАКАТ, АГІТСУД, АГІТФАРС

АГІТФАРС / [1925. *Курбас / Режимтаб 24.04.1925 — 423*]. ► АГІТВИСТАВА, АГІТКА, АГІТМАЙСТЕРНЯ, АГІТПЛАКАТ, АГІТСУД, АГІТУВАННЯ

АГІТХОР / агітаційний хор; «Агітхор спілки Робкомгосп. 16 липня ц. р. клуб Робкомгосп улаштує вечір двоохріччя існування Агітхору. За два роки своєї праці Агітхор клубу зайняв одно з перших місць поміж клубними хорами м. Києва. Агітхор, що утворився з робітничої маси, яка була цілком невідготована музично, набув певних художніх форм. Виступи Агітхору в постановках клубу Робкомгосп справляють приємне враження. Надалі хор ставить собі завдання підготувати не лише хориста, але й хормейстера. На відчитному вечорі відбудуться перші виступи диригентів, що вийшли з клубного хору» [1925. *Агітхор — 6*].

АГРОСУД / «Об 11 годині 1 вересня від новенького сільбуду села Липець (Харківськ. окр.) рушив карнавал, присвячений посівкампанії. Участь беруть актори Харківського РСТ та місцеві організації. Наперед вислали яскраво зодягненого вершника, який в рупор запрошував усіх на свято врожаю. Трохи згодом вирушив увесь карнавал. Попереду трактор тягне гарбу з акторами РСТ, за ним сівалка, жатка, бугай-“симентал” та кнур-“першерон”. Вся ця частина весела, здорова, бадьора, уквітчана лозунгами, гіллям. Парами йдуть піонери, комсомольці, позаду піп, біля нього театралізовані корогви, величезна соха, запрояжена шкапиною,

за нею обідраний сивий дідок, пикастий куркуль і т. ін. На базарі зупинка. Лунають, розбиваючись об церковні мури, співи, гарячі промови, колективно виконані гасла: “Хай живе свято врожаю!” “Геть темрява й неписьменність”, “Хай живе індустріалізація країни”, “Всі в сільськогосподарчі колективи”! Потім під співи, вигуки, веселі звуки гармонії весь карнавал селом рушає до другої церкви, де на великому майдані продовження свята. На піддашку комори укриті червоними скатертинами столи, на землі дві лави з боків. Над цим плакати, лозунги. Тут буде художня частина свята: виступи хору РСТ, декламації та за журналом “Сільський театр” “Суд над селянином, що не виконує агромінімум” П. Дзбанівського. Поки йдуть остаточні приготування, шикуються гарби, сівалки, жатки, в чотирьохкутнику, оточеному верьвовкою, під звуки гармонії садять гопака... Потім співає хор, далі оповідання, байки й нарешті агросуд. І от треба зазначити, що коли глядачі Липець, села страшенно відсталого, в якому ще досі сильні куркульські впливи, і в “Свинячому голосі” Б. Сіманцева, і в “Браті” Капельгородського з задоволенням приймали негативні, ворожі нам вислови, то до агросуду поставилися далеко уважніше. Це не дивно, бо деякі постаті в “Суді” автор подає вдало й переконуюче. Підсудному дали прізвисьце Задерживіст. Задерживіст — це місцевий селянин, господарювання якого дуже близько підходить до змальованого в “Суді”. Помітно було, особливо у жінок, що підсудний викликав співчуття до темної, збитої, затурканої людини. Тим більше діяло на глядача його останнє слово. Цілком зрозуміла була й викликала сміх знайома кожному селянинові постать Глитаєнка. Гірше сприйняли допит попа. Причина в тому, що релігійні настрої в Липецькому р[айоні] ще й досі міцні» [1929. *Мін* — 32]. ► АГІТСУД

АДАЖІО / польськ., з італ. *adagio* [1809] [2007. *Rutkowska* — 64].

АДМІНІСТРАТОР / [1927. *Оновістки* — 4]; «я написав листа Мар'яненкові, в якому пропонував свої послуги в його новій трупі на посаду помічника адміністратора з продажем учнівських квитків і виступами в народних сценах» [1914. *Василько* / 3 — 26]; «Іван Біберович поза сценічний талан був ще й знаменитим адміністратором» [1916. *Чарнецький* — 5]; «Командирували до цензора промітного адміністратора Португалова, який за невелику мзду завоював симпатію цензора до нашого театру» [1936. *Мар'яненко* / 1 — 116]. ► АДМІНІСТРАЦІЯ ТРУПИ, АДМІНІСТРАЦІЯ ТЕАТРУ, ШТАТ ТЕАТРУ, УХИЛ

АДМІНІСТРАТОР ТРУПИ / [1918. *Хор* — 3].

АДМІНІСТРАЦІЯ ТЕАТРУ / [1897. *Чайківський* — 38]; [1905. *Труш* / 2 — 93].

АДРЕСА / «Під час прощального бенефісу Заньковецької їй була піднесена сила дарунків, квіток, і між иньшим адреса від Українців, яка була відчитана на сцені студентом університету» [1904. *Д.* — 122]; «У середу, 15 листопада, трупною українських артистів М. Садовського було ви-

ставлено в Ніжині останній спектакль, в якому брала участь славна артистка М. Заньковецька. Грали “Зайдиголову” Кропивницького. Народу зійшлося так багато, що навіть в проходах не можна було протовпитися. Артистів гаряче вітали після кожного акту. Були подарунки, квітки й адреси. Між іншим і гурток студентів, що приїхав з Кієва дати концерт у Ніжені на користь своїх убогих товаришів, підніс М. Заньковецькій українською мовою адресу. Дяку прочитав зо сцени один із студентів сього гуртка» [1906. *Трупа* / 2 — 3]. ► БЕНЕФІС

АЕСТЕТИЧНЕ ► ЕСТЕТСТВО

АКАДЕМІЗМ / [1924. *Академізм* — 1]; [1925. *Туркельтауб* / 7 — 3]; [1928. *Смолич* — 22]. ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

АКАДЕМІЗМ БЕЗКРОВНИЙ / «Його [О. Загарова] постанови довели, що це значить — відродження “доброго старого театру”, тобто: витаскування на кін сучасного театру запліснявілих зразків безкровного “академізму”» [1928. *Смолич* / *Сезон* — 4]. ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

АКАДЕМІЗМ ПАНІЧНИЙ / [1927. *Марголін* / 1 — 12]. ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

АКАДЕМІЗМ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Отрутний неп театральний, а під цим знаком працюють зараз всі російські театри на Україні, мусить лопнути із середини. В минулому році в Москві, в авангарді академізму театрального, в 4-х студіях МХТ виразно позначився перелом. Обережне введення і трактування соціальних тем, обережне користування прийомами лівих театрів хоч би в зовнішньому — в сценічних помостах»; «Так це там і називається — “полівіння академічних театрів”. Можна сподіватися, що скоро і в наших “академічних” зникнуть мальовані дерева і французькі комедіо-фарси, і ми побачимо п’єси, що палають революційним ентузіазмом на абстрактних помостах, правду нової традиції. А потім головний контингент публіки — непмани. Вони ще йдуть в театр, але їм хочеться чогось гострішого — оперети, чистого фарсу, перекультивованого дада; яке їм діло до академічних святощів? І можливо, що доб’ються вони свого — як добилися в Москві і в Харкові»; «Криза і тут — в російському театрі. І кожен кінець сезону буде приносити свої виразні ознаки стрімголов падаючої лінії. Академічний театр в принципі ізолюваний від життя, і коріння ніякого не має. Театр — занадто жива установа, щоб можна його було втиснути у музейну категорію. Живого музею ніхто винести не зможе. Це суперечність в самому понятті. Дивно тільки, що це приходить ще доказувати. А приходить, і прийде, мабуть, ще не раз і не на одному місці. Розуміння завдань сьогоднішньої мистецької політики у нас не скрізь на відповідній висоті. Примусове насаджування академізму — найбільш загибельна помилка» [1923. *Курбас* / *Крах* — 238]; «Академізм (консерватизм). Пізнання постійної громадської цінності мистецьких форм, тим самим визна-

вання незмінності ідеології» [1924. Курбас / Режлаб 25.12.1924 — 317]. ► АКОПЕРА, ОБ'ЄКТИВІЗМ АКАДЕМІЧНИЙ, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

АКАДЕМІЗМ ЧЕРВОНИЙ / «Досі майже все академічне було коли не геть чорне (чи біле) то загалом кольорово строкате, мов курка зозуляста. Бо хто засновував досі різні академії? — Короновані голови, помазаники божі — королі, імператори, можновладці, земельні володарі чи нафтові королі... І от маєте: Українська Літературна Академія заснована з ініціативи двох спілок — пролетарських та селянських письменників, плужан та гартовців!» [1924. Академізм — 1]. ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ / [1927. Багалій — 120]; «Закон про академію мистецтв. В генеральному секретарстві освіти виробляється законопроект про українську академію мистецтв. Законопроект, разом з виготовленим уже статутом академії має бути винесено на затвердження Малої Раді в одному з найблизших її засідань. По цьому законопроекті українська академія мистецтв має удержуватись державними коштами Української Республіки. Всі професори та студенти академії повинні мати пільги щодо військової служби. Видавництва повинні безплатно присилати академії свої видання, що стосуються до історії мистецтва, малярства, різьбярства, графіки та інших галузів мистецтва та мистецької промисловості» [1917. Закон — 2]; «Всеукраїнська Академія Мистецтв. При Київському Художньому Інституті утворено комісію, що розробляє проект реорганізації Художнього Інституту на Всеукраїнську Академію Мистецтв. По проекту при Академії буде художній інститут і науково-дослідні катедри з галузи мистецтвознавства» [1928. Академія — 2]. ► АКАДЕМІЗМ

АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА / [1928. Проект — 9]; [1928. Свенціцький — 2]; «Академія мистецтвознавства, в якій намічено театральний відділ» [1928. Рулін — 6]. ► МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

АКАДЕМІЯ МИСТЕЦЬКИХ НАУК / «Нам на Україні ще мабуть равновато мріяти про Наук.-Дослід. Інститут Мистецтвознавства чи Академію Мистецьких Наук — треба ще підрости. Проте незабаром мусимо до цього реально й практично підійти, коли не хочемо відставати, а бути “с веком наравне”, не пасти задніх і провінціяльнічати, що неприпустимо. Отже, відкладаючи цей проект надалі, мусимо зараз же добитись належної організації наукової роботи в меншому поки що масштабі, і поставити катедру на належну й можливу височінь, виходячи з реальних сил і можливостей. Однобічний археолого-історичний ухил, що досі загрожує життєздатності катедри, треба урівноважити заснуванням відповідних секцій: 1) Секцію теорії мистецтва. 2) Секцію формально-технічних і технологічних дослідів; 3) Секцію по дослідженню мистецької сучасності (мистецтво революції) і мистецької матеріальної культури. Поруч з цим залишаються і розвивають працю існуючі секції: 1) Пере-

дісторичного мистецтва. 2) Історії українського мистецтва. 3) Історії всесвітнього мистецтва. <...> Розуміється, треба вважати позбавленою всякого серйозного обосновання відокремлення наукової роботи і дослідження питань літературознавства від т. зв. мистецтвознавства. <...> Отже, в перспективі утворення певного федеративного об'єднання чи комбіната мистецтвознавчих кафедр; архітектури, образотворчих мистецтв, літератури, музики, театра і т. ін. в виді Наук.-Дослід. Інститута Мистецьких Наук» [1926. Врона — 3]. ► ШКОЛА ІСТОРИКО-ФІЛОЛОГІЧНА

АКАДЕМІЯ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА / [1941. Лисенко — 2]. ► ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ, ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ШКОЛА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА

АКАДЕМІЯ ХУДОЖНІХ НАУК / «Легший камінь Української Академії Художніх Наук. В зв'язку з порушеною справою заснування на Україні Академії Художніх Наук, Головна наука організувала вже кілька нарад, під головуванням голови її, проф. Яворського. На цих нарадах з'ясувалося потреба негайно заснувати дослідний інститут, що науково підійшов би до вивчення мистецьких проблем. Не бачучи, однак, реального ґрунту для негайного відкриття Академії Художніх Наук, учасники наради висловилися за підготовку її, організувавши спочатку художню секцію при Головнауці і дослідні ячейки на художніх підприємствах і по ВУЗ'ах. Тут має відбутись підготовча робота, що утворює шлях до майбутньої Академії. На останній нараді, що відбулась учора, постановлено командувати до Москви і Ленінграду М. Ф. Христового, Д. П. Горбенка і проф. Туркельгауба, що їм доручається докладно ознайомитися з постановкою дослідної роботи мистецтва в Російській Академії Художніх Наук, Ленінградському Інституті Історії Мистецтва та інших установах» [1925. Камінь — 2].

АКАДЕМТЕАТР / «Хоч не хоч, а й наші академтеатри революціонізуються. Де ж таки трупа ім. Франка чи то “сімейне діло” Гната Юри заснувало “Режисерську лабораторію”» [1924. Василько / 1 — 54]. ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

АКОМПАНеМЕНТ / польськ. *akompaniament* [1790] [2007. Rutkowska — 70]; «Акомпанемент — пригравання, приспівування» [1862. Ефименко — 48]; «Акомпанемент. — супровід, (муз.) прыграваня, (пен.) прыспивування; Акомпанировать — супроводыты; (муз.) прыграваты; (пен.) прыспивуваты» [1892. Тимченко — 2]; «Акомпанемент, супровід; (муз.) прыгравання; (спив.) прыспивування; Акомпанировать, супроводыты; (муз.) прыграваты; (спив.) прыспивуваты; Акомпаніатор, супровіднык» [1897. Тимченко — 2]. ► АКОМПАНЫЕМЕНТ

АКОМПАНЫЮВАТИ / [1930. Ізюмов — 6]. ► АКОМПАНеМЕНТ

АКОМПАНЫЕМЕНТ / «акомпаньямент — супровід в хорі, в музиці» [1933. Скалозуб — 10]. ► АКОМПАНеМЕНТ

АКОПЕРА / «державна аопера» [державна академічна опера] [1926. Програми / 2 — 20]. ► АКАДЕМІЗМ, ОПЕРА АКАДЕМІЧНА

АКОРД / польськ. *akord* [1820] [2007. *Rutkowska* — 70]; «Акорд (с. Лат. П.) согласіє, примиреніє» [1861. *Закревский* — 603]; «Акорд — акорд, догук» [1892. *Тимченко* — 2]; «Акорд, акорд» [1897. *Тимченко* — 2].

АКРОБАТ / [1921. *Квітка* — 104]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 1]; [1933. *Скалозуб* — 11]; «[у Харкові 1840-х] балагани со зверинцями, восковими фігурами, вольтижерами, акробатами і другими фокусами приезжих артистов для детей и простолюдинов — марионетки, собачьи комедии, панорамы и проч.» [1893. *Черняев / Млотковский* — 171]. ► **АКРОБАТИЗМ, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ**

АКРОБАТ-ГІМНАСТ / [1912. *Реклама* / 2 — 1].

АКРОБАТИЗМ / «А тому рух у [Марка] Терещенка і не потребує бути звиваним з психікою та емоцією персонажів; треба ще підкреслити що психологізм і емоціональність — ці поняття зовсім чужі мистецтву “Михайличенківців”. <...> Майже акробатизм. Дійство розвивається на тлі максимальної рухливості тіла і якщо у Курбаса рух то ілюстрація, пояснення, підкреслення і підтвердження слова, яко психологічного чинника, так у Терещенка він індустріально-виробничий процес і свідомо однімає зв'язку з психологічною структурою дійства. Перетягання нема, психології нема, є вища колективна мета, робочий процес і в ньому треба шукати джерела рухів у Терещенка. В цьому Терещенко безумовний колективіст. Треба ще підкреслити і зарахувати в актив “Михайличенківцям”: вони вийшли з під гіпнозу поняття “краси”. Всі естетичні критерії скасовано. Те, що по російському зветься “красивість” (у нас ще не встигло викуватись таке слово, та, очевидно, вже і не викується) і що тягнуло мистецтво в міщанський салон, для Терещенка чуже. Краса там, де є напружена робота, бо наша доба — доба праці. Терещенко вивчив виробничі рухи і з великим хистом використовував — і в цілому їх види, і в окремих елементах, бо при вивченні він їх розкладав на первні, як математик формулу. Він показав себе не лише аналітиком, але й дав синтез тих елементів руху і досяг того, що створив театр дійсно динамічний. Масові сцени довершені по своєму технічному виконанню і по драматичному виявленню. <...> Персонажі у Терещенка тим більш не герої (а в Курбаса вони ще залишилися і такі нівроку іноді дешевенькі герої), а невідривні складові, не індивідуальні частини всього єдиного завдання» [1923. *ЮМ* — 2]. ► **АКРОБАТ, АКТОР УНІВЕРСАЛЬНИЙ, БАЛАГАН ЯРМАРКОВИЙ, МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА, МАЙСТЕРСТВО АКТОРСЬКЕ, ТЕАТР АКРОБАТИЧНИЙ**

АКРОБАТИКА / [1923. *Курбас / Жовтень* — 240]; [1924. *Гарт* — 4]; [1925. *Туркельтауб* / 7 — 3]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 1]; «Я актриса старой школы: эквилибристика, акробатика, загробный тон, полутона, искания мне чужды» [1925. *Заньковецька* — 523]. ► **АКРОБАТ, АКТОР УНІВЕРСАЛЬНИЙ, БАЛАГАН ЯРМАРКОВИЙ, МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА, МАЙСТЕРСТВО АКТОРСЬКЕ, ТЕАТР АКРОБАТИЧНИЙ**

АКСЕСУАР / реквізит, другорядні ролі тощо; [1904. *Кропивницький* — 499]; [1914. *Вороний / ЛНВ* — 653]; [1916. *Кропивницький* — 225]; [1936. *Мар'яненко* / 1 — 119]; [1969.

Ратімов — 25; «так как дирекция не имеет полного комплекта аксессуаров и хористов, то в случае надобности никто из актеров или актрис 2-го и 3-го разряда не может отказаться от участия в выходах и хорах» [з «Правил для артистів», Харків, 1843] [1893. Черняев / Материали — 314]; «аксесуарное лишь лицо, не имеющее никакого влияния на лиц и развитие драмы» [1895. Старицький — 538]; «аксесуар сценічний» [1928. Альф — 12]. ► ВИПИСКА ПО ЦЕХАХ, ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, РЕКВІЗИТ, РОБОТА НАД П'ЄСОЮ, СТАТИСТ, ХОРИСТ

АКТ / польськ. *akt* — самостійна композиційна частина твору [1542], вистави, вистава [1648] [1992. *Cegiela* — 25]; «акт» [XVI — початок XVII ст. *Словник* / 1 — 87]; [1685. *Дійствие* — 67]; [1703. *Мудрость* — 161]; [1878. *Воробкевич* — 239]; [1901. *Франко* / *Галас* — 162]; [1901. *Франко* / *Клеопатра* / 1 — VI]; [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 118]; [1911. *Воробкевич* / *Приблуда* — 269]; [1918. *Федькович* / *Двірник* — 169]; «акти наша составляем» [Кінець XVII ст. *Образ Страстей* — 349]; «в актах и сценах подобнем и ритмосложним гаданием изобразися» [1701. *Свобода* — 151]; «сцены второго акта» [1857. *Шевченко* / *Щоденник* — 12.12 — 133]; «акт — дія, справа» [1892. *Тимченко* — 2]; «акт, дія; акт (шкільний); (театр.) дія, справа» [1897. *Тимченко* — 2]; «акт — подія, справа, дія <...>»; в театрі актом зветься дія» [1906. *Доманицький* — 10]; «акт, ту, и. 1) = Дія (в драматическом сочинении). О. 1862. III. 52.» [1907. *Словарь* / 1 — 7]; «перший акт» [1908. *Кропивницький* / *Спогади* — 127]; «акт — 1) акт (р. -ту), дія, чин; <...> 4) (в драматическом произведении) дія, справа. [Комедія на 4 дії]» [1924. *Словник* — 2]. ► дія

АКТ ДРАМАТИЧНИЙ / польськ. *akt dramatyczny* [1772] [2007. *Rutkowska* — 72, 165].

АКТ СЦЕНІЧНИЙ / [1926. *Йогансен* — 7]. ► дія сценічна

АКТЕАТР / академічний театр; [1927. *Хроніка* — 16]. ► АКАДЕМІЗМ, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

АКТЕР / [1710] [1984. *Словарь* — 40]; [1918. *Єфремов* — 51]; «Вже з одних законів про актеров можно бачити, що значив театр у Греків и в Римі» [1866. *Мистерія* — 72]; «лист українських актерів» [1913. *Єфремов* — 1]; «актёр — актер, актор, артист. [Драматичний артист]. Балаганный а. комедіант» [1924. *Словник* — 2]. ► АКТОР, КОМЕДІАНТ

АКТЕРИСА / [1900. *Кропивницький* / *Нашествіе* — 60]. ► АКТРИСА, АРТИСТКА, ДРАМАТИСТКА, ІГРАЧКА

АКТЕРСТВО / [1847] [1984. *Словарь* — 40]; «організація українського актерства»; «розвитку українського актерства» [1913. *Єфремов* — 1]. ► АКТОРСТВО

АКТЕРША / [1841. *Квітка* / *Театр* — 92]; [1893. *Черняев* / *Старинный* — 37]. ► АКТОРКА, АКТОРША, АРТИСТКА, ІГРАЧКА

АКТЕР-ШАНТРАПА / [1913. *Єфремов* — 1]. ► ШАНТРАПА

АКТЕРЩИК / [1840. *Квітка* / *Халявський* — 150, 155]. ► АКТОР, АКТЕРА, АКТЕРАЦІЯ, АКТЕРИЦЯ

АКТЕРЩИЦА / «актерщицы» [1840. *Квітка* / *Халявський* — 155]. ► АКТЕРА, АКТЕРАЦІЯ, АКТЕРАЦІЯ

АКТОРКА, АКТРИСА, ІГРАЧКА

АКТИ СВЯТІ / вистави релігійної тематики, що дістали поширення за доби середньовіччя. «Щоб злагодити важке враження тих “святій” актів, а іноді розсіяти нудоту довгих діалогів на релігійні та моральні теми, їх переплетено звичайними гістріонськими жартами, веселими драматичними звичайно імпровізованими анекдотами. Се були т[ак] зв[ані] інтермедії, або інтерлюдії, що з часом дали початок новочасній комедії» [1894. Франко / *Театр* — 298–299]. ► АКТ, ДРАМА ДУХОВНА, МІСТЕРІЯ

АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ / «ми утворимо в клубах осередки глядацького активу. Маючи на думці вербувати по лінії великих підприємств, треба припустити, що число цих осередків може дійти 60 одиниць. Кожна клубна театральна робота буде під шефством кооптеатру. З другого боку, ми утворимо свій виробничий молодняк: режисерський, акторський і художників та обов'язковим порядком відрядимо на клубний кін з тим, щоб він за допомогою осередку глядацького активу зробив експериментальну роботу, що ми її здійснимо на свої кошти. Отже, буде зростати наш молодняк і наш глядач, що бере участь у цій нашій роботі і в театрі, і в клубі та вивчає її в осередках глядацького активу. Далі, беручи до уваги, що при безкасовій системі реклама непотрібна, афіші можна замінити стінними газетами, що їх будуть вивішувати не тільки на підприємствах, але і в клубах. Крім того треба утворити журнал “Виробник і Глядач”, що його роздаватимуть та обговорюватимуть в осередку глядацького активу. Звіти керівників, розмови режисерів перед і після вистав у цих самих осередках, виступи, конференції і лекції все це там же, в клубній обстанові, в осередках глядацького активу. За нашим підрахунком за зимовий сезон у кожному осередку глядацького активу за пляном буде дано лекцію, розмову, або виставу, кожного 10-го чи 13-го дня і, значить, можна обслужити пляково свого глядача 27 чи 18 разів. З цього виходить, що наш глядач діставатиме в себе в клубі, в осередку глядацького активу у 3–4 рази більше, ніж у себе в театрі. Все це, звичайно, нештатно» [1929. Галін — 20]. ► ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ, ТЕАТР КООПЕРАТИВНИЙ, ШЕФСТВО

АКТОР / польськ. *aktor* [1651] [1992. *Cegiela* — 25]; «актор — истец» [1612] [2002. Тимченко / 1 — 29]; «*autores*» [1705. *De arte* — 314]; «актор» [1739] [1984. *Словарь* — 40]; [1865. М-ъ — 328]; [1865. Марковецький / *Благословення* — 321]; [1866. Русалка — 371]; [1867. Рафалович — 463]; [1867. *Словар* — 145]; [1873. *Словниця* — 22]; [1893. Франко / 4 — 13]; [1894. Цезар / 1 — 165]; [1903. Карпенко-Карий / *Наталка* — 273]; [1905. Карпенко-Карий / *Житейське море* — 76]; [1905. Карпенко-Карий / *Суєта* — 36]; [1926. Йогансен — 9]; [1920-ті. Рулін / *Словник* — 1]; [1933. *Скалозуб* — 11]. «Актор» — це один з небагатьох українських термінів, запозичених з XVII–XVIII ст., однак у новому значенні, адже досі терміни «áктор», «áкторка» й «áкторськи» фіксуються виключно в юридичному значенні, як позивач до суду — «истец» [1882. Пискунов — 5]; [1930. Тимченко — 14–15]. У Польщі термін *aktor*, *aktorowie* у театральному

значенні фіксується від середини XVIII ст. [2007. Rutkowska — 73]. На етнічній території України у новому, мистецькому значенні термін уживався у таких контекстах: «актер — áктор» [1892. Тимченко — 2]; «актер, актриса — артист(а), артистка, акт(ь)орка, акт(ь)ор» [1918. Іванецький — 12]; «актер» [1818. Котляревський — 279]; [1841. Квітка / Театр — 90, 94, 99, 101]; [1858. Шевченко / Щоденник — 02.02 — 147]; «приезжий актер будет играть» [1840. Квітка / Ярмарка — 398]; «вольные актеры» [1841. Квітка / Театр — 97, 101]; «гениальный актер» [1858. Шевченко / Щоденник — 18.05 — 185]; «актор, т. е. той, що має представляти драмат на сцені, повинен его так представити, щоби був видимим об'явом невидимої душі <...> повинен актер мати всі потрібні свойства втішні, або телесні, і внутрішні, або душевні» [1867. Денис — 464]; «актер с апломбом» [1877. Глібов — 327]; «капитальный актер провинциальной сцены» [1877. Глібов — 327]; «он актер старинный, классический, воспитанный ещё в той трагической школе, когда на сцену выходили торжественно, когда по ней не ходили, а выступали, и выступали величественно» [1893. Черняев / Млотковский — 131]; «“настоящий” актер» [1893. Черняев / Старинный — 33]; «посредственный актер» [1893. Черняев / Старинный — 36]; «актеры-любители, в первое время по открытии театра, за свой труд не получали никакого вознаграждения. “Настоящим” же актерам, как только они появились, было назначено жалованье, от 30 до 70 рублей в год» [1893. Черняев / Старинный — 37]; «актер, к сожалению, синоним пьяницы» [1897. Черняев — 442]; «акторська трупа» [1899. Франко — 97]; «напоїть актора для карася рівно виконанню високого довгу» [1905. Карпенко-Карий / Житєйське море — 105]; «безупречный актер» [1905. Кропивницький — 87]; «акторське напівциганське життя» [1906. Кропивницький / 35 літ — 101]; «Актор и актёр, ра, м. Актер. Ввійшов Яким зовсім так, як от виступають актори на сцену з-за декорацій. Левиц. І. 478. Один актёр грав дуже погано... в партері почали сміятись. Левиц. Пав. 139» [1907. Словарь / 1 — 7]; «талановитіші актори» [1910. Франко — 392]; «актори шаблонів» [1913. Вороний / Театр — 69]; «актор сторублевий» [1913. Вороний / Театр — 84] — зневажливе означення акторів низького фахового рівня; «коли український актер не хоче бути наймитом-погоничем (первісне значення від латинського *actor* — погонич худоби), коли він хоче з повагою виконувати своє високе призначення — артиста, творця самостійних художніх цінностей» [1913. Вороний / Театр — 89]; «обставляли мене виходними акторами» [1916. Кропивницький — 225]; «актор, акторка» [1918. Канівець — 7]; «Це буде зовсім інший тип актора, ніж той, який ми знаємо. Не гордий напарфумований переможець безіменної публіки, живий тільки оплесками, ані не ця тепла і безпосередня душа наївно в грі потопаючого веселого арлекіна, за яким тепер уся російська, а за нею (звичайно!) і українська поступово-мистецька публіка зітхає. Обидва ці типи стануть уже анахронізмами, як анахронізмом стане тип сухого розміркованого й розрахованого

та напханого теоріями актора сучасних “художніх” установ. Це буде розумний арлекін. Стільки ж саме освічений, що мистці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуження й думання, з якої родиться мистецтво ХХ століття. Котрий остаточно зможе переконати освіченого сучасного глядача. Бо хай мені не кажуть про балаган. Ця реакція на теоретизоване мистецтво, мистецтво наукове — прийшла дуже в пору, але вона може задовольнити як несфальшований природний виноград після поганого обіду. Наїстися ним не можна. І останнє його слово буде все таки безграмотність, котра могла захоплювати середньовічного одвідувача ярмарків, але нас уже далеко не задовольнить. Цей актор не піде у клуби і зборища людей шукати матеріалів і тем для своєї творчості. Він не буде шукати типів для зовнішньої імітації. Він піде шукати себе» [1918. *Курбас / Театральний лист* — 42–43]; «Віднести посади: директора, завідуючого господарською частиною, режисерів, акторів і рахівника Державного драматичного театру до урядових посад, обсадження яких увільняє офіцерів і солдатів (козаків) від виклику з запасу до армії та в дієві команди флоту й від служби в державному ополченні» [1918. *Постанови / 2* — 244]; «Деякі актори — емоціональний скот» [1920. *Курбас / Щоденник* — 31]; «Для актора краєугольним питанням є питання концепту засобів і відношення до твору. Психологія появляється там, де втрачена абсолютна ідея в громаді і де починається розклад без керма, появляється як одна із стадій розкладу мистецтва. Натуралізм — його відправна точка. Розклад буржуазного суспільства — його підстава» [1923. *Курбас / Психологізм* — 235]; «Перше, що типове для сучасного театру (не в розумінні того, що є в наявності, а взагалі типове для нашого часу — відбиття епохи), це перш за все з’ясування ролі актора саме в сучасному театрі. Тут роль актора надто різко одмінна від його ролі в минулому. І. Сучасний актор не переживає, а грає. В сучасному театрі це тенденція, що висувається як постулат. II. Відділення фактури від людини і механізація її (фактури). III. Тенденція до театру як виробництва. IV. Відхід від всякої ілюзорності. V. Відсутність психологізму» [1924. *Курбас / Принцип* — 49]; «Стан актора під час гри. В театрі, який побудований на сучасних принципах, можливість переживання настільки звужена, наскільки сучасний драматург і режисер будують свої п’єси поза психологічним планом. Взагалі переживання актора в останні століття було питанням індивідуальності актора (більшої чи меншої вразливості до того, що він грав). На деяких стадіях сучасного театру, де залишені психологічні ролі, звичайно, це питання розв’язується в залежності від типу індивідуальності актора (“нутра” чи техніки). Я розумію, що для всіх, хто працює в мистецтві, в плані старих театрів більше чи менше компіляція, перероблення порядку в елементах відомих творів, складених з відомих частин. Ці твори

художні (академічні) через те, що суб'єктивно неможливо творити речі в плані минулої епохи» [1924. Курбас / Принцип — 49]; «Актор — емоціональна худоба» [1925. Курбас / Режлаб 08.05.1925 — 438]; «Актори — це така публіка, що не любить думати. Режисери також здебільшого не люблять думати. Вони, як усі люди мистецтва, не люблять абстрактного думання в такій мірі, як людина науки. Про Мейерхольда я довідався, що він усе знає лише з популярних брошурок. Я його цілком розумію. Це природні явища у людини мистецтва, оскільки вона думає образно» [1925. Курбас / Режштаб 28.08.1925 — 187]; «Актор — фантастична людина, і з ним страшенно важко говорити на абстрактній мові. Є між ними такі, які люблять по неділях, раз на тиждень, заграти самому собі роль вченої людини, і він бере книжку, написану важким складом, прочитає одну сторінку і ніколи книжки не скінчить» [1925. Курбас / Режштаб 28.08.1925 — 188]; «Під “актор” ми розуміємо певне бойове і думаюче самоуправляючеся начало, так чи інакше свobodно ділаюче. Під “не актор” другі речі, прим[іром]: собака — це живий матеріал, але він потребує стороннього керівництва. Остановимось на цьому поділі. Матеріал взагалі ділиться на а) актор і б) не актор. а) актор ділиться на амплуа: любовники, коміки і т. д. Для поділу тих амплуа візьмемо книжку Мейерхольда і проглянемо чи вона годиться для нас. До цього поділу підійдемо так, як будемо розуміти матеріал в тій стадії, так як він є: дерево, залізо, шовк, бархат, світло і т. д. Не новий стан матеріалу, а сировина. Так же як резонер обладає певними даними здатностями, так же і доска обладає певними своїми властивостями, даними властивостями і може бути ужита. Сюди може входити все, навіть дерева, які ростуть в саду, бо під ними ми можемо поставити спектакль. Не актором є все в плоть до моря, до гір — все видиме. Амплуа — це друга природа, здатність матеріалу, його здібності і можності по відношенню до фактури. Саме амплуа опреділяється певним психологічним характером, реагуванням на певні завдання ситуації. Точного розграничення амплуа акторському не може бути, бо актор може бути 30 років бездарним, а на 31-й рік найти своє амплуа» [1925. Курбас / СФІСД № 8 — 13]; «Березільського актора ми мислимо як комплекс із: 1) техніки, 2) цілковитого володіння собою і своїми даними та 3) розуміння своєї ролі й критичної її оцінки» [1927. Смолич / Мікадо — 126]; «Актор — це людина, що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмові, має уміння і здатність винаходити і демонструвати в матеріалі людини (собі самому) і іншому матеріалі — символи для передачі зображуваної реальності» [1928. Курбас / Занус — 154]; «Актор “Березоля” ніколи не ставив собі завдання давати протокол життя, повну ілюзію його; він ніколи не перевоплощався, а був майстром образу. Треба лиш дати низку вразливих і виражаючих, умовних знаків, способів, які б, окремо стоючи і зливаючись в одно, через асоціації, дава-

ли повне уявлення зображуваної реальності. Дати своєю грою законо-
мірно й доцільно побудовану систему театродіяльних форм, з яких кож-
на дає гострий натяк і примушує глядача асоціювати — це означає роби-
ти його активним співучасником творчості майстра актора» [1932. *Верхаць-
кий / Пролог* — 16]; «Актор є головним матеріалом у театральному мистецтві»
[1937. *Захава* — 12]. ► АКТЬОР, АРТИСТ, ДІЯЧ, МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ, МИТЕЦЬ, ПРОФЕСІОНАЛ-АКТОР

АКТОР АКРЕДИТОВАНИЙ / «поруч з ідеологічно витриманим
радянським репертуаром, театр продемонстрував наявність в ансамблі
досить акредитованих акторів» [1930. *С. Ч.* — 34].

АКТОР ВАНДРУЮЧИЙ / [1876. *Діккенс* — 696]. ► АКТОР МАНДРІВНИЙ

АКТОР ВИХІДНИЙ / [1930. *Рудзевич* / 2 — 22]; «Уявіть, наприклад, що
головну роль в театральній п'єсі дали “вихідному” акторові. Актор грає
ролю зовсім кепсько, але ж певний “ореол”, велика значність, властива го-
ловній ролі — неминуче переноситься споживачем на нього, — бо звідки
ж споживач знає що це “вихідний” актор?» [1929. *Скрипник / Мистецтва* — 27].

АКТОР ГЕРОЇЧНИЙ / «Бучма великий героїчний актор наших
днів. <...> Бучма — перший актор нового українського театру. Справж-
ний великий актор. Його творчість — визволення молодого національ-
ного театру з дилетанства і з розбещеності — встановлення театраль-
ної культури й майстерства» [1926. *Волховський* — 14]; «Алеж Бучма все таки
переважно — актор героїчний. Проте, саме поняття героїчного актора
нашої доби вимагає деякого пояснення. Що таке героїчний актор? Що
таке героїчний актор українського театру до революції і по революції?
Героїчний актор — це провідний актор у драмі чи в трагедії. До рево-
люції трагедії на українській сцені майже не було, а тому наш героїчний
актор, виховуючись на мелодраматичному та псевдоісторичному репер-
туарі, нарешті, дійшов свого ідеалу в особі М. К. Садовського і пови-
нен був уміти дати добрячу позу, якийсь завзятий жест і зафарбити все
це псевдопатетичною деклямацією. Оце вам і героїчний актор нашого
романтично-побутового театру. На зміну цьому героєві прийшов новий
герой, новий героїчний актор в особі А. М. Бучми. Чим же відрізняєть-
ся новий героїчний актор від старого? Насамперед тим, що новий ге-
роїчний актор мусить бути більш різнохарактерним, ніж старий. Герой
революційного репертуару різноманітніший, героєм революційної п'єси
може бути навіть характерний персонаж, навіть Джіммі Гітінс. Добря-
чої пози вже не треба, пластичного й декламаційного фалшу теж не тре-
ба. Натомість з'являється простота та щирість (підкреслюю, що щиро-
сти в “Березолі” значно більше, ніж її було в дрібнобуржуазному театрі
М. К. Садовського), цю щирість актор мусить підпорядкувати загально-
му плянові вистави, інколи надзвичайно лівому в своїх експериментах»
[1933. *Буревій* — 24]. ► АМПЛУА, ГЕРОЙ

АКТОР ГЕРОЇЧНО-ТРАГЕДІЙНИЙ / [1936. Мар'яненко / 2 — 163]. ► ПОКАЗ

АКТОР ГОЛОВНИЙ / [1904. Кибальчич — 241].

АКТОР ДРАМАТИЧНИЙ / [1894. Старицький / Талан — 444]; [1899. Франко — 97]; [1940. Піскун — 36]; [1941. Ленкий — 53]; [1941. Лисенко — 2]; [1943. Савицький — 3]. ► АКТОР ДРАМИ, ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

АКТОР ДРАМИ / [1940. Піскун — 36]. ► АКТОР ДРАМАТИЧНИЙ

АКТОР З ПРОФЕСІЇ / польськ. *aktorowie z profesji* — «*dopiero od roku 1760 zaczęto się oswajać z teatrem, to jest zjawili się aktorowie z profesji, których granie można było widzieć za pieniądze*» [1815] [2007. Rutkowska — 80]; «*єсть актором з професії*» [1865. Вістник / 68 — 6]. ► АКТОР, АКТОР ПРОФЕСІЙНИЙ, АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ, АКТОР ФАХОВИЙ, ЗАВОД АРТИСТИЧНИЙ

АКТОР ЗАПРАВСЬКИЙ / «Коли в наших клубах аматори ходять дивитися клубні вистави і цілком задоволені цим спектаклем, який іноді робить навіть конкуренцію заправським театрам, там є зіставлення всіх необхідних мистецьких елементів, метра і ритму. Знайомий обиватель виступив, і от цікаво побачити його в підкресленій рамці, в мистецькому піднесенні, а п'єса сама по собі нічого не варта. І був такий період, коли театр як такий був у занепаді, і являв собою арену виключно для демонстрацій літературних творів» [1926. Курбас / Постановка — 151].

АКТОР КОМЕДІЙНИЙ / [1939. Щепкін — 98]. ► АКТОР КОМІЧНИЙ, КОМІК

АКТОР КОМІЧНИЙ / польськ. *aktor komiczny* [1771] [2007. Rutkowska — 78]; [1815] [1992. Cegiela — 25]. ► АКТОР КОМЕДІЙНИЙ, КОМІК, ТЕАТР ЛІВІЙ

АКТОР КРІПАЦЬКИЙ / [1939. Щепкін — 98]. ► АКТОР-КРІПАК, ТЕАТР КРІПАЦЬКИЙ, ТЕАТР КРІПОСНИЙ

АКТОР КУЛЬТУРНИЙ / [1926. Сулима — 5]; [1935. Гармсен / 1 — 157]; «*Культурний театр*», «*культурний актор*» — гасла, що їх поставив 11 років тому Молодий театр» [1928. Рулін — 5]. ► ОРТОЕПІЯ

АКТОР ЛІВІЙ / «Лівий актор Бучма на сцені лівого театру “Березіль” зустрівся з новим глядачем» [1933. Буревій — 21]. ► ТЕАТР ЛІВІЙ

АКТОР МАЛПУЮЧИЙ / «Малпуючий актор може обернути театр у школу малпування» [1920. Мімодрама — 7].

АКТОР МАНДРІВНИЙ / [1935. Лопе — 136]. ► АКТОР ВАНДРУЮЧИЙ

АКТОР НА ПЕРШІ РОЛІ / [1936. Мар'яненко / 2 — 167]. ► РОЛЬ ПЕРША, ШКОЛА

АКТОРСЬКА

АКТОР НОВИЙ / [1923. Смолич / Листи — 1]. ► ЄВРОПЕЇЗАЦІЯ

АКТОР НУТРА / [1943. Паньківський — 4–5]. ► ТИП АКТОРСЬКИЙ

АКТОР НУТРЯНИЙ / «актор “нутрянний”» [1928. Вишня — 15]. ► НУТРО,

ШКОЛА НУТРА

АКТОР ОПЕРЕТКОВИЙ / [1943. Савицький — 3].

АКТОР ОПЕРОВИЙ / [1941. Лисенко — 2]. ► ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, СТИЛЬ ВИКОНАННЯ

АКТОР ПЕРЕЖИВАННЯ / «А. М. Бучма — актор переживань» [1940. *Піскупн* — 12]; «Тоді як актор “представляння” творить образ лише один раз і, досягши відносного завершення, повторює засобами техніки зовнішній вираз пережитих почуттів, актор “переживання” змушений, перебуваючи на сцені, щоразу занову творити образ, залишаючи незмінним лише так зване зерно, “душу” образу» [1940. *Піскупн* — 13]. ► **АКТОР ПРЕДСТАВЛЯННЯ**

АКТОР ПОСЕРЕДНІЙ / «Я вам раз говорив про Тальма, як він прийшов до переконання, що посередній актор — той, який втомлюється. Це сказано в книжці Тальма, в книжці про читання, яка у великій мірі лягла в основу всіх новітніх підручників читання... Справа не тільки в утомі. Втома є також ознакою, властивістю, яка неприємно вражає глядача. Але справа не тільки в самій утомі. Справа в тому, що взагалі всяке мистецтво має на меті привести до порядку певну розхитану в житті людину. Коли глядач іде в театр, в кіно, чи читає поезію, чи слухає концерт, йому треба вставити певну єдність, певний ступінь певної власної рівноваги в якомусь напрямку, щоб він у цій рівновазі відчув себе, жив у цьому новому почутті. Хто його знає, чи не має все мистецтво в деякому відношенні такого цілком утилітарного завдання: дати людині те, що її щоденна робота у ній руйнує. Треба, щоб усе мистецтво було таке» [1926. *Курбас / Постановка* — 152].

АКТОР ПРЕДСТАВЛЯННЯ / [1940. *Піскупн* — 13]. ► **АКТОР ПЕРЕЖИВАННЯ, ТЕАТР УДАВАННЯ, УДАВАННЯ**

АКТОР ПРОВІДНИЙ / [1936. *Мар'яненко / 1* — 122]. ► **БЕНЕФІС**

АКТОР ПРОВІНЦІЙНИЙ / «провинциальные актеры» [1897. *Кропивницький* — 36]. ► **ТЕАТР ПРОВІНЦІЙНИЙ**

АКТОР ПРОВІНЦІЯЛЬНИЙ / польськ. *prowincjonalny aktor* [1823] [2007. *Rutkowska* — 79]; «провінціяльний актор» [1925. *Піунова* — 134].

АКТОР ПРОФЕСІЙНИЙ / [1931. *Рулін / 50* — 300]; [1941. *Білецький* — 9]; [1942. *Кабінет* — 4]. ► **АКТОР З ПРОФЕСІЇ, АКТЬОР-ФАХОВЕЦЬ, АКТЬОР ФАХОВИЙ, КАБІНЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ**

АКТОР ПРОФЕСІОНАЛІСТ / «[в Англії] перші згадки про акторів професіоналістів, що грали в інтермедіях, подибуємо в 1464 р.» [1905. *Стороженко* — 161]. ► **АКТОР З ПРОФЕСІЇ, АКТОР ПРОФЕСІЙНИЙ, АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ**

АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ / [1924. *Єфремов* — 27, 103]; [1940. *Грим / 1* — 65]. ► **АКТОР З ПРОФЕСІЇ, АКТОР ПРОФЕСІЙНИЙ, АКТЬОР-ФАХОВЕЦЬ, АКТЬОР-ФАХОВИЙ, ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ**

АКТОР РЕПЕРТУАРНИЙ / «“Потогонна система” старого театру (коли щотижня треба було давати прем'єру) потребувала собі “репертуарного” актора — з точно визначеним амплуа, записаними до репертуарної книжки зіграними ролями і обов'язковим комплектом гардероба» [1941. *Смолич* — 13]. ► **ТЕАТР РЕПЕРТУАРНИЙ**

АКТОР РУТИНОВАНИЙ / [1880. Діло 4 — 4]. ► АМАТОР

АКТОР СЕРЕДНІЙ / [1929. Смолич / Франка — 55].

АКТОР СТАРОЇ ФОРМАЦІЇ / [1926. Туркельтауб / 1 — 2]. ► ЖРЕЦЬ МИСТЕЦТВА, ШКОЛА СТАРА

АКТОР СТАРОЇ ШКОЛИ РЕАЛІСТИЧНОГО ТЕАТРУ / [1935. Афіногенов — 26]. ► ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНИЙ, ШКОЛА СТАРА

АКТОР ТРАГІЧНИЙ / польськ. *aktor tragiczny* [1820] [1992. Cegiela — 26].

АКТОР ТРЕТЬОРЯДНИЙ / [1906. Кропивницький / Громада — 51].

АКТОР УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКИЙ, УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ / «Так у нас утворився своєрідний тип українсько-російського або українсько-польського актора, що існував до 80 рр., а спорадично й далі, аж до наших днів» [1928. Кисіль / Соленик — 6].

АКТОР УНІВЕРСАЛЬНИЙ / «Зробити актора універсальним» [1919. Ярошенко / Піонери — 89].

АКТОР ФАХОВИЙ / [1880. Діло 4 — 4]. ► АКТОР З ПРОФЕСІЇ, АКТОР ПРОФЕСІЙНИЙ, АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ, АКТОР-ФАХОВЕЦЬ, АКТЬОР-ФАХОВЕЦЬ

АКТОР ХАРАКТЕРИСТИЧНИЙ / [1936. З кіна — 7]. ► АМПЛУА, АКТОР ХАРАКТЕРНИЙ, ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ

АКТОР ХАРАКТЕРНИЙ / [1939. Крамов — 67]. ► АМПЛУА, АКТОР ХАРАКТЕРИСТИЧНИЙ, ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ

АКТОР ШАНТРАПОВСЬКИЙ ► ШАНТРАПА

АКТОР-АМАТОР [1923. Вороний / Міміка — 191]. ► АМАТОР

АКТОР-БУРЛАКА / «бурлака-актор» [1908. Кропивницький / Спогади — 126].

АКТОР-ГРОМАДЯНИН / «Завдання курсу — виховання актора-громадянина» [1928. Рулін / Система — 104].

АКТОР-ЗВЕРХМАРІОНЕТКА / [1926. Курбас / Золотопуз — 149]. ► ПОНАДМАРІОНЕТКА

АКТОРИК / [1908. Кропивницький / Спогади — 132]. ► АКТОР

АКТОРКА / польськ. *aktorka* [1765] [2007. Rutkowska — 81]; [1819] [1992. Cegiela — 26]; «акторка» [1865. В. Д. Р. — 334]; [1867. Словар — 145]; [1883. Леккі / 1 — 163]; [1885. Франко / Театр — 369]; [1928. Республіка — 3]; [1933. Скалозуб — 11]; [1942. Кабінет — 4]; «актриса — áкторка, актриса» [1892. Тимченко — 2]; «акторки пливали в шампані» [1904. Історія — 22]; «Акторка и актёрка, ки, ж. Актриса. Желех. Чи не була вона в актёрках в театрі? Левиц. І. 465» [1907. Словарь / 1 — 7]. ►

АКТЕРША, АКТОР, АКТРИСА, АРТИСТКА, КАБІНЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

АКТОРКА ПОБУТОВА / [1925. Піунова — 133].

АКТОР-КРІПАК / [1941. Білецький — 6].

АКТОР-ПАТРІОТ / [1919. Корольчук — 286].

АКТОР-РЕМІСНИК / [1953. Станіславський — 39].

АКТОР-РОМАНТИК / [1930. Рулін / Випуски — 85].

АКТОР-СПЕЦІАЛІСТ / «спеціаліст-актор» [1913. Вороний / Театр — 41].

АКТОРСТВО / мистецтво актора, професія актора; польськ. *aktorstwo* [1765] [2007. *Rutkowska* — 83]; «акторство» [1913. *Вороний / Щепкін* — 334]; [1930. *Перша* — 10]; [2007. *Клековкін*]; «драматургія обіймає штуку писання драматичних сочиненій — авторство і також штуку сценічного представлення — акторство» [1867. *Денис* — 464]; «Трагедія акторства — нема публіки в нашому театрі» [1925. *Василько* — 54]. ► МИСТЕЦТВО, УДАВАННЯ

АКТОРСЬКИЙ / «Акторський и актьорський, а, е. Актерский» [1907. *Словарь* / 1 — 7].

АКТОРУВАТИ / «Акторувати — актерствовать» [1930. *Ізюмов* — 6].

АКТОРША / [1841. *Квітка / Театр / Переклад* / 1941 — 55]. ► АКТЕРША

АКТРИСА / [1735] [1984. *Словарь* — 40]; [1861. *Мизко* — 301, 304]; [1873. *Словниця* — 22]; [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 76]; [1908. *Кропивницький / Спогади* — 125]; [1916. *Кропивницький* — 225]; «явиться на сцене “настоящая актриса”, т. е. не мужчина в женском платье, а именно женщина» [1841. *Квітка / Театр* — 95]; «настоящая актриса, она во всем видит свое любимое искусство» [1858. *Шевченко / Щоденник* — 02.02 — 147]; «актриса, теж на перші ролі» [1894. *Старицький / Талан* — 444]. ► ДІЯЧКА

АКТРИСА ВОДЕВІЛЬНА / «водевильная актриса» [1875. *Глібов / Телеграф* — 313]; [1893. *Черняев / Млотковский* — 162].

АКТРИСА ДРАМАТИЧНА / [1894. *Старицький / Талан* — 444]; [1936. *Мар'яненко / 1* — 127].

АКТРИСА МІМІЧНА / «мимическая актриса» [1889. *Черняев* — 405].

АКТРИСА ПЕРШОРЯДНА / [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 115]; [1928. *Кисіль / Соленик* — 14]. ► АКТРИСА, АРТИСТКА

АКТРИСА ТРАГЕДІЙНОГО ПЛАНУ / [1978. *Драк / 1* — 14]. ► СТАРУХА ДРАМАТИЧНА

АКТРИСА ХАРАКТЕРНА / [1936. *Мар'яненко / 1* — 127].

АКТЬОР / [1900. *Кропивницький / Нашествіє* — 60]; [1907. *Актъори* — 82]; [1907. *Старицька / Садовський* — 3]; [1907. *Стешенко / 1* — 57]; [1908. *О. В.* — 4]; [1909. *Стеценко* — 3]; [1912. *Стоколос* — 570]; [1912. *Ното* — 552]; [1917. *Арміст* — 4]; «актьори — народ практичний» [1907. *Старицька* — 659]; «щоб добре суфлірувати, щоб добре призвичаїти до свого голосу актьорів, суфлерові треба бути на репетиціях від першої читаної проби аж до вистави» [1921. *Анко* — 6]. ► АКТОР, АРТИСТ, РАДА ТЕАТРАЛЬНА, РИЖИЙ

АКТЬОР СТАРОЇ ПРОВІНЦІАЛЬНОЇ ШКОЛИ / [1908. *О. В.* — 4]. ► АКТОР СТАРОЇ ФОРМАЦІЇ, АКТОР СТАРОЇ ШКОЛИ РЕАЛІСТИЧНОГО ТЕАТРУ, РИЖИЙ

АКТЬОР ФАХОВИЙ / [1907. *Старицька* — 676]. ► АКТОР З ПРОФЕСІЇ, АКТОР ПРОФЕСІЙНИЙ, АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ, АКТЬОР-ФАХОВЕЦЬ

АКТЬОРКА ► АКТОРКА

АКТЬОР-РЕМІСНИК / [1907. *Ремісник* — 4].

АКТЬОРСТВО / [1910. *Вечерницький / 2* — 1].

АКТЬОР-ФАХОВЕЦЬ / «фаховець-актьор» / [1921. Анко — 16]. ► АКТОР З ПРОФЕСІЇ, АКТОР ПРОФЕСІЙНИЙ, АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ, АКТЬОР ФАХОВИЙ

АКУСТИКА / «Акустика — закон розповсюдження звукових хвиль» [1929. Словник — 44].

АКЦЕНТ / польськ. *akcent* [1816] [2007. Rutkowska — 65]; «Акцент, наголос (на слови); говирка, выголос» [1892. Тимченко — 2]; «Акцент, наголос (на слови); говирка, выголос, вымова» [1897. Тимченко — 3]. ► КУЛЬМІНАЦІЯ

АКЦЕНТ ДРАМАТИЧНИЙ / «Драматический акцент. <...> Это есть искусство своим голосом как бы перейти совершенно в чужую душу, в чужой тон, присущий изображаемому лицу, уничтожить всякую личную, субъективную интонацию: чтоб слушатель мог забыть, что говорит актер, а не изображаемое им лицо. Это есть искусство говорить чужим языком, сообразно требованиям эпохи, национальности, положения. Достигается оно, при условии таланта, путем долгой и серьезной практики» [1907. Богданов — 26].

АКЦЕНТ ІДЕОЛОГІЧНИЙ / [1948. Предславич — 18, 20]. ► КУСОК СЦЕНІЧНИЙ, ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

АКЦЕНТ ЛОГІЧНИЙ / «Логический акцент. Это есть искусство читать со смыслом. Читать так, чтобы для слушающего были ясны все оттенки мысли, выраженные словами» [1907. Богданов — 25].

АКЦЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [2012. Клековкін / 3 — 94].

АКЦЕНТ СИМВОЛІЧНИЙ / «Символический акцент можно вообще определить так: это есть искусство произносить слова и целые речи так, чтоб в воображении слушателя ясно и отчетливо рисовался отвлеченный смысл слов и речей в образном виде. Символический акцент принадлежит уже к области искусства и требует от актера известной степени творчества» [1907. Богданов — 26].

АКЦЕНТНИЙ / «Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені категорії: любовників (героїчних і часом ліричних), резонерів, коміків, простаків і “фатів” (та ще часом “акцентних”, себто людей інших націй: євреїв, німців, англійців тощо) і любовниць (*ingénue dramatique, lirique*), салонних дам (*grande dame, grand-coquette*) і “старух” (драматичних і комічних). Такий поділ страшенно улегшував акторові його завдання: для любовника він брав тон солодко-ніжний або гарячий, палкий, відповідно драматичним градаціям, для резонера — солідний, густий, для коміка — веселий, дзвінкий або хрипкий, для простака — наївний, м’який, для “фата” — холодний, сухий і т. д.» [1913. Вороний / Театр — 161]. ► АМПЛУА

АКЦЕНТУВАННЯ / «Касательно вопроса тонирования слов, заметим, что слова должны произноситься с большею или меньшею силою тона, смотря по их относительной важности в целом предложении. Это называется акцентуирование. Степень тонирования обусловливается

драматическим, логическим строением речи, а также характером сценического момента (спокойное или страстное положение актера). Заметное, сильное акцентуирование слов может быть допущено только тогда, когда на них опирается особенный выразительный смысл, когда является потребность резко оттенить известную сценическую минуту. Увлечение и злоупотребление акцентуировкой, составляет так сказать подчеркивание, иначе — неосмысленное усиление тона на словах неважных в ущерб главным по значению словам тирады, отчего теряется всякая образность речи и самая речь надоедает. Это недостаток распространенный на провинциальных сценах» [1907. Богданов — 26–27].

АКЦІОС / від грец. «гідно» — вигук глядачів на знак схвалення акторської гри; [1889. Кропивницький / Картини — 27]; [1908. Кропивницький / Спогади — 124]. ► БІС, БРАВО, ФОРА

АКЦІЯ / «Акція, акція (лат. *action*). Дело, действие» [1621] [2002. Тимченко / 1 — 30]; *аксја* у значенні «вистава», «комедія» [1749, 1754] [2007. Rutkowska — 66]; польськ. *аксја* [1808] — жестикуляція, рух акторів на сцені [1992. Cegiela — 24]; «акція» [1865. В. Д. Р. — 336]; [1865. Марковецький / Благословення — 320, 323]; [1867. Боян / 7 — 56]; [1902. Франко / Міра — 210]; [1907. Франко / Тобілевич — 376]; [1913. Вороний / Театр — 172]; [1923. Кедрин — 2]; [1928. Невольник — 4]; «недостаток акції» [1865. Андрієвич / Сватання — 326]; «“Жінка головою” є одна з тих комедій, котрі характеризуються дрімотою акції, — більш омліла, як правдива; є то, щоб ужити одвітного слова, драматична несенітниця» [1866. Русалка — 371]; «ніби маловато акції і кінчаються дії не сценічно» [1895. Кропивницький / 2 — 448]; «акція тої комедії жива, реалестична» [1904. Історія — 6]; «Прочитай її [драму] сьогодні. По-моєму, вона має дві капітальні хиби: вона зовсім без акції — та се ще нічого, але головне — вона нудна. Все — і події, і характери, і розмови — держане в якімось матово-сірім тоні, розлізлі, несконцентровані» [1910. Франко — 245]; «Складається драма із прольога, двох дій, епільога і двох інтермедій. Акція починається з першої дії» [1923. Білецький — 32]. ► АКТ, БОРТЬБА ДРАМАТИЧНА, ВИСТАВА ПІД ГОЛИМ НЕБОМ, ДІЯ, СЮЖЕТ, ТЕМА

АКЦІЯ АРТИСТИЧНО-ДЕКОРАТИВНА / [1938. Геркен / 2 — 750].

АКЦІЯ ДІАЛОГІЧНА / польськ. *аксја dialogiczna* [1781] [2007. Rutkowska — 69]. ► ДІАЛОГ

АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА / польськ. *аксја dramatyczna* [1766] [2007. Rutkowska — 67, 165]; «драматична акція» [1910. Франко — 335]; [1924. Вороний — 539]; [1930. Шамрай — 12]; «драматична акція є спрямованим на означену ціль людським хотіннем. З істоти драматичної акції виходить безпосередньо, що основою її є боротьба. <...> Драматична акція представляє отже ряд перепон, неначе ланцюг, котрого кожде кільце мусить бути розв'язане, а що найменше треба пробувати розв'язати його. Житте — се безупинна боротьба. Житте повне контрастів і конфліктів. <...> Пристрасть та обо-

в'язок, бажанне та неможливість виконання, внутрішнє переконання та границі закону й пануючої моралі, станові ріжниці, ріжниці в поглядах на життя і світ — такі й подібні контрасти се буденне зявище. Без контрастів немає драми. Як акція є душею драми, так боротьба є душею акції» [1920. Роздольський — 30]; «Першим завданням поета є, ознакомити нас із передумовами, з основами драматичної акції. Се дієть ся у вступі драми, у т. зв. експозиції (Увід). Щойно по таким вступі можемо з повним зрозумінням слідити за розвитком акції. Перший крок до властивої акції, перший почин до вязання драматичного узла, до завязки акції називаємо побудним моментом. Від сеї точки акція зростає, піднімаєть ся ступнево що раз вище й доходить до кульмінаційної точки, що є вершком акції (Вершина); тут герой, чи там його противники, досягають свою тимчасову ціль. Ту часть акції, що лежить між побудним моментом і вершиною, звемо підемом або зростом акції. Безпосередньо по вершині слідує зворот акції від щастя до нещастя, зглядно від нещастя до щастя — се т. зв. періпетія (Зворот). Від сеї точки акція спадає поступінно; для того ту часть акції, що слідує по звороті, або періпетії, називаємо спадом акції. Як підем акції кінчить ся вершиною, так спад акції кінчить ся розвязкою конфлікту (Рішинець), в трагедії т. зв. катастрофою. У добрій драмі добуємо наперед розвязку акції; в трагедії ждемо на неї з жахом, у веселій драмі з радісним напруженнем. Щоби кінцевий ефект збільшити, вводить поет нову несподівану перепону щасливої розвязки, зглядно дає нам в останнє вигляд на можливість щасливої розвязки (в трагедії); є це т. зв. момент останньої напруги). Маємо отже три основні — признані вже Арістотелем — складові части правильної драми: експозицію, завязку і розвязку акції (в трагедії катастрофу); після поділу Фрайтага є їх пять, що опроче на одно виходить: експозиція (увід), зріст, вершина, спад і розвязка або рішинець акції (у трагедії катастрофа); між експозицією і зростом лежить побудний момент, між вершиною і спадом періпетія (в трагедії трагічний момент), між спадом і рішинцем (в трагедії — катастрофою) момент останньої напруги. Ці архітектонічні части замітні для кожної правильно збудованої драми так старогрецької, як і новочасної, навіть структура індійської драми (Сакунтала) в основі — та сама» [1920. Роздольський — 47–48]; драматичний твір; «істнування колізії між двома протилежними змаганнями, що відносяться до того самого предмету, творить суть драматичної акції. <...> Тому що основу драматичної акції творить конфлікт інтересів дієвих осіб, то вислідом його являється боротьба, яку веде головна особа (герой або героїня) драми за здійснення наміченої собою мети, поконуючи перешкоди, що її в тім спинюють. Вислід тієї боротьби залежатиме від того, чи герой (героїня) зможе поконати ці перешкоди, чи ні: в першім випадку виходить він

з боротьби побідно, в другім — улягає переможений» [1924. Домбровський — 109]. ► АКЦІЯ, БОРОТЬБА, БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА, ПРОТИГРА

АКЦІЯ ДРАМИ / [1910. Франко — 398].

АКЦІЯ КОЛЕКТИВНА / [1932. Рулін / 15 — 63]. ► ДІЙСТВО КОЛЕКТИВНЕ

АКЦІЯ МИСТЕЦЬКО-ПАТРІОТИЧНА / «буде вона акцією мистецько-патріотичного й ідеологічного характеру, але — рівнобіжно — й справою поважного “бізнесу”» [1938. Геркен / 2 — 749].

АКЦІЯ П'ЕСИ / «акція п'еси надзвичайно жива» [1907. Старицька — 666]; «бурхлива акція п'еси» [1913. Вороний / Театр — 145].

АКЦІЯ СПЕКТАКОЛЯРНА / «Отже італійська молодь своєю чинною ідейною мистецькою спектакольною акцією внесла у сучасне мистецтво в Італії нове відродження, новий героїчно-пробойовий дух» [1938. Геркен / 1 — 582].

АКЦІЯ СЦЕНІЧНА / вистава, комедія; польськ. *akcja sceniczna* [2007. Rutkowska — 66]; «сценічна акція» [1897. Вороний / Вій — 318].

АКЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / польськ. *akcja teatralna* [1781] [2007. Rutkowska — 69]; «Інші спроби створити ідейну театральну акцію, базуючи її лише на ґрунті матеріалістичного світогляду, чи на яких інших підвалинах і принципах, — засуджені або на фіаско, або на животіння при наших сучасних обставинах. Лише духовий підхід до справ ідеологічного мистецтва, до його ролі і завдань, — може тепер викликати відповідну реакцію у позитивнім напрямку. Лише в сей спосіб можна створити з театру ту духову силу і надати їй характер “*Ars arma pro Patria*”, що зробить з національно-героїчного театру арену ідейної боротьби — *Campo Martio Musis* (Поле бою муз), у якій кождий член, чи то з проводу, чи то статист, чи механік, чи суфлер — почуватиме себе включеним у кадри ідейних борців. А з глядачів утворюються маси, свідомі свого національного призначення, завдань» [1938. Геркен / 1 — 590].

АКЦІЯ ТРАГІЧНА / польськ. *tragiczna akcja* [1786] [2007. Rutkowska — 68].

АЛЕГОРИСТ / «Аллегорист, алегориста; Аллегорический, алеггоричный, иносливный» [1897. Тимченко — 3]. ► АЛЕГОРІЯ, АЛЕГОРІЯ ДРАМАТИЧНА, ДРАМА АЛЕГОРИЧНА, ДРАМА-АЛЕГОРІЯ

АЛЕГОРІЯ / польськ. *alegoria* [2007. Rutkowska — 83]; художній троп; [1737. Довгалевський — 313]; жанрове означення; «Тимофей Кондратьевич выдерживал отрывки из своего вояжа из Чернигова в Воронеж, как он был там обманут немцем, созвавшим народ и “анимировавшим” показать им “аллегорію”, а вместо того это были на бумажках или на стекле на-малеванные картины, и только деньги пропали» [1840. Квітка / Дипломати — 265]; «Аллегорія — алеггорія» [1892. Тимченко — 2]; «важна признака шкільної драми, котра основно різнить її від первісних церковних містерій і від вертепної драми — це алеггоризм» [1894. Франко / Театр — 302]; «Алле-

горія, алегорія, инослів» [1897. *Тимченко* — 3]; «вся драма — якась алегорія, якась символіка, значить, не те, що змальоване, а щось інше» [1898. *Франко* — 152]; «алегорія — коли щось абстрактне малюється так, немовби його справді можна було бачити, напр.: війну, славу, весну та ін.» [1906. *Доманицькій* — 11]; «Аллегорический — алегоричний. -ски — алегорично, приповідно; Аллегория — алегорія, приповідь (р. -ди)» [1924. *Словник* — 3]. ▶

АЛЕГОРИСТ, АЛЕГОРІЯ ДРАМАТИЧНА, ДРАМА АЛЕГОРИЧНА, ДРАМА-АЛЕГОРІЯ

АЛЕГОРІЯ ДРАМАТИЧНА / жанрове означення; «“Небесні співці”. Драматична алегорія, відіграна дня 3.IV.1902 в ХІІ роковини смерті Т. Шевченка вихованками “Руского інститута для дівчат у Перемишлі”. Написав Сильвестр Яричевський» [1902] [1906. *Комаров* — 78]. ▶ АЛЕГОРІЯ, ВИСТАВА, ДІЯ, ДРАМА-АЛЕГОРІЯ, СПЕКТАКЛЬ

АЛЬТ / польськ. *alt*, від італ. [1781] [2007. *Rutkowska* — 84]; «альт» [1900. *Кропивницькій / Нашествіє* — 67].

АЛЬТИСТ ▶ ШТАТ ТЕАТРУ

АМАНТ / герой-коханець; польськ. *amant*, від франц; ампула коханця [1771] [2007. *Rutkowska* — 85]; [1817] [1992. *Cegiela* — 26]; «амант» [1927. *Сая* — 4]; [1938. *Валентін* — 6]; «амант <...> — любовник; роля любовника» [1918. *Кузеля* — 18]; «[грим аманта]: Натираємо лице товщем, тільки не за багато. Відтак накладаємо підклад. Якщо це має бути сільський амант, козак чи людина, яка є на воздусі, даємо підклад темніший ч. 3., якщо амант сальоновий, підклад ясніший ч. 2. — Підклад накладаємо на ціле лице, добре розтираючи його, даліше накладаємо румянець, який розводимо над оком, під оком, по обох боках носа, лице і виски. Румянець цей мусимо так розвести, щоб не було сильних границь, лише щоб він легко сходився з підкладом. Треба рівнож звернути увагу, щоб не був засильний, зачервоний. Відтак підчеркуємо легко бронзівкою очі» [1938. *Мельник* — 64]; «амант — актор, який грає любовні ролі» [1938. *Мельник* — 71]. ▶ АКТОР, АМАНТКА, АМПЛУА, КОХАНЕЦЬ

АМАНТ ГОЛОВНИЙ / [1943. *Флірт* — 6]. ▶ АМАНТ, АМАНТКА, АМПЛУА, КОХАНЕЦЬ

АМАНТ ДРУГИЙ / ампула другого коханця; польськ. *drugi amant* [1808] [2007. *Rutkowska* — 85]; [1992. *Cegiela* — 26]; «Водевіліст — це другий амант в оперетці» [1938. *Мельник* — 71]. ▶ АКТОР, АМАНТ, АМАНТКА, АМПЛУА

АМАНТ ПЕРШИЙ / ампула першого коханця; польськ. *amant pierwszy* [1808] [2007. *Rutkowska* — 85]; [1992. *Cegiela* — 26]; «амант перший» [1901. *Стріндберг* — 341]. ▶ АКТОР, АМАНТ, АМАНТКА, АМПЛУА

АМАНТКА / ампула коханки; польськ. *amantka*, від франц. [1752] [2007. *Rutkowska* — 85]; «панна Богдан не перейметься ніколи ролею амантки» [1866. *Русалка* — 371]; «[грим амантки]: Дівчата, які грають аманток на сцені, накладають підклад ясніший, ніж аманти. Зачіска повинна бути гладка, бо інша фризура робить лице поважнішим та пристарює його. Чола не закривати. Повіки легко почервонити ніколи не білити. Очі легко під-

черкнути, бо сильно підчеркнені роблять лице сумним, надутим. Кінчики ушей легко почервонити. Все інше те саме, що при характеристиці аманта» [1938. Мельник — 64]. ► АМАНТ, АМПЛУА, ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ

АМАНТКА ДРУГА / амплуа другої коханки; польськ. *druga amantka* [1820] [1992. Cegiela — 26]. ► АКТОР, АМАНТ, АМАНТКА, АМПЛУА

АМАНТКА ПЕРША / амплуа першої коханки; польськ. *pierwsza amantka* [1808] [2007. Rutkowska — 86]; [1816] [1992. Cegiela — 26]. ► АКТОР, АМАНТ, АМАНТКА, АМПЛУА

АМАНТ-ТЕНОР / [1942. Кабінет — 4]. ► КАБІНЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

АМАТЕР / [1908. Ашкаренко — 13]; «Когда Млотковский выстроил каменный “приличный” театр, в Харькове, стали время от времени устраиваться публичные “благородные спектакли”. Они давались с целями филантропическими: в пользу детского приюта и благотворительного общества, а в крымскую кампанию — в пользу раненых и больных воинов. Дирекция, обыкновенно, по предложению “губернатора”, “уступала” “аматерам” лучший для сборов день, “уступала” бесплатно. Фамилии “аматеров” на афишах не всегда значились. Цены значительно увеличивались, но несмотря на то, все места бывали заняты. Публика ломилась к кассе и готова была платить какие угодно деньги, лишь бы увидеть, как играют “особы высшего круга”. Зрители аплодировали ежеминутно. Чуть только поднимался занавес “аматеры” еще и рта открыть не успевали, как уже раздавались рукоплескания. Репертуар “благородных спектаклей” составлялся, по большей части, из водевилей, из которых хоть один разыгрывался на французском языке. Иногда ставились и “живые” картины» [1881. Черняев — 289]; «“аматеры”, судя по рецензиям, играли всегда прекрасно» [1881. Черняев — 290]; «Аматер, ласый до, охочый до» [1897. Тимченко — 3]. ► АМАТОР, ДИЛЕТАНТ, ЛЮБИТЕЛЬ, ЛЮБОВНИК

АМАТОР / [1894. Франко / Театр — 325]; [1904. Історія — 7]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 102, 104]; [1907. Старицька / Садовський — 2]; «В тих двох ролях оказались панове аматори не дилетантами, а рутинованими акторами» [1880. Діло 4 — 4]; «аматор — ласій, ласун, ласий» [1893. Уманець / 1 — 4]; «аматори-поміщики» [1916. Кропивницький — 220]; «аматор <...> — любитель, ласун» [1918. Кузеля — 18]; «[На початку ХХ ст.] Другий, третій, п'ятий і шостий тижні великого посту дуже цінилися аматорами оперного мистецтва. До Києва приїздили численні гастролери, серед них всесвітньовідомі співаки» [1961. Григор'єв — 129]. ► АМАТЕР, ЛЮБИТЕЛЬ, ЛЮБОВНИК ІСКУСТВА, ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ, ТРУПА АМАТОРСЬКА

АМАТОРКА / [1906. Кропивницький / 35 літ — 105]. ► АМАТОРСТВО

АМАТОРСТВО / «Праця по клубах, самодіяльне мистецтво, на котрому дехто із левівців тепер ще дуже й дуже акцентує, — це річ, яка швидше чи пізніше розчарує. Розчарує остільки, оскільки вона у вищій мірі дилетантизм, аматорство, яке, як певна форма існування мисте-

цтва, нічого і спільного не має і не мусить мати з комунізмом. В ґрунті речі, це самодіяльне мистецтво у масі своїй зводиться навіть до халтури і у виключних випадках бережливого підходу до справи досі не дало ніяких ознак, що воно вносить щось цілком нове, як певна форма. І в Америці, і в Німеччині, в робітничих клубах є таке мистецтво. Такі агітки Вітфогеля нічим не гірші від таких, які є у нас. Форма, як вони ставляться — це різниця тільки по кількості, не по якості. І навіть лорди, коли йдуть на полювання і приїздить в інший замок, влаштовують усякі спектаклі. Як мистецька форма, воно існує протягом всієї культурної історії людства. На цьому не можна будувати все інше мистецтво, не можна будувати справи, театру особливо. Не знаю, як стоїть справа з малярством, музикою, зараз мене це не цікавить. Важливий театр, як найбільш популярно-народна форма мистецтва. Можливо, що поезія, малярство і т. д., як кустарні моменти, занадто тісно пов'язані з аристократичним укладом життя, можливо, що не почувается так гостро потреба в них. А в театрі попит колосальний. І коли з нашого боку не буде протидії, то Дагмарови і оперети будуть робити зовсім не те, що в інтересах Компартії мистецтво повинно робити. Це левівиці були багаті на такий розмах, що вони й нас ним заразили. І оскільки ЛЕФ більш позитивний у діалектиці, в розвитку мистецької практики, остільки він ліг колосальним тавром на все мистецтво, — тим не менше його положення, що в житті не справдилися, нам треба переглянути»

[1926. Курбас / Концепція — 82]. ► АМАТЕР, АМАТОР, ДИЛЕТАНТИЗМ, ЛЮБИТЕЛЬ

АМАТОРСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ / [1923. ВБ — 3].

АМАТОРЩИНА / «Ми позбулися некультурної традиції аматорщини, безграмотного “наїття”, підфарбованого конструктивізмом» [1928. Курбас / Слово — 164]. ► ДИЛЕТАНТИЗМ, ТЕАТРАЛЬЩИНА

АМБАР-ТЕАТР / [1930. Робмис — 6]. ► ВИМБАР, ТЕАТР-САРАЙ, ТЕАТР-ХЛІВ

АМЕРИКАНІЗАЦІЯ П'ЄС / [1930. Рулін / Випуски — 73].

АМПЛУА / польськ. *emploi* [1827] [1992. *Cegiela* — 44]; [2007. *Rutkowska* — 185]; «амплуа» [1773] [1984. *Словарь* — 61]; [1892. *Карпенко-Карий* — 308]; [1899. *Spectator* / 1 — 99]; [1905. *Карпенко-Карий* / *Житейське море* — 123]; [1906. *Безталанна* — 3]; [1907. *Старицька* / *Садовський* — 3]; [1924. *Єфремов* — 27]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 1]; [1939. *Чаговець* — 85]; «Остается определить амплуа Соленика... Он был комический актер» [1861. *Мизко* — 306]; «определенного амплуа (или, как говорят актеры, репертуара) у меня нет» [1871. *Кропивницький* / *Вестник* — 243]; «комического амплуа» [1875. *Глібов* / *Телеграф* — 312]; «малороссийского амплуа» [1875. *Глібов* / *Новини* — 317]; «каждое амплуа дышит комическим характером, так что ко всей труппе очень идет эпитет комической» [1877. *Глібов* — 326]; «дополнительное амплуа» [1877. *Глібов* — 328]; «В больших труппах, напр[имер], в императорских, если вы хоть сколько-нибудь наблюдательны,

вы, встретив актера даже на улице, можете определить его амплуа (так как в больших труппах на каждое амплуа есть специальный актер), это верно! Играющий злодеев: выражение лица зверское, ежом походка, взгляды исподлобья и т. д. Драматург и трагик — вечно мрачны, вздыхающие, взгляд презрительно иронический, либо сострадательный и т. д. Простак — вечно каламбурит, шутит, дурит, анекдотцы собирает и сам сочиняет» [1880. *Кропивницький* / 22.12 — 314]; «его амплуа — роли резонеров, чудачков и скряг» [цитиється періодика 1850 р.] [1893. *Черняев* / *Млотковский* — 138]; «настоящее его амплуа — малороссийское» [1893. *Черняев* / *Млотковский* — 144]; «ваши обязанности и границы: любовник, преимущественно любовник-герой и все соприкосновенные амплуа» [1894. *Кропивницький* / *Гайдамака* — 433]; «презентується нам в своїм кардинальнім амплуа» [1896. *Вороний* — 309]; «Как артиста я знаю Соловцова почти двадцать лет <...> и в настоящее время, я никак не могу определить его амплуа. Видел я его и в ролях комиков-буфф, и в ролях серьезных комиков, и в ролях резонеров, наконец в ролях характерных и бытовых. Если исключить из этого перечня амплуа любовников, которое Соловцов в последние годы оставил, то все-же репертуар его настолько разнообразен, что признать за артистом какое-нибудь амплуа — невозможно!» [1898. *Ярон* — 414]; «комічні амплуа» [1907. *Петлюра* / *Тобілевич* — 21]; «Русский артист играет свои роли, редко когда заменяет кого-нибудь. Украинский артист наоборот, редко когда попадает на свое амплуа: ему в большинстве случаев приходится быть на положении прислуги, попавшей по объявлению “за все”, вплоть до очередной суфлерки. И так, очень часто от премьер-певицы требуется, чтобы она исполняла первья и вторья драматическая роли, конечно за одну плату. Резонер должен быть всегда готовым выступить в роли комика, любовник заменяет благородного отца и наоборот. Может ли быть жалкий намек о честной службе искусству для искусства?» [1912. *Хованский* — 12]; «Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені категорії: любовників (героїчних і часом ліричних), резонерів, коміків, простаків і “фатів” (та ще часом “акцентних”, себто людей інших націй: євреїв, німців, англійців тощо) і любовниць (*ingénue dramatique, lirique*), салонових дам (*grande dame, grand-coquette*) і “старух” (драматичних і комічних). Такий поділ страшенно улегшував акторові його завдання: для любовника він брав тон солодко-ніжний або гарячий, палкий, відповідно драматичним градаціям, для резонера — солідний, густий, для коміка — веселий, дзвінкий або хрипкий, для простака — наївний, м’який, для “фата” — холодний, сухий і т. д.» [1913. *Вороний* / *Театр* — 161]; «виконуючи амплуа т[ак] званих субреток» [1916. *Кропивницький* — 223]; «амплуа <...> — рід ролей якогось актора» [1918. *Кузеля* — 19]; «Амплуа моє — інженю-драматік, але грала, і як говорили

з небувалим поспіхом, всі існуючі жіночі амплуа. <...> Зараз состою на посаді артистки амплуа комедійних і драматичних старух, на яке перейшла з 1918 року» [1921. Заньковецька — 19]; «Він [український театр ХІХ ст.] запозичив звідти [з техніки російської мелодрами] французький поділ на амплуа, те, що в поділі французького персонажу звалося: *primadonna (héroïque)*, *ingénue dramatique*, *ingénue lyrique*, *ingénue comique (soubrette)*, *ingénue coquette*, *vieille dramatique*, *vieille comique* і навіть *grande dame i grande coquette* (примадонна (героїня), інженю драматична, інженю лірична, інженю комічна (субретка), інженю кокетка, стара драматична, стара комічна і навіть великосвітська дама і дама-кокетка). Як основний тон гри драматичної акторки у всіх п'єсах був лірико-патетичний, так і основні постаті, від яких радіусами розвинулися інші їх відміни, були: лірична Наталка Полтавка і драматична Маруся Чурай <...>. Копії чи наслідування прототипів — Наталки Полтавки і Марусі Чураївни (з “Ой, не ходи, Грицю...”) — домінували у всіх українських п'єсах з деякими лише модифікаціями <...>. На взірць Наталки Полтавки можна було грати: Уляну (“Сватання на Гончарівці” Квітки), Марусю “Чорноморці” Кухаренка — Старицького) <...>. Всі ці постаті ліричного амплуа, збудовані незвичайно примітивно на елементарно лише зазначеному психологічному підкладі, в якому виразнішою рисою виступає пасивність і покора, ці ролі вимагали у виконанні воркітливо-плаксивого тону, щирого віддання сентиментальної мелодії у супроводі оркестру та розчуленого виголошення лементатійних монологів із розпачливими окликами та апострофічними вигуками <...> Очевидно, такий kwasно-солодкий ліризм не робив труднощів навіть для посередньої акторки <...>. На драматичному амплуа за взірцем Марусі Чураївни (“Ой, не ходи, Грицю...”) йшли в різних відмінах такі ефектовані постаті, як Олена (“Гли тай”), Маруся (“Дай серцю волю...”), Оксана (“Доки сонце зійде...”) пера Кропивницького <...>. Постаті драматичного амплуа в романтично-побутовій фазі нашого театру збудовані також досить примітивно, хоч і дещо складніше, ніж постаті ліричні; це, очевидно узалежнювалося їх активним динамічним характером, що базувався на вибухах афектів, правда, часто психологічно невмотивованих або умотивованих лише поверхово, з єдиною метою — зробити афектоване сценічне враження <...>. Ставлячи своїх героїнь у тяжкі колізії й перипетії, драматург мусив якось давати собі з тим раду і звичайно знаходив вихід у гарячих тирадах і патетичних монологах під акомпанемент фуґи в оркестрі або в істеричних монологах, що закінчувалися актом самогубства чи душогубства. <...> Коли до основного ліричного типу (Наталка) домішується елемент кокетерії, маємо змодифіковану постать пустотливої чи жартиливої дівчини (щось в основі, не в формі, подібне до французьких

soubrette) <...>. Коли елемент кокетерії переважає, маємо рідкі на нашій сцені постаті сухих кокетниць» [1924. *Вороний* — 532–534]; «Саксаганський по амплуа — переважно комік, але надзвичайно тонкий і широкий» [1925. *Кисіль / УТ* — 103]; «Актор ділиться на амплуа: любовники, коміки і т. д. Для поділу тих амплуа візьмемо книжку Мейерхольда і проглянемо чи вона годиться для нас <...>. Амплуа — це друга природа, здатність матеріалу, його здібності і можності по відношенню до фактури. Саме амплуа опереділяється певним психологічним характером, реагуванням на певні завдання ситуації. Точного розграничення амплуа акторському не може бути, бо актор може бути 30 років бездарним, а на 31-й рік найти своє амплуа» [1925. *Курбас / СФІСД № 8* — 13]; «Амплуа І. Е. Замичковського — характерні ролі» [1928. *Замичковський* — 5]; «Властивості її [М. Заньковецької] основного амплуа — драматичної героїні — зумовлювали другорядність значення знання побуту; офарблював він її ролі значно менше, ніж ролі іншого гатунку» [1929. *Рулін / Марія* — 75]; «амплуа — різні ролі актора: комік, резонер, старий і т. ін.» [1933. *Скалозуб* — 15]; «Саксаганський був особливо дорогий мені ще й тому, що його “амплуа” характерного актора було ближче моїй творчій індивідуальності» [1939. *Крамов* — 67]. ► АКТОР, АКТОР РЕПЕРТУАРНИЙ, АМПЛЮА, ПРИМАДОННА (ПРИМАДОННА), РОЛЬ, ХАРАКТЕРИСТИКА

АМПЛУА БЕЗСЛОВЕСНИХ / «поступив к Соловцову на так называемое амплуа “безсловесных”» [1898. *Ярон* — 413]. ► АМПЛЮА

АМПЛУА ГЕРОЇВ / [1936. *Мар'яненко / 1* — 135]. ► ГЕРОЙ

АМПЛУА КОМІКА / «Займаючи в соловцовському театрі амплуа коміка» [1961. *Городиський* — 25]. ► КОМІК

АМПЛУА КОХАНЦЯ ПОЗИТИВНОГО / [1929. *Рулін / Вступ* — 66]. ► ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ, КОХАНЕЦЬ

АМПЛУА ПОБУТОВЕ / [1910. *Колесниченко* — 3]. ► АМПЛЮА, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

АМПЛУА ПРИМАДОННИ ДРАМАТИЧНОЇ / [1924. *Вороний* — 543].

АМПЛУА СТАРУХИ КОМІЧНОЇ / «амплуа комических старух» [1898. *Ярон* — 74]. ► СТАРУХА КОМІЧНА

АМПЛУА ФАТА / «амплуа “фатів”» [1958. *Йосипенко* — 77].

АМПЛЮА / [1922. *Заньковецька* — 530]; [1931. *Рулін / Старицький* — XXXIII]; «Манько потім виробив собі, чи сказати — йому виробили автори — амплюа “веселого артиста”» [1932. *Саксаганський* — 61]; «Як педагог, Стадник мав той плюс, що не визнавав амплюа. Він говорив, що актор на амплюа не може рости; що амплюа створилися через акторські лінощі та організаційні, хитрощі, що справжній актор мусить усе робити, використовуючи його для свого росту» [1933. *Буревій* — 16]; «Амплюа тогочаснього артиста було надзвичайно широке» [1936. *О'Коннор* — 49]. ► АМПЛЮА

АМФИФЕАТР / [1714] [1984. *Словарь* — 62]; [1895] [2000. *Ткач* — 35]. ► АМФІТЕАТР

АМФІТЕАТР / театр, театральна будівля — від 1532 р.; театральна будівля у формі кола — 1625; частина театральної зали з ложами — 1744; інституція, котра здійснює показ видовищ — 1823; польськ. *amfiteatr, amfiteatrum, amphitheatrum* [1992. *Cegiela* — 26–27]; «Позорище, *Amphitheatrum*» [1642. *Славинецький* — 485]; *amphitheatrum* [1705. *De arte* — 280]; «*Napisana [sztuka] dla lwowskiego amfiteatru, którego przestwór mnogość statystów mógł pomieścić*», «*Trzy podwyższone miejsca, przedzielone parapetami i zapełnione ławkami do siedzenia tak sztucznie wymiarkowanymi były, że patrząc z dołu, jednym się tylko ciągiem coraz wyżej siedzących osób zdawały. Najniższe nazwano parterem, środkowe galerią dam, a ostatnie amfiteatrem, to samo co zazwyczaj u nas paradis znaczącym*» [опис львівського амфітеатру, 1823] [2007. *Rutkowska* — 87]; «амфітеатр» [1894. *Старицький / Талан* — 504]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 1]; «амфітеатр» [1834. *Гребінка* — 575]; [1841. *Квітка / Театр* — 284, 997]; [1897. *Карпенко-Карий / Записка* — 284]; «С восходом дня толпа в амфітеатр валит» [1852. *Куліш* — 31]; «розкопи та відкриття в скальних печерах і різних частинах Індії, де знаходяться виконані в скелях амфітеатри різних форм, круглі (тобто півкруглі на взір грецьких), трикутні та чотирикутні зі сценою посередині, тільки мініатюрних розмірів, так що театр обіймав не більше як 30–40 видців» [1906. *Франко / НТШ / 73 / 3* — 154]; «В салі здійснюються амфітеатрально місця» [1924. *Хроніка закордонна* — 18]; «Така конструкція театру, при добровільній праці, дешевім терені, і матеріалі для риштувань (дерево, каміння, що в горах не тяжко дістати) — дасть змогу умістити значну кількість глядачів й учасників масового видовища. Розуміється, такий театр, наслідуючи амфітеатр і “кавеа” античного театру, одночасно відповідатиме вимогам сучасного театрального будівництва, “театру мас”, їх духові, як і духові героїчного мистецтва й його репертуару» [1938. *Геркен / 2* — 748]; «Трупа Трусколявських грала в напіврозваленому амфітеатрі»; «Богуславський розпочав будову нового літнього амфітеатру в городі Яблоновських. Город Яблоновських складався тоді з 8-ми чотирикутників, обсаджених деревами. Один з таких чотирикутників взято під амфітеатр. Один горбок сплянтовано на три ряди місць. Найнижчі сидження це був партер, вищі — галерія для жінок, найвищі — амфітеатр. Замість долівки була земля, висипана чистим піском. Партер від сцени відділювала оркестра, під якою був рід каналу, призначений до зливу дощової води. Сцена була поділена на три частини: на середній частині відбувались вистави, дві бічні частини були криті дахом і там містились гардероби. Почато будову літнього львівського театру 1 травня 1796 під керівництвом архітекта Мараіно. Цілий амфітеатр міг помістити 2500–3000 осіб: галерія для жінок 500 осіб, амфітеатр і партер по 1000 осіб. Закінчено будову в половині червня. Між тим, шопа, в якій грав німецький зимовий театр почала валитися» [1942. *Нигрицький* — 4]. ► АМФІТЕАТР, АУДИТОРІЯ

АМФІТЕАТР БЕНУАРУ / [1930. Звіт — 264].

АМФІТЕАТР ЛІТНІЙ / [2001. Проскурjakов — 134].

АНАЛІЗ ГРИ / «аналіз гри» [1895. Черняев / Щепкин — 499].

АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ / «Навчання в режисерській лабораторії [“Березоля”] з майстерності режисури мало практичний характер і ділилося на такі етапи: 1. Робота режисера над п’єсою — дійовий аналіз <...>. 2. Визначення цільового спрямування постановки. Ідея п’єси й ідея постановки. Тлумачення режисера. Створення задуму. 3. Образне вирішення (образ вистави в цілому, образ кожної дії, епізоду, персонажа). 4. Ритмічне вирішення постановки. Розташування дії в часі. 5. Робота режисера з художником. Принцип оформлення. План постановки. Кількість місць дії. Розташування дії в просторі. 6. Робота режисера з композитором. Роль і місце музики в постановці. Співи, танці, пантоміми в супроводі музики. 7. Просторове вирішення постановки (схема планівки). 8. Тональне вирішення» [1969. Василько — 24]. ► МЕТОД АНАЛІЗУ ДІЙОВОГО

АНАЛІЗ ІМАНЕНТНИЙ / [1923. Кагаров — 170]. ► АНАЛІЗ МОРФОЛОГІЧНИЙ

АНАЛІЗ МОРФОЛОГІЧНИЙ / «Відомо, що останніми роками історики літератури надто вперто підносять думку про те, що коли їхня наука хоче стати “самодовлеющою”, то вона мусить вивчати тільки елементи мистецтва в поезії, питання форми художніх творів, вживаючи до цього методів “морфологічного” або “іманентного” аналізу» [1923. Кагаров — 170].

АНАЛІЗ ОБСТАВИН ЗАПРОПОНОВАНИХ / [1977. Утеганов — 12]. ►

ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ, ОБСТАВИНИ ПРОПОНОВАНІ

АНАЛІЗ П’ЕСИ / [1937. Захава — 19].

АНАЛІЗ П’ЕСИ ІДЕОЛОГІЧНИЙ [1929. Куліш / Виступ — 464].

АНАЛІЗ П’ЕСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / «Сама аналіза складається з таких частин: знайдення ідеї. Ідея — це є те твердження, що його автор висуває і оголошує своїм твором. Далі — знайомлення з темою. Тема — це основна акція (дія), що розвертається протягом цілої п’єси. Розвиваючи і розв’язуючи тему, автор ствержує свою ідею. В основній акції, в темі закладено конфлікту, що є двигуном цілої акції. Конфлікт це є основна суперечність, що веде до змагання сторін. Персоніфікація втілює ці сторони в дієвих осіб. Зображення розташування дієвих осіб, по відношенню одного до другого і груп поміж собою — зветься статичною композицією і дає нам змогу бачити як розподіляються сили в боротьбі, яке кожна дієва особа займає місце при ньому і т. д. Короткий зміст драматичного твору, себто, поширена і конкретизована тема — є сюжет. А докладний (здеталізований) і зв’язаний і послідовний хід подій (хронологічно) — є фабула. Фабула складається з фабульних вузлів, що мають кожний свою тему. Акція ж розвивається з певним напруженням, що його творить кожний фабульний вузел. Графіче зображення розподілу динаміки

в процесі розвитку акції є динамічна композиція. Акція, відбуваючись, проходить цілий ряд етапів. З них ми відзначаємо кульмінацію — найвищу точку напруження боротьби; катастрофу — місце перемоги одної і загибель другої сторони; розв'язка подій, що відбуваються після катастрофи і зав'язка, яка подає нам з'явлення конфлікту, а також сюди належить і експозиція, як перше ознайомлення з подіями, що мають відбуватись. Експозицію ми вживаємо ширше, — як перше з'явлення кожного чинника у драматургічній частині. Так, може бути експозиція обставин, сторін, часу, місця, дієвих осіб, кожного зокрема і т. д. І наприкінці ми ознайомилися зі способом складати характери стику дієвих осіб для підготування цього матеріалу, для вжитку в виставленні. Маючи драматургічну аналізу ми можемо не навмання, а цілком обгрунтовано, за вимогами театру, оцінювати драматургічний твір» [1929. Ігнатович / 3 — 42–43].

АНАЛІЗ ПОРІВНЯЛЬНИЙ / [1983. Саква — 6].

АНАЛІЗ РЕМАРОК / «Праця шановного автора [В. Перетца] побудована на аналізі ремарок» [1929. Рулін / Завдання — 17]; «вивчення ремарок п'єси, надто тих, де зазначає письменник обстановку, серед якої розгортається в нього акція, говорить про те, що оцю зовнішню “красивість” майже завжди мав на увазі М. П. Старицький; плянучи й пишучи свою п'єсу, він, так би мовити, мислив уже сценічними декораціями» [1931. Рулін / Старицький — XLVII]. ► РЕМАРКА

АНАЛІЗ СОЦІОЛОГІЧНИЙ / «І знову революційні, повні “соціологічного аналізу” написи і нікчемний, по американському кінематографічно-наївний зміст» [1926. М. — 11]; «В першому томі нового видання Мольєра вміщено статтю С. С. Мокульського, присвячену соціологічному аналізу творчості Мольєра» [1936. Мольєр — 191].

АНАЛІЗ СПЕКТАКЛЮ / [1928. Тодді / 1 — 2].

АНАЛІЗ ТВОРУ МАРКСИСТСЬКО-ЛЕНІНСЬКИЙ / «для розуміння соціальних п'єс І. Тобілевнча “Суєта”, “Сто тисяч”, “Хазяїн” необхідно ознайомитись з твором В. І. Леніна про “Розвиток капіталізму в Росії”. <...> Глибшому і правильному розумінню суті Великої Вітчизняної війни допоможе вивчення книги Й. В. Сталіна “Про Велику Вітчизняну війну радянського народу”. Яку б епоху ми не показували у постановці, — завжди необхідно озброюватись марксистсько-ленінським методом для правильного й глибокого розуміння цієї епохи. Марксистсько-ленінський аналіз твору та вивчення допоміжного матеріалу, що характеризує добу, зображену в п'єсі, і світогляд автора, дають змогу режисерові перевірити правдивість ідеї п'єси» [1948. Предславич — 14].

АНАЛІЗ ТЕАТРАЛЬНИХ СТИЛІВ / [1925. МДІ — 6]. ► ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ

АНАЛІЗ ФОРМАЛЬНИЙ / «Але є шлях, який може дати нам спосіб оцінити, незалежно від наших уподобань та тимчасових, — як і все

в мистецтві, смаків нашої доби, так-би мовити, історичну вагу шкільного театру. Шлях цей — формальний аналіз тої спадщини, яку ми дістали від шкільного театру тої доби його існування на Україні, про яку ми вище говорили» [1926. *Перетці* — 16].

АНАЛІЗА ДРАМАТУРГІЧНА / [1928. *Рулін / Аналіз* — 228].

АНАЛІЗА ДРАМИ / [1912. *Возняк* — 142]; «Коли дійшло діло до детальної аналізи драм Старицького, то мало не на всі питання адвоката проф. Флоринский відповідав: “не помню”, “не знаю”, “это такая незначительная подробность, которую невозможно запомнить” і т. и.» [1902. *Єфремов* — 1]. ► **СХЕМА ГУСТАВА ФРЕЙТАГА**

АНАЛІЗА ЕСТЕТИЧНА ► **АНАЛІЗА СОЦІОЛОГІЧНА**

АНАЛІЗА ІСТОРИЧНО-АРХІТЕКТУРНА / [1927. *Рулін / Музей* — 16–17].

АНАЛІЗА ПСИХОЛОГІЧНА / [1931. *Перлін* — 110].

АНАЛІЗА РЕПЕРТУАРУ / «наслідки цієї роботи, частково експоновані в Музеї, дозволили висунути тему “Аналіза репертуару державних театрів 1931 року”, що має дослідити характерний злам репертуарної лінії» [1931. *Рулін / ПС* — 8].

АНАЛІЗА СОЦІОЛОГІЧНА / «Плеханов говорить тут не про порядок літературного досліджу: перша річ соціологічна аналіза ідеї (змісту) твору, друга річ — естетична (формальна) аналіза. Він тут тільки вказує, що з аналізу літературної є головнішою роботою, а що — другорядною, додатковою. Трудно фактично робити “першим завданням” соціологічну аналізу змісту, бо — як ми вже це бачили — марксизм визнає й соціологічну обумовленість літературної форми» [1927. *Якубський / 2* — 91].

АНАЛІЗА ТВОРЧОСТІ / «Свою методу П. Рулін найвиразніше продемонстрував у розвідці про “Життя і творчість М. Кропивницького”. Не мудра ця метода: за хронологічним порядком переказуються зміст окремих п'єс Кропивницького, характеризуються типажі і робляться деякі зауваження щодо драматичного жанру. Цим і вичерпуються аналіза творчості Кропивницького» [1931. *Мамонтов* — 150].

АНАЛІЗА ФОРМАЛЬНА / [1927. *Якубський / 2* — 91]; [1941. *Чижевський / 1* — 9].

АНГАЖЕМЕНТ / [1891. *Кропивницький / 2* — 398]; [1916. *Кропивницький* — 231]; «заангажував» [1904. *Історія* — 9]; «Синельников предложил г-же Юреновой ангажемент в будущем сезоне у него в Харькове с окладом 1.000 р. в мес-яц» [1909. *Ангажемент* — 5]. ► **АНГАЖМАН**

АНГАЖМАН / ангажемент; [1897. *Вороний / Кропивницький* — 313]. ► **АНГАЖЕМЕНТ**

АНГАЖУВАННЯ / «У невеликій ролі графа Мантероне пригадався львівській публиці давній знайомий, бассіст Маслюк-Мартіні, який в останньому моменті заступив недиспонованого п. Врагу і який чейже заслуговував би на те, щоб його трохи частіше ангажувати до оперних виступів» [1938. *Опера* — 7].

АНГАЖУВАТИ / польськ. *angażować* [1766] [1992. *Cegiela* — 27].

АНГАЖЕМЕНТ / [1976. *Кедрин* — 107]; «ангажемент — запрошення артиста на виступ» [1933. *Скалозуб* — 16].

АНДАНТЕ / польськ. *andante*, від італ. [1781] [2007. *Rutkowska* — 87].

АНКЕТ / [1925. *Усенко* — 1]. ► ГЛЯДАЧ, КОМІСІЯ АНКЕТНА

АНКЕТА / [1925. *Білогорський* — 3]; [1926. *Підсумки* / 1]; «анкета мистецького об'єднання “Березіль”» [1923. *Василько* / 5 — 112]; «Утворена спеціальна комісія для вироблення тексту анкети, яка має переводитись поміж глядачами березилівських вистав. Анкета розроблена в 4-х планах: “Глядач”, “Наша вистава”, “Наш театр”, “Театр взагалі”. Анкету здано до друку і незабаром вона буде переведена серед глядачів» [1923. *Хроніка* — 19]; «зібрано 165 анкет» [1924. *Василько* / 1 — 4]; «Провадив колись “Березіль” велику, піонерську на Україні роботу вивчення глядача через анкети, статистику, або безпосередній запис реагувань на п'єсу. Щоправда, сама справа вивчення глядача, за яку так багато й марно писалось, зайшла тепер в сліпий кут; може тому й зникла в театрах енергія до цієї роботи, бо практика революційних театрів не виробила й досі солідної методики її. <...> Тільки вивчаючи свого споживача, певніше й певніше прямуватиме театр» [1926. *Рулін / Березіль* — 160]; «Минулого року відділ мистецтва Головополітосвіти перевів був анкетне обслідування художньої та мистецької роботи в низових культосвітніх осередках (сельбуду, хати-читальні, клуби то-що). Хоча роботу цілком всіх осередків не удалося виявити, бо не всі установи й організації повернули як слід заповнені анкети, все ж таки за матеріялами цими можна скласти надзвичайно цікаві таблиці та зводки. Одна з таких свідчить про сільський репертуар. <...> Виявилось, що з сучасного нового й старого репертуару, ось які п'єси користувалися найбільшою популярністю і мали найбільшу кількість постановок» [1926. *Село* — 29]; «планове запровадження анкет» [1926. *Справи* — 7]; «Вивчення глядача Франківський театр для дітей переводить за двома системами: система анкет (індивідуальна реакція) й система “підслухування” та нотаток супроти відповідних місць аркуша, де всю п'єсу поділено на епізоди за відповідним хронометражем (масова реакція). Дані спостережень за обома системами потім підсумовують за такою шкалою (позичена в Московському театрі для дітей Н. І. Сац): 1) Глядач допомагає акторові. — мимохить втручається в дійство. 2) Напружена увага. 3) Сміх з причини. 4) Тиша. 5) Розмова з актором. — глядач переймається роллю. 6) Розмова про те, що робиться на сцені. 7) Сміх без причини. 8) Здогадка про те, що прийде потім. Зітхання. Побічні розмови. Передбачення кінця. В цій системі кожній графі згаданої шкали відповідає певний момент із п'єси, так що вона має і побудник і реакцію. Облік реакції по-за театром переводиться за системою анкет» [1927. *Х.* — 6]. ► АНКЕТА ТЕАТРАЛЬНА, ГЛЯДАЧ, КОМІСІЯ АНКЕТНА, ОБСЛІДУВАННЯ АНКЕТНЕ

АНКЕТА ТЕАТРАЛЬНА / «Театральна анкета. Театральний відділ генерального секретарства освітніх справ розіслав 400 анкетних листів до “Просвіт” — з проханням надіслати йому відомості про діяльність театральних гуртків в кожному місці. Анкета ставить такі запитання: 1) чи є постійні будинки; 2) де відбуваються театральні вистави “Просвіти” або інших українських гуртків; 3) чи є досвідчений режисер; 4) якими силами одбуваються вистави, — аматорськими чи спеціально акторськими; 5) яке театральне майно є у “Просвіти”; 6) які п’єси і по скільки разів кожна було виставлено до цього часу; 7) з кого переважно складається контингент глядачів» [1917. Анкета — 4].

АНКЕТА УЧОТУ ДРАМАТИЧНИХ СИЛ / «Анкета учоту драматичних сил. 1. Прізвище. 2. Адреса. 3. Які теми цікавлять. 4. З якими напрямками драмтворчості знайомий. 5. Чого бракує для праці і які вказівки бажає одержати. 6. Які п’єси писав (зміст і форма). 7. Які п’єси, що йдуть по театрах, подобаються. 8. Чи вважає можливим для себе колективну розробку п’єс і в яких формах» [1925. Резолюції — 617].

АНОНС / польськ. *anons* [1808] [2007. Rutkowska — 88]; «анонс» [1889. Кропивницький / Сулов / 2 — 387]; [1897. Кропивницький — 33, 35]; [1907. Кропивницький / Коза — 45]; [1907. П-ський — 68]; [1908. Отчет — 4]; [1915. Василько / 4 — 24]; [1924. Копержинський — 54]; [1932. Саксаганський — 140]; «Костянтин Антонович Липський, що загодя їздив у Адес поєднати Завадського з хором, яко додаток до мого хору, скінчив з Садовським, котрий йому казав за 219 карб. дати театр з опалом, світлом, анонсами, афішами, давав свій малий і далеко не повний, як він сам казав, оркестр. Він згодивсь своїм хором приготувити програму хорову концертів» [1893. Лисенко / 1 — 215]; «перед последним действием выходил актер на сцену, низко раскланивался на все стороны и объявлял, какая пьеса идет в следующий раз. Начинаясь “анонс” обращением “почтеннейшая публика”, кончался, если это был бенефис, словами: “N.N. ласкает себя надеждою, что почтеннейшая публика удостоит его или её своим посещением”» [1893. Черняев / Старинный — 39–40]; «нехай пишуть “анонса”, що не буде спектаклю!» [1901. Репетиція — 22]; «Перед трьома роками зроблено в Геркуланум інтересну знахідку. При розкопах відстав ся на денне світло один стовп для оголошень, око в око подібний до стовпів виставлених по німецьких та иньших великих містах, що служать головно до наліплювання афішів. Стовп покритий один на однім наліпленими плякатами, а навіть показало ся, що вони були прикріплені арабською гумою. Анонси мають театральні програми, зазиви явитися на зборах, виборчі відозви і т. и. зовсім як нині» [1904. Ваглер / 2 — 102]; «Всі ми добре памятаємо яскравий російський примус, коли на театральні афіші одночасово з обявою о виставі української пєси ми примушені були обовязково оголошати і те, що окрім неї піде й російський водевіль

чи одноактова пєса. Здається, з легкої руки небіжчика М. П. Кропивницького український актор найшов компроміс, по тому часу “героїчний”. В останні роки [1890–1900-ті?] в кожному українському театрі можно було бачити приладжену до занавісу тоненьку шворочку. За хвилину до початку вистави по тій шворочці протягали анонс; де у кого він навіть був друкований, але безумовно на “російській” мові, бо інша мова заборонялася, навіть й в анонсах. Анонс цей казав: “По незалежним від Діреції умовам пєса сегоднє виставлена не може бути”. Сумно, сумно провисів хвилину другу перед глядачами для ілюстрації твердості російської влади і потім швидко убирався за занавіс. Більшість глядачів до цього звикла і не звертала на нього і уваги» [1919. *Воля* — 12–13]. ► АБОНЕМЕНТ, АНОНСЕР, РЕКЛАМА, СПЕКТАКЛЬ [БЛАГОДІЙНИЙ]

АНОНСЕР / особа, котра оголошує програму театру на наступний вечір; польськ. *annonser* [1992. *Cegiela* — 27]; «анонсер заповів виразно виступ українського віртуоза Романа Придаткевича» [1935. *Блиск* — 3]. ► АНОНС

АНСАМБЛЕВІСТЬ ВИСТАВИ / [1995. *Заболотна* — 21]. ► ПРЕДМЕТ ТЕАТРУ

АНСАМБЛЬ / польськ. *ensemble* [1816] [2007. *Rutkowska* — 186]; «ансамбль» [1857. *Шевченко / Щоденник* — 12.12 — 134]; [1878. *Воробкевич* — 239]; [1894. *Старицький / Талан* — 447]; [1897. *Кропивницький* — 40]; [1903. *Карпенко-Карий / Тобілевич* — 341]; [1913. *Вороний / Театр* — 190]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 2]; [1940. *Мар'яненко* — 118]; «от режиссури и ансамбля зависит погубить любую пьесу» [1908. *Кропивницький / Сабінін* — 532]. ► ДРУЖИНА, СТИЛЬНІСТЬ

АНСАМБЛЬ АКТОРСЬКИЙ / [1944. *Ревуцький / 3* — 2]; «Як режисер, Марко Лукич усе будував на акторському ансамблі і акторській техніці. Він добре знав умови сцени і володів засобами, якими можна тримати глядача в постійному напруженні» [1936. *Мар'яненко / 1* — 119]. ► ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

АНСАМБЛЬ ДРАМАТИЧНИЙ / [1951. *Блавацький* — 20].

АНСАМБЛЬ ТАНКОВИЙ / танцювальний ансамбль; [1938. *Балет* — 8].

АНСАМБЛЬ ХОРОВИЙ / [1930. *Хоранс* — 20]. ► ХОРАНС

АНСАМБЛЬ ХУДОЖНІЙ / [1913. *Вороний / Театр* — 90].

АНТЕПРОЛОГ / [1706. *Торжество* — 244]. ► АНТИПРОЛОГ

АНТИМИСТЕЦЬКИЙ / «Популярність С. Черкасенка будувалася на літературних і театральних ефектах, часом мистецьких, часом антимистецьких, але в кожному разі зовнішніх, надуманих, шаблонних. А крім цих ефектів, в п'єсах його лишається бідний, іноді позичений зміст і вони зовсім втрачають будь-який інтерес» [1926. *Мамонтов / УД* — 199].

АНТИОБ'ЄКТИВІЗМ / [1931. *Перлін* — 110]. ► ОБ'ЄКТИВІЗМ

АНТИП'ЄСА / [1963. *Старинкевич* — 23]. ► АНТИТЕАТР

АНТИПРОЛОГ / польськ. *antyprolog* [1663] [1992. *Cegiela* — 28]; «антипролог» [1701] [1984. *Словарь* — 74]; [1702. *Комедія* — 86]; «місце інтермедій

[у шкільній драмі] заступали іноді так звані антипрологи, сцени з біблійної історії» [1910. Франко — 245]; «Антипрологи шкільної драми також вимагали не аби-якої вмілості для того, щоб відтворити їх символічну образність» [1926. Перетц — 23]. ► АНТЕПРОЛОГ, ІНТЕРМЕДІЯ, ПРОЛОГ

АНТИПСИХОЛОГІЗМ / [1931. Перлін — 110]. ► ПСИХОЛОГІЗМ

АНТИСТРОФА / польськ. *antystrofa*, від старогрец. [1779] [2007. Rutkowska — 93].

АНТИТЕАТР / [1963. Старинкевич — 23]; [1964. Якимович / 1 — 75]; [1970. Чабаненко — 9]; [2012. Клековкін / 1]; «Батьківщиною й головним міжнародним центром “антитеатру” зарубіжні знавці одноставно визнають Францію. Причини, кажуть вони, в тому, що Париж — це місто “найвищої в світі театральної культури”, “артистичної свободи”, “високо-інтелектуального глядача”» [1964. Якимович / 2 — 132]. ► АВАНГАРДИЗМ, АНТИП'ЄСА

АНТИХУДОЖНІСТЬ / [1906. Гр. С. — 3]; [1930. Ізюмов — 8]; [1934. Микитенко / 3а — 138]; «Незабаром мине вже два місяці, як труппа М. К. Садовського дає свої вистави в літньому театрі купецького саду. Цей час вважається за найгіршу половину літнього театрального сезону. Здебільшого антрепреньори літніх театрів пускаються в цей час на всякі штуки і специфічні фортели, щоб залучити і привчить публіку свого театру. І наслідки такого “уловлення” публіки вийшли дуже сумні; антрепреньор, вважаючи чогось літню публіку за якусь особливу і падку на усяку антихудожність, почали проводити в життя в такому напрямкові свою хибну думку та все більше і більше пристосовуватися до смаку малокультурних елементів. Врешті вийшло те, що не театр, на прапорі якого перш усього повинна стояти художність і краса, повів за собою публіку, а гірші її елементи повели за собою театр. Особливо це стосується до наших числених тепер “малорусских” трупп. <...> Але за цією уступкою пішли й інші, хибні. Деякі з артистів, і треба сказати — кращі з артистів труппи д. Садовського, почали дозволяти собі робити власні вставки і цілі фрази, зовсім зайві і зовсім нехудожні. Особливо це помічається в п'єсах Старицького і Кропивницького. <...> От-така “отсебятинна” може викликати усмішку тільки проти артиста. В останній виставі “Дай серцю волю», на щастя, це була єдина нехудожність» [1912. Садовський / 2 — 4]; «явище антихудожнє» [1914. Вороний / Дзвін — 275]; «антихудожній — антихудожественный» [1927. Ніковський — 14]. ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ, АРТИЗМ, НЕПРИЛИЧНО, СМАК, П'ЄСА АНТИХУДОЖНЯ, ТВІР АНТИХУДОЖНІЙ, ХУДОЖНЄ, ХУДОЖНІСТЬ

АНТИТИПОС / «Сонце есть архитипос, сиречь первоначална и главна фігура, а копии ея и вицефігуры суть безчисленныя, всю Біблію исполнившія. Такая фігура называлась антитипос (прообраз, вицеобраз), сиречь вместо главныя фігуры поставлена иная» [1791. Сковорода / Потон — 340]. ► АРХИТИПОС, АРХІОБРАЗ, ВІЦЕОБРАЗ, ПРООБРАЗ

АНТРАКТ / польськ. *antrakt*, від франц. [1808] [1992. *Cegiela* — 27]; «антракт» [1786] [1984. *Словарь* — 75]; [1857. Шевченко / Щоденник — 29.10 — 122]; [1861. *Prawidła* — 226]; [1862. *Листок / Вистави* — 263]; [1891. *Кримський / Трупа* — 323]; [1894. *Старицький / Талан* — 445]; [1897. *Кропивницький* — 41]; [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 139]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 114]; [1908. *Зайці* — 4]; [1908. *Кропивницький / Спогади* — 127]; [1912. *Жученко* — 14]; [1913. *Вороний / Театр* — 117]; [1916. *Кропивницький* — 237]; [1924. *Балетомани* — 2]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 2]; [1930. *ҚДАО* — 12]; [1930. *Рудзевич / 3* — 26]; [1930. *Словник* — 11]; [1930. *ЯС* — 7]; «Г-жа Федорова нередко танцювала в антрактах русскую пляску» [1881. *Черняев* — 287]; «в антрактах русских спектаклей дочь Шмидтгофа иногда пела отрывки из разных опер» [1884. *Черняев* — 361]; «весь драматичний і літературний інтерес тих шкільних творів виявлявся не в самих актах, а в антрактах, інтермедіях, котрими переплітано важкі і холодні декламації головної драми» [1894. *Франко / Театр* — 302]; «Прийшлося добродію Гаркуну виголосити перед публікою, що це вже кінець і антракт буде десять хвилин, а завіса не падає “по непередвиденному стеченню грустних обставин, бываючих в жизни е... е... каждого человека”» [1903. *Винниченко* — 120]; «В частині технічних питань конференція вважає за необхідне: 1) починати вистави по всіх театрах не пізніше 7 ½ годин; 2) максимально скоротити антракти; 3) ліквідувати приватні буфети по всіх театрах та передати буфети ХЦРК; 4) вважати за необхідне, щоб платню за вішалі було включено в вартість театральних квитків; 5) поставити питання перед міськрадою про влаштування транспорту робітників після вистав на околиці» [1928. *Резолюція* — 4]; «Так быстро освободившийся под твердым и умелым руководством театр сумел освободиться и от недопустимых часовых антрактов, которые еще так недавно пытались неумелые руководители театра оправдать непреодолимыми трудностями плохого будто бы оборудования сцены» [1942. *Варнеке* — 3]; «У Києві [на початку ХХ століття] антракти були завжди не довше за 10–15 хвилин. Тільки у виключних випадках, при особливо складних виставах, антракти доходили до двадцяти хвилин. У цьому разі на афішах обов'язково зазначалося: “В зв'язку із складністю перестановки декораций, антракт між першою і другою діями — 20 хвилин”. Здається, такі оголошення зустрічалися лише в трьох випадках: при постановці опер: “Чіо-Чіо-Сан”, “Камо грядеши”, “Валькірія”» [1961. *Григор'єв* — 128]. ▶ БАЛЕТОМАН,

БЕНЕФІС, БРИГАДА УДАРНА, ЗАЛЯ ГЛЯДАЧІВСЬКА, ІНТЕРМЕДІЯ, КЕРІВНИК ХУДОЖНІЙ, РЕЦЕНЗІЯ

АНТРАША / польськ. *antreszak, entrechat*, від франц. [1816] [2007. *Rutkowska* — 93]; «антраша» [1920-ті. *Рулін / Словник* — 2]; «Васильев был ростом с Каратыгина, танцевал в телесно-цветном трико, пускался в грациозности и позы, когда же совершал прыжки, называемые антраша, то голова его уходила почти в облака сцены» [1893. *Черняев / Старинный* — 55]. ▶

МІЗАНСЦЕНА, ПОЗА, ЦИРК

АНТРЕ / [1926. *Басехес* — 5]; [1926. *Матеріяли* — 27]; «антре <...> — вхід, вступ» [1918. *Кузеля* — 24]; «Можна також підготовку зробити окремою невеличкою театральною картиною (пролог, антре живої газети) або це може зробити докладчик чи конферансьє» [1926. *Болобан / Компанування* — 29].

АНТРЕ КЛОВНСЬКЕ / [1931. *Тихвінський* — 13]. ► КЛОВН

АНТРЕПРЕНЕР / рос. «антрепренер» [1758] [1984. *Словарь* — 75]; *entrepreneurowie teatrum* [1774] [2007. *Rutkowska* — 90]; *entreprenor teatrum* [1776] [2007. *Rutkowska* — 90]; польськ. *antreprenier*, від франц. [1780] [1992. *Cegiela* — 27]; «антрепренер» [1861. *Мизко* — 304]; [1894. *Старицький / Талан* — 444]; [1897. *Кропивницький* — 41]; [1898. *Ярон* — 25]; [1901. *Комісія* — 3]; [1901. *Франко* — 512]; [1902. *Франко / ЛНВ* — 262, 263]; [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 76, 104]; [1905. *Кропивницький* — 87, 89, 91]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 117]; [1908. *Ашкаренко* — 13]; [1923. *Биржа* — 3]; [1930. *Рудзевич / 1* — 20]; [1936. *Мар'яненко / 2* — 170]; [1937. *Сабінін* — 326]; «антрепренер в заключенні контрактів и обов'язальств совершенно зависит от дирекции» [про театр у Харкові 1840-х] [1893. *Черняев / Матеріали* — 304]; «антрепренер (тогда в провинциях от директорах ещё не слышали)» [1893. *Черняев / Млотковский* — 90]; «антрепренер, часто называемый “папаша”» [1897. *Черняев* — 441]; «антрепренер <...> — театральний підприємець» [1918. *Кузеля* — 24]. ► АНТРЕПРЕНЕР, АНТРЕПРИЗА, АНТРЕПРЕНЬОР, БІРЖА АКТОРСЬКА, БЮРО ТЕАТРАЛЬНЕ, ДИРЕКТОР, КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА, ОПЕРЕТКА, СОЮЗ ДРАМАТИЧНИХ ПИСЬМЕННИКІВ, СУБСИДІЯ, ТРУПА НА СЛОВО

АНТРЕПРЕНЕР ТЕАТРАЛЬНИЙ / «театральные антрепренеры для того, чтобы выиграть время, нужное для представления более или менее длинного малорусского драматического произведения, ограничивали часть великорусскую постановкой перед ним или после него водевильчика или сценки, которые и разыгрывались, пока съезжалась или разъезжалась публика, — разыгрывались формально и безучастно, при чем, напр., актер, изображавший прогоревшаго франтика, говорил, что он только-что “проковтнул” сотню устриц и т. п.» [1905. *Доклад* — 13].

АНТРЕПРЕНЕРКА / польськ. *antreprenierka* [1808] [2007. *Rutkowska* — 90]; [1820] [1992. *Cegiela* — 28].

АНТРЕПРЕНЕРСТВО / польськ. *antreprenierstwo* [1821] [2007. *Rutkowska* — 91]; «антрепренерствовать» [1893. *Черняев / Млотковский* — 151]. ► АНТРЕПРЕНЕР, АНТРЕПРИЗА, ДИРЕКТОР

АНТРЕПРЕНЕРУВАННЯ / «Антрепренерування — антрепренерство» [1930. *Ізюмов* — 8].

АНТРЕПРЕНЕРША / [1916. *Кропивницький* — 225]. ► АНТРЕПРЕНЕР, АНТРЕПРИЗА, ДИРЕКТОР

АНТРЕПРЕНЬОР / [1908. *Тім* — 3]; [1910. *Дорош* — 2]; [1912. *Скентик* — 2]; [1923. *Биржа* — 3]; [1925. *Туркельтауб / Європа* — 3]; [1928. *Ванченко / 7* — 215]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 2]; «антрепреньор — той, хто уряджує вистави театральні, кон-

церти та таке інше» [1906. Доманицький — 14]; «ремісники-антрепреньори» [1907. П-ський — 67]. ► АВТОР-АНТРЕПРЕНЬОР, АНТРЕПРЕНЕР, АНТРЕПРИЗА, БЮДЖЕТ ТРУПИ, ДИРЕКТОР, ТРЕСТ АНТРЕПРЕНЬОРСЬКИЙ

АНТРЕПРИЗА / рос. «антреприза» [1720] [1984. Словарь — 75]; польськ. *antrepriza, antrepryza, entrepryza*, від франц. [1775] [2007. Rutkowska — 91]; [1783] [1992. Cegiela — 28]; «*Bogusławski po pięćletniej niebytności w Warszawie przybył ze Lwowa [1799] i objął antrepryzę*» [2007. Rutkowska — 92]; «антреприза» [1884. Луценко — 149]; [1897. Карпенко-Карий / Товариство — 311]; [1902. Франко / ЛНВ — 266]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 106]; [1908. Кропивницький / Спогади — 137]; [1925. Сезон — 4]; [1930. Рудзевич / 2 — 22]; «В 1825 году <...> высшая администрация в лице графа М. С. Воронцова, относившегося всегда с особой любовью к искусству, приняла городской театр под свое покровительство и, решившись способствовать увеличению размера субсидии, которой опера пользовалась со стороны города, задалась также мыслью об организации более правильного и постоянного надзора за деятельностью антрепризы и за целесообразным израсходованием городских сумм» [1902. Одеса — 16–17]; «Спершу Миколка-Загрібайло будучи хазяїном готеля “Трансваль” разом із тим держав і буфет при городським театрі. Придивившись до театрального діла він рішив узяти антрепризу городського театру в свої власні руки» [1904. Кибальчич — 267]; «Як з’ясувалось, він [М. Старицький] у компанії з якимось Резніковим споружували величезне діло — антрепризу <...> складали російську драматичну трупу для Одеси з гастролями артисток царського театру Єрмолової та Савиної» [1928. Ванченко / 7 — 228]. ► АНТРЕПРЕНЕР, АНТРЕПРЕНЕРША, БЮДЖЕТ СЕЗОНОВИЙ, ДИРЕКТОР, УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

АНТРЕПРИЗА ДЕРЖАВНА / [1925. Сезон — 4]; «Реорганизация киевских театров. Сейчас — организационный период в области осуществления государственной антрепризы театров» [1922. ТХ / 7 — 4]. ► УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

АНТРЕПРИЗА / «антреприза <...> — похоронне підприємство» [1918. Кузеля — 24].

АНТРОПОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «Театральна антропологія це вивчення передвиражальної сценічної поведінки, на основі якої будуються розмаїті жанри, стилі, ролі та індивідуальні чи колективні традиції. У контексті театральної антропології поняття “лицедій” повинно сприйматися як “актор і танцівник”, як чоловічого, так і жіночого роду. “Театр” слід сприймати як “театр і танок”» [2001. Барба — 31].

АНТУРАЖ / «антураж гарно доповнювали Захарчук в ролі Панаса і особливо в ролі Семена — Милович» [1914. Вороний / Дзвін — 275]; «Так само блідо і схематично подано живий антураж п’єси — масові сцени і окремі персонажі. Принаймні сучасники Костомарова в характеристиках дієвих персонажів вбачали художню неудачу автора» [1930. Шамрай — 12]. ► АКЕСЕУАР

АНШЛАГ / [1915. Василько / 4 — 24]; [1926. Котко — 6]; [1927. Контромарка — 5]; [1928. Інформація — 64]; [1929. Ирій — 116]; [1920-ті. Рулін / Словник — 2]; [1930. Словник — 11]; «Три вечори зряду слухав і дивився Саксаганського. Чудовий артист! Що за багатство інтонації, жесту, міміки! <...> Всі три спектаклі йшли з аншлагами, народу повнісінько, овації нескінченні <...> З приводу першої вистави (“Наталка-Полтавка”) пустив хтось крилате слово: “Це ж похорон “Березолю”! Зрозуміли це й актори. Вчора хтось із березильців вмістив у “Пролетарській Правді” статтю, де, похваляючи техніку гри Саксаганського, полемізує проти побутового театру. Полемізує слабо, мовляв, публіці такий театр непотрібен. А публіка відповіла тим, що заповнила цей “непотрібний” театр і шанувала старого артиста так, як не чули це нові артисти» [1925] [1929. Єфремов — 282]; «І всі наступні вистави супроводились не меншим поспіхом. Квітки розкупались достоймітно з бою, на касі незмінно ще заздалегідь до вистави аншлаг: “всі квитки розпродані”. Приклад, не бувший в театрах: остання рання вистава в будній день мала повнісінький збір» [1928. Ванченко / 7 — 214]. ► АНШЛЯГ, КНИЖКА АБОНЕМЕНТНА ТАЛОННА, ПРОВАЛ, РЕПЕРТУАР СВЯТКОВИЙ, УСПИХ

АНШЛЯГ / [1931. Зубравський — 18]. ► АНШЛЯГ, АНШЛЯГ

АНШЛЯГ / «Три дні ще у нас були аншляги, на четвертий — нам заборонили грати на підставі того, що цирк не пристосований для театру і небезпечний на випадок пожежі» [1932. Саксаганський — 106]; «вивішена на стіні обява (прим., що всі білети продані)» [1933. Скалозуб — 19]. ► АНШЛЯГ, АНШЛЯГ

АПАРАТ АКТОРСЬКИЙ / [1937. Романицький — 32]. ► САМОКОНТРОЛЬ АКТОРСЬКИЙ

АПАРАТ [ВИДОВИЩНИЙ] / «зрілищний апарата» [1909. Возняк / 1 — 83]. ► АПАРАТ СЦЕНІЧНИЙ

АПАРАТ [МИТЦЯ] / «Апарат [митця, драматурга]: уява, інтелект, почуття» [1926. Курбас / Аспект II — 100].

АПАРАТ СЦЕНІЧНИЙ / «Він [режисер Гартунг] уславився тим, що, як спеціаліст сценічного апарату, підвищив рампу на кілька метрів над оркестром і продовжив її далі в залю глядачів, цим режисер збільшив підсценічну просторінь, а акторам дав змогу виступати з під сцени» [1925. Туркельтауб / 7 — 3].

АПАРАТУРА СЦЕНИ / [1942. Й — 3]. ► КУРС ДЛЯ РЕЖИСЕРІВ

АПАРТ / польськ. *a parte*, від франц. [1771] [2007. Rutkowska — 94].

АПЛОДИСМАН / «кроме вызовов и “аплодисманов” зрителі виражали своє одобрение криками “bravo” и “fora”. “Fora” кричали вместо “bis”» [1893. Черняев / Млотковский — 207]. ► АПЛОДИСМЕНТИ, ЛЯПАТИ, ОПЛЕСКИ

АПЛОДИСМЕНТИ / [1858. Шевченко / Щоденник — 02.02 — 148]; [1905. Кропивницький — 88]; [1920-ті. Рулін / Словник — 2]; [1963. Оплески — 156]; «аплодировать» [1764] [1984. Словарь — 79]; «аплодируют» [1858. Шевченко / Щоденник — 21.04 — 176]; «Аплодировать — в долоні плескати» [1862. Ефименко — 50]; «Апло-

дисменти — оплески» [1892. Тимченко — 3]; «аплодирують» [1894. Старицький / Талан — 457]; «аплодирувати» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 35]; «Сьогодні Садовський вперше виступив у Києві, в “Наталці Полтавці”. Великий театр повнісінький. Аплодисменти почалися, як тільки заграла музика, а самого Садовського ще й не чути було. Довго не давали його почати. Зустріч, як рівняти до Харкова, була тут надзвичайно сердечна, я сказав би — інтимна. Кажуть, старий у себе в убіральні ридма ридав од зворушення. І взагалі вся вистава мала якийсь особливий, надзвичайно зворушливий характер. Співці всі безголосі, а публіка аж казилась... Любить Садовського український Київ» [1926] [1929. Єфремов — 366]. ► АКЦИОС, АПЛЯВЗ, КЛАКА, ЛЯПАТИ, ОПЛЕСКИ

АПЛОДИСМЕНТИ / [1918. Кузеля — 25]. ► АПЛЯВДУВАТИ

АПЛЬОДИСМЕНТИ / «апльодисменти — оплески» [1933. Скалозуб — 20].

АПЛЬОДУВАТИ / [1918. Кузеля — 25]. ► АПЛЯВДУВАТИ

АПЛЯВДУВАТИ / «аплявдувати, апльодувати <...> — оплескувати; аплявз, аплодісменти, похвали» [1918. Кузеля — 25].

АПЛЯВЗ / оплески; [1907] [2000. Ткач — 24]; [1918. Кузеля — 25]. ► АПЛОДИСМЕНТИ, АПЛЯВДУВАТИ, ЛЯПАТИ, ОПЛЕСКИ

АПОЛІТИЧНІСТЬ [ТЕАТРУ] ► ОБ'ЄКТИВІЗМ АПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР АПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ

АПОЛОГ / аполог, від грец. оповідка — байка з мораллю або алегорична історія; назва вживається стосовно творів цього жанру до XIX ст.; у даному випадку — алегоричний фінал; [1736. Довгалецький / 1927 — 179]. ► АПОЛЬОГ,

АПОЛЬОГ / «апольог <...> — поучна байка» [1918. Кузеля — 25]. ► АПЛЯВДУВАТИ, АПОЛОГ

АПОТЕОЗ[А] / «апотеоза» [1909. Розов — 92]; [1925. Кримський — 73]; [1927. Резанов — 655]; [1930. Ізюмов — 8]; [1930. Шнілевич — 164]; [1939. Геркен / 4 — 449]; «апотеоз[а] <...> — обожання, живий образ» [1918. Кузеля — 26]; «І закінчується драма [“Успенська драма Дм. Ростовського”] апотеозом Богоматері» [1923. Білецький — 33]. ► АПОФЕОЗ, СПЕКТАКЛЬ УРОЧИСТИЙ

АПОФЕОЗ / польськ. *apoteoza* — у значенні «масова сцена» [1823] [2007. Rutkowska — 94]; «апофеоз» [1895. Кропивницький / Вій — 308]; [1897. Вороний / Вій — 317]; [1897. Старицький / Хмельницький — 5]; [1932. Сакаганський — 149]. ► АПОТЕОЗА, СПЕКТАКЛЬ УРОЧИСТИЙ

АПЛОДИСМЕНТИ / [1920-ті. Рулін / Словник — 2].

АРАНЖЕР / аранжувальник, режисер, постановник; [1916. Галайда — 283]; [1937. Весілля — 5]. ► ОБРАЗИ БАТАЛІСТИЧНІ, ОРАНЖУВАННЯ

АРАНЖОВАНЄ / аранжування; [1895] [2000. Ткач — 25].

АРАНЖУВАННЯ / режисура, постановка; [1925. Туркельтауб / 7 — 3]. ► АРАНЖЕР, ОРАНЖУВАННЯ

АРГУМЕНТ / короткий виклад фабули драматичного твору у вигляді програмки; польськ. *argument*, від лат. [1552] [1992. *Cegiela* — 28]. ► дія

АРЕНА / польськ. *arena*, від лат., «*arenae nazywano podium*» [1773] [2007. *Rutkowska* — 94]; «арена» [1751] [1984. *Словарь* — 87]; [1893. *Уманець* / 1 — 6]; [1894. *Цезар* / 1 — 165]; [1913. *Вороний* / *Театр* — 104]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 2]; «Арена — герць» [1862. *Ефименко* — 50]; «відбулося воно [“зрілище”] ввечерю в арені, устроєній в поезуїтськїм огороді» [1894. *Франко* / *Театр* — 329]. ► СЦЕНА АРЕННА, ТЕАТР-ЦИРК, ЦИРК

АРЕНА БЕЗДЕКОРАЦІЙНА / [1919. *Курбас* / *Нова німецька драма* — 53]. ► СЦЕНА

АРЕНА ЛИЦЕДІЙНА / [1893. *Уманець* / 1 — 6]; [1925. *Антонович* — 226]. ► ЛИЦЕДІЙ

АРЕНА ТЕАТРАЛЬНА / «Зрештою втворюється в органах мистецької організації пролетаріату цілком нова форма театру, пролетарська театральна арена. Користуючися тео-студіями пролеткультів, яко експериментальними робітнями, дає вже театральна арена реальні здобутки тої праці. Питання синтезу мистецтва на пролетарському театрі розв'язуватиметься колективною творчістю широких аматорських мас — авторів, режисури, малярів, музик... Замість буржуазного індивідуалістичного ідеалу “великого актора”, ставляє пролетаріат ідеал великої масової дії, де немає врешті “акторів”, ані “глядачів” пасивних» [1921. *Avanti* — 53].

АРЕШТ / «право садовити актора [імператорської сцени] під арешт практикувалось урядом дуже широко» [1913. *Вороний* / *Щепкін* — 325].

АР'ЄРСЦЕНА / [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 2]; «ар'єрсцена — задня частина сцени. На ній підготовляються деталі вистави, що йде. Виконує також функції основної сцени як її продовження» [1969. *Ратімов* — 79].

АРІЄТА / «Ариєтта — співаночка, арієта» [1930. *Словник* — 1].

АРІОЗО / [1906. *Городський* / 2 — 3].

АРІЯ / польськ. *aria*, від лат. [1779] [2007. *Rutkowska* — 95]; [1785] [1992. *Cegiela* — 29]; «арія» [1865. *Марковецький* / *Благословення* — 321]; [1928. *Саля* — 3].

АРІЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1923. *Співанник* — 187].

АРКА ПОРТАЛЬНА / «Портальна арка — арка в стіні, що стоїть між сценою та залом» [1929. *Словник* — 45]. ► ПОРТАЛ

АРЛЕКИН / «Арлекин — театр. техн.» [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 2].

АРЛЕКИНАДА / [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 2].

АРЛЕКІН / рос. «арликин» [1709], «харликин», «херликин», «герликин» [1720] [1984. *Словарь* — 92]; польськ. *arlekin*, від італ. [1756] [2007. *Rutkowska* — 98]; [1784] [1992. *Cegiela* — 29]; «арлекин» [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 2]; [1931. *ЛВ* — 12-13]; «арлекин — кумедіант, паяц» [1862. *Ефименко* — 51]; «Арлекин — перші лаштунки за портальною стіною. В старому театрі їх робили з матерії й за них ховався арлекин (один з чотирьох персонажів староїталійської комедії). Пізніше арлекином, уже в формі архітектурного малюнка, просто закривали краї декорації» [1929. *Словник* — 44]; «арлекин —

верхня лицьова частина порталної арки (див. “Портал”), що перекриває її збоку залу для глядачів» [1969. Ратімов — 79]. ► АКТОР, АРКА ПОРТАЛЬНА, БЛАЗЕНЬ, ГАРЛЕСКИН, КУМЕДІАНТ, ПАЯЦ, СВІТЛО У ВИСТАВІ

АРЛЕКІНАД КОМЕДІЯ / «Пьеса Х. Бенавенте “Изнанка жизни” досить легка і гарна в стилі арлекінад комедія. Але для такого серйозного театру, як Соловцовський, ця комедія не підходить; їй місце в репертуарі мініатюрів-театрів» [1913. Варський — 5].

АРЛЕКІНАДА / польськ. *arlekinada*, від франц. [1779] [2007. Rutkowska — 98]; «арлекінада» [1894. Франко / Театр — 302]; [1920-ті. Рулін / Словник — 3]; [1930. Словник — 1]; «арлекінада — блазеньська комедія» [1933. Скалозуб — 20]. ► АРЛЕКІН, АРЛЕКІНАДА, БЛАЗЕНЬ

АРЛЕСКІН / «арлескін <...> — сміхунець, штукарь, комедіант» [1918. Кузеля — 28].

АРЛЕСКІНАДА / «арлекінада <...> — смішна історія, комедія, вигадки» [1918. Кузеля — 28].

АРТИЗМ / вмільсть, мистецтво, вправність; [1865. Мета / 2 — 14]; [1865. Станиславов — 407]; [1876. Франко / 2 — 19]; [1891. Кримський / Товариство — 331]; [1893. Нечуй — 151, 152, 153]; [1900. Франко / Цезар — 201]; [1907] [2000. Ткач — 25]; [1908. Нечуй — 476]; [1910. Капельгородський — 463]; [1910. Христя — 394]; [1912. Ното — 546]; [1913. Вороний / Театр — 40]; [1932. Буревій — 11]; «д. Заньковецька з великим артизмом одіграла цю сцену» [1893. Нечуй — 154]; «художество — артизм, художество» [1893. Уманець / 4 — 187]; «Драма уявляє нам дійсність, як і всяка штука (артизм); але перенесення на сцену (чи то в оповіданні) самої дійсності — не є ще драма, не є штука. Артизм починається лиш там, де автор, опираючись на дійсність, веде нас до своєї естетичної або розумової цілі» [1896. Коваленко — 453]; «[Панас] Мирний виїжджа на знатті народного побуту та на тенденції, а артизму в нього далеко-далеко менше» [1897. Кримський / Грінченко — 287]; «Він був артист душею, вчився на артиста не для артистичного заробітку, не для слави, не для засобів життя, а через те, що любив музику <...>. Артизм був єдиним його потягом до артистичної науки, до цього штучництва» [1905. Гаспролі — 143]; «знаменитий монолог про артизм» [1909. Стеценко — 3]; «Ми говоритимемо тут про деяких наших поетів і письменників, яких лучить між собою спільна риса — артизм» [1910. Христя — 390]; «искусство — артизм, мистецтво, умільсть» [1918. Дубровський — 347]; «артизм <...> — умільсть, мистецтво, зручність» [1918. Кузеля — 29]; «артизм — художество» [1919. Яворницький — 5]; «Артизм — 1) искусство, художество; 2) изящество (исполнения)» [1927. Ніковський — 14]; «артизм — искусство, художество» [1930. Ізюмов — 8]; «артизм — мистецтво, зручність» [1933. Скалозуб — 23]; «Утворення тої загальної мистецької атмосфери високого і справжнього артизму, — яка б була позитивним явищем першого рядного значіння в ділі загальної дружньої співпраці у справі героїчного

театру» [1938. Геркен / 1 — 576]. ► АРТИСТ, АРТИСТИЗМ, ІСКУСТВО, КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, МИС-ТЕЦТВО, ХУДОЖЕСТВО, ШТУКА, ШТУКАРСТВО

АРТИЗМ ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ / [1921. Квітка — 22].

АРТИКУЛЯЦІЯ / [1913. Вороній / Театр — 78]. ► ЖЕСТИКУЛЯЦІЯ

АРТИСТ / польськ. *artysta* [1823] [1992. Cegiela — 29]; «[we Lwowie] wielu warszawskich zgrupowało się artystów» [1820] [2007. Rutkowska — 100]; «Publiczność lwowska przyjęła z zapalem przedsięwzięte ku jej zabawie Truskolaskiego starania, a chluba z posiadania najlepszych w Polsce dramatycznych artystów licznym na widowiska uczęszczaniem dowodziła zadowolenie swoje» [1820] [2007. Rutkowska — 101]; «Kiedy na końcu 1799 roku Scena Narodowa przeniosła się do Warszawy ze Lwowa <...>, [Elsner] pierwszym przybyłych artystów wystawieniem opery *Drzewo Dianny już dyrygował*» [1823] [2007. Rutkowska — 100]; «артист» [1841. Квітка / Театр — 87]; [1861. Мизко — 303]; [1865. Персонал — 496]; [1878. Воробкевич — 239]; [1893. Нечуй — 156]; [1894. Франко / Театр — 309]; [1901. Ренетуція — 9]; [1904. Історія — 9]; [1905. Кропивницький — 87, 89, 90]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 104, 106, 110]; [1907. Кропивницький / Коза — 45]; [1907. Франко / Тобілевич — 374]; [1912. Бенефіс — 4]; [1913. Вороній / Театр — 40]. У Словнику Б. Грінченка слово «артист» зафіксовано 1861 р. в епітафії К. Соленика і має два значення: «художник» і «актер». У театральній практиці ХІХ ст. терміни «актор» і «артист» рідко розрізнялися, однак, якщо у певному контексті вживалися поряд, то останнє («артист») означало належність до мистецтва у «високому» й широкому значенні. Так, І. Карпенко-Карий у переліку дійових осіб «Житейського моря» розрізняє «артиста» Івана Барильченка і «акторів» — Ваніну, Крамарюка, Райську та ін. Похідний термін — «артистичний» — вживається у значенні «мистецький» або, за Б. Грінченком, «артистический, художественный» [1907. Словарь / 1 — 10]. Однак поділ цей у Російській імперії, вірогідно, не був узаконений, адже в офіційних документах доби обидва терміни — «актор» і «артист» — вживаються як синоніми [1866. Сборник]; щоправда, у законодавстві 1839 р. було сформульовано таке: «Артистами Императорских Театров именуются: актеры, управляющие труппами, режиссеры, капельмейстеры, балетмейстеры, держеры оркестров, танцовщики, музыканты, декораторы, машинисты, живописцы, главный костюмер, суфлеры, гардеробмейстеры, фехтмейстеры, театрмейстеры, скульпторы, надзиратель нотной конторы, фигуранты, нотные писцы, певчие и парикмахеры. Примечание: Управляющие труппами и гардеробмейстеры считаются в числе артистов, если они не имеют чинов» [1842. Свод — 119]; «гениальный артист» [1857. Шевченко / Щоденник — 20.07 — 63]; «ветеран-артист» [1858. Шевченко / Бенефіс — 210]; «артисте-небораче» [1861. Мизко — 302]; «артист — умілець, пер[еносне значення] — митець» [1862. Ефименко — 52]; «автор її [оперетки], по званію своєму драматичний артист» [1864. Русь — 10]; «артист правдивий» [1865. Вістник / 68 — 5]; «отличних артистів»

[1865. Слово / 77 — 7]; «артист дельный» [1878. Глібов / Слово — 337]; «артист руської сцени» [1883. Франко / Діло — 289]; «геніальний артист» [1892. Карпенко-Карий — 308]; [1899. Франко — 94]; «артист — артыста» [1892. Тимченко — 3]; «артист — артиста; митець, мистець, мастак, майстер, штукмайстер» [1893. Уманець / 1 — 8]; «художник — артиста, артистка, художник» [1893. Уманець / 4 — 187]; «артист-комік» [1894. Франко / Театр — 316]; «бритые физиономии артистов» [1897. Черняев — 441]; художник; [1895] [2000. Ткач — 26]; «артисты» [1897. Кропивницький — 39, 40]; «артист, артиста; мистець, штукмайстер, здатен» [1897. Тимченко — 5]; «артист-художник» [1903. Карпенко-Карий / Наталка — 276]; «художник-артист» [1903. Коцюбинський — 339]; «артист-маляр» [1904. Історія — 26, 36]; «слава великому артисті [тобто письменникові] рідного слова» [1904. Мирний / Нечуй — 516]; «великий артист говоре» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 101]; «знаменитий артист»; «великий артист нарозхват!» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 102]; «Ви артист, ви благородний чоловік» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 112]; «великий артист напружує мозок, нерви, а бездари» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 114]; «я сам не менший артист» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 115]; «великий артист» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 119]; «старий заслужений артист» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 124]; «первокласний артист»; «милий артист, босячок» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 55]; «ударяє в очи неінтелігентне трактоване п. Губчаком артистів, який їх називає “смаркатими артистами”, “свинтухами”, а жінки обкидає такими епітетами, що їх автор статі публічно не хоче повторити» [1905. Труш / 2 — 92]; «артист — талановита людина, що дуже добре щось робить, — напр.: грає на театрі чи на струменті якому, співає, танцює та інше» [1906. Доманицький — 15]; «російські “козирні” артисти, окрім не дуже багатьох, дивилися на український репертуар з іронією» [1906. Кропивницький / 35 літ — 105]; «славетні артисти» [1908. Кропивницький / Спогади — 130]; «важніші артисти»; «менші артисти» [1910. Франко — 393]; «письменник-артист» [1910. Христя — 391]; «інтелігентний і дійсно талановитий артист» [1913. Вороний / Театр — 70]; «середній артист» [1913. Вороний / Театр — 148]; «слово “артист” згучало чимсь, коли не ганебним, то у всякому разі не дуже почесним» [1913. Затиркевич — 3]; «артист — мистець, митець» [1918. Дубровський — 4]; «артист <...> — мистець, художник, актор» [1918. Кузеля — 29]; «Коли артист (маляр, різьбар чи поет)» [1924. Домбровський — 7]; «Артист — 1) артист, мистець; 2) (драматический) — актор; артистический — артистичний, мистецький» [1926. Йогансен — 9]. ► АКТОР, МИТЕЦЬ, МИСТЕЦЬ, ХУДОЖНИК

АРТИСТ ВАР'ЄТЕ І ЦИРКУ / [1924. Рабис — 4]. ► ВСЕРАБІВ

АРТИСТ ДРАМАТИЧНИЙ / польськ. *artysta dramatyczny* [1808]

[1992. Segieła — 29]; «артист драматичний» [1897. Франко / Тобілевич — 9]; [1976. Кедрин — 130, 472]; «актёр — актер, актор, артист. [Драматичний артист]. Балаганный а. — комедіант» [1924. Словник — 2]. ► АКТОР ДРАМАТИЧНИЙ, АРТИЗМ, АРТИСТ

АРТИСТ ЕПІЗОДИЧНИЙ / [1942. *Кабінет* — 4]. ► КАБІНЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

АРТИСТ ЗАСЛУЖЕНИЙ / «Центроправління Всербомист вирішило підтримати порушене питання про надання режисеру-організатору театру “Березіль” Л. Курбасу звання заслуженого артиста республіки» [1925. *Василько* — 5]; «Л. Курбас — заслужений артист. Центрправління Всербомист вирішило підтримати порушене питання про надання режисеру організатору Київського театру “Березіль”, Л. Курбасу звання заслуженого артиста республіки» [1925. *Хроніка* / 5 — 181]; «Тепер Іван Едуардович Замичковський — заслужений артист республіки... Тепер Іван Едуардович Замичковський один із найяскравіших фігур нашого радянського українського театру. Тепер про Івана Едуардовича Замичковського цілі виробничо-функціональні аналізи пишуть» [1928. *Замичковський* — 4]; «Ідеологія ваплітівців, яку було своєчасно засуджено на літературному фронті, яскраво позначилася і розцвіла під крилом “засл. Артиста Республ. Л. Курбаса”, що зайвий раз довело непевність ідеологічних установок театру в цілому і мусить поставити перед нами питання про боротьбу з цим театром» [Дан. Сотник] [1929. *Протокол АРКК* — 60]; «Говорив з т. Косилом, говорив з Білокриницьким (з Управління мистецтв), обидва запевняють, що справу з відзначенням тебе, Шумського й Мацієвської званням заслужених артистів республіки буде розв’язано» [1930. *Микитенко* / *Терещенко* — 373]. ► АРТИСТ НАРОДНИЙ, ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ, ЧИН

АРТИСТ КОЗИРНИЙ / «kozyrnye артисты» [1905. *Кропивницький* — 87].

АРТИСТ КОМЕДІЄВИЙ / [1939. *Театр* / 1 — 9].

АРТИСТ НАРОДНИЙ / [1925. *Відкриття* — 4]; «14.XI.1925. Да, тяжело бути генієм і народним артистом, мусиш обов’язково дати щось велике» [1925. *Василько* — 28]. ► ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ, ТЕАТР МАСОВИЙ

АРТИСТ НАРОДНИЙ ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ / «проф. нар. артист» [1921. *Квітка* — 5].

АРТИСТ НАРОДНИЙ / [1925. *Звання* — 2]. ► ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ, ЧИН

АРТИСТ НУТРА / «артист “нутра”» [1921. *Романицький* — 24]. ► НУТРО

АРТИСТ ОПЕРОВИЙ ► ЗАРПЛАТНЯ

АРТИСТ ОСВІТЛЕННЯ ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ

АРТИСТ ПОБУТОВОГО НАХИЛУ / [1921. *Васильєв* — 74].

АРТИСТ ПРАВДИВИЙ / актор, чиє виконання характеризується життєвою правдивістю; [1865. *В. Д. Р.* — 336].

АРТИСТ ПРОФЕСІЙНИЙ / [1924. *Ефекти* — 26]. ► АКТОР З ПРОФЕСІЇ, АКТОР ПРОФЕСІЙНИЙ, АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ, АРТИСТ ФАХОВИЙ

АРТИСТ ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ / «Заслужений артист [М. Кропивницький] останніми часами лишив сцену, яко професіональний артист; старість (добірало ся вже до 7-го десятку), хворість, — особливо втрата слуху, — примусили його лишити сцену і він оселився в своєму

хуторі, правдивому “Затишку”, в Харківщині» [1910. *Капельгородський* — 466]. ► АКТОР З ПРОФЕСІЇ, АКТОР ПРОФЕСІЙНИЙ, АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ, АРТИСТ ФАХОВИЙ

АРТИСТ ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ НАРОДНИЙ / «проф. нар. артист» [1921. *Квітка* — 5].

АРТИСТ СЦЕНИ І АРЕНИ / [1924. *Рабус* — 4]. ► ВСЕРАБІС

АРТИСТ УДАВАННЯ / [1953. *Станіславський* — 37].

АРТИСТ ФАХОВИЙ / [1907. *Старицька* — 666]. ► АКТОР З ПРОФЕСІЇ, АКТОР ПРОФЕСІЙНИЙ, АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ, АРТИСТ ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ

АРТИСТ ХАРАКТЕРИСТИЧНИЙ / [1942. *Кабінет* — 4]. ► КАБІНЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

АРТИСТ-БАРИТОН / [1942. *Кабінет* — 4]. ► КАБІНЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

АРТИСТ-ДЕКОРАТОР / [1925. *Вороний* — 556]; [1940. *Антонович* / *Гравюра* — 379].

АРТИСТ-ДИЛЕТАНТ / «артисты-дилетанты, движимые чувством благотворительности, собираются в назначенный вечер в зале дворянского собрания и то, что они играют обыкновенно дома, исполняют здесь, с некоторою эффектацією, пред лицом публики, всегда готовой к услугам, ради скуки. С последними звуками гремучей или мелодической пиесы, сыгранной в заключение, замирает и впечатление таких концертов» [1862. *Слухи* — 4].

АРТИСТИЗМ / [1865. *Слово* / 77 — 6]; [1896. *Вороний* — 309]; [1918. *Федір* — 257]. ► АРТИСТИЧНІСТЬ

АРТИСТИЧНІСТЬ [АРТИСТИЧНИЙ та ін.] / [1865. *Феллетон* — 533]; «артистическая натура» [1861. *Мизко* — 302]; «артистическое совершенство» [1861. *Мизко* — 303]; «артистическое поприще» [1861. *Мизко* — 304]; «в Україні, де тільки появлявся театр, ніде не обходивсь без “Наталки”, але ніде вона не гралась так вірно, так артистично, як охотниками у Полтаві, де Дмитро і Кузьма Старицькі художественно передавали ролі» [1866. *Маруся* — 365]; «артистический мир» [1878. *Глібов* / *Слово* — 336]; «Саксаганський єсть найбільша тепер артистична сила на Україні» [1892. *Карпенко-Карий* — 308]; «артистичний бік вистав» [1900. *Франко* / *Театр* — 24]; «артистична діяльність» [1905. *Карпенко-Карий* / *Житейське море* — 77]; «артистична атмосфера» [1905. *Карпенко-Карий* / *Житейське море* — 107]; «артистичний — такий, що належить до артистів, складається з артистів; художницький, дуже уміло зроблений» [1906. *Доманицький* — 16]; «інтелігентність артистична» [1907. *Старицька* — 685]; «верх артистичної досконалості в композиції» [1907. *Франко* / *Тобілевич* — 379]; «артистичні сили» [1907. *Франко* / *Тобілевич* — 380]; «артистичність гуцульської гри» [1911. *Хоткевич* — 494]; «Артистичного проявлення актора» [1917. *Курбас* / *Молодий* — 28]; «артистичність — артистичность, изящность» [1919. *Яворницький* — 5]; «артистично-художньо» [1926. *Суліма* — 4]; «звертають на себе увагу своєю високою артистичністю: високим задоволенням, яке вони дають естетичному почуттю, щасливо розв'язуючи своє завдання — передати в найкращій мистецькій формі думки, ідеї та ідеали письменника,

піднести їх у образах та мистецькій формі так яскраво, так наочно, що перед читачем розкривається новий світ життя психологічних та естетичних переживань, до того ще незнаний» [1947. Білецький — 20]. ► АРТИСТИЗМ, МИСТЕЦТВО, ОПЕРЕТКА, ХУДОЖНІСТЬ

АРТИСТИЧНО / «артистично — артистично, красиво, изящно» [1919. Яворницький — 5].

АРТИСТИВСЬКИЙ / «артистівський — художнический, красивый, изящный» [1919. Яворницький — 5].

АРТИСТ-ІНТЕЛІГЕНТ / [1917. М. Б-н. — 251].

АРТИСТКА / польськ. *artystka* [1820] [1992. *Cegiela* — 29]; поширені епітети — *artystka doskonała, młoda, przyjemna, sławna, ulubiona, upodobana, wsławiona na scenie ojczyste, znakomita* [2007. *Rutkowska* — 103]; «артистка» [1857. Шевченко / Щоденник — 01.10 — 113]; [1893. Нечуй — 148]; [1894. Старицький / Талан — 443]; [1899. Франко — 97]; [1904. Історія — 9]; [1905. Кропивницький — 87, 92]; [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 56]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 105, 110, 114]; [1908. Тім — 3]; [1941. Ленкий — 53]; «артистка — артыстка» [1892. Тимченко — 3]; «великая артистка» [1858. Шевченко / Щоденник — 06.01 — 141]; «артистці, хоч як і уталантованій» [1865. В. Д. Р. — 334]; «добувши собі слави великої артистки в драматичних смутних і інших ролях» [1893. Нечуй — 155]; «что касается артисток, то они во всех отношениях стоят выше своих собратий по искусству, исключение составляют разного рода подружки антрепренера и мнящие себя примадоннами — тиранки труппы» [1897. Черняев — 443]; «мені здається, що я помру, як не буду артисткою» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 64]; «я женщина і артистка» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 90]; «геніальна артистка» [1913. Вороний / Театр — 63]. ► АКТОРКА

АРТИСТКА ВІЛЬНА / [1924. Балетомани — 2]. ► БАЛЕТОМАН

АРТИСТКА ДРАМАТИЧНА / [1865. В. Д. Р. — 334]; [1944. Кривицька — 2].

АРТИСТКА ЕПІЗОДИЧНА / [1942. Кабінет — 4]. ► КАБІНЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

АРТИСТКА ЕТНОГРАФІЧНА / «артистка етнографічна: лайлива баба; баба цокотуха, з характерними рухами, які були вироблені раз на завше і повторювались у кожній ролі» [1932. Саксаганський — 62].

АРТИСТКА КАСКАДНА / [1912. Реклама / 1 — 1]; [1912. Реклама / 2 — 1]; [1917. Реклама — 1]; [1925. Музкомедія — 5]. ► ПРИМАДОННА КАСАДНА, РЕПЕРТУАР КАСКАДНИЙ

АРТИСТКА КАФЕШАНТАННА / [1925. Музкомедія — 5].

АРТИСТКА КОМЕДІЙНА / [1908. *Litera* / 2 — 4].

АРТИСТКА ЛІРИЧНА / [1927. *Урсал* — 15].

АРТИСТ[КА] НАРОДН[А, -ИЙ] / «Мистецтво в класовому суспільстві, маючи класовий характер, є могутнім знаряддям пропаганди та агітації і засобом культурного виховання і використовується Головополітосвітою у загальній системі виховання і політичної освіти дорослих. <...> Головополітосвіта ставить перед собою основне завдання сприяти

виявленню нового мистецтва, що відповідає потребам, психіці та ідеології трудящих мас <...> Вся галузь мистецтва, що ділиться на види: театральнo-музичний, образотворчий, літературний і кінематографічний, організується і спрямовується Головополітосвітою за посередництвом Відділу мистецтв, в свою чергу підрозділюваного на відповідні підвідділи. Театральне і музичне мистецтво в усіх формах їх публічного прояву перебувають під контролем Головополітосвіти. Все театральне майно на території УСРР у вигляді спеціальних будинків, інвентаря, обладнання і підсобних підприємств є здобутком держави і перебуває у віданні Головополітосвіти та її місцевих органів. <...> Працівники мистецтв, які особливо відзначилися як талантами, так і тривалістю і відданістю служіння трудящим масам можуть бути нагороджувані званням “Заслуженого артиста (художника) УСРР”. Зазначенні звання присвоюються постановами Колегії Наркоосу за поданням Головополітосвіти, погодженим з відповідними керівними професійними органами і можуть супроводитися присудженням цінних матеріальних нагород. Присвоєння звання “Народного артиста (художника)”, а також відзнак супрооджуваних матеріальним довічним забезпеченням, вноситься Головополітосвітою через Наркомос на затвердження Ради Народних Комісарів”» [1922. Кодекс — 272]; «На вшанування сорокарічної сценічної діяльності Марії Костянтинівни Заньковецької і заслуг її перед Українським театром, Рада Народних Комісарів ухвалила: 1. Надати Марії Костянтинівні Заньковецькій чин “Народної артистки УРСР”. 2. Театр, бувший Троїцький Народний Будинок у Києві, називать надалі “Театром ім. М. К. Заньковецької”. 3. Визначити за М. К. Заньковецькою право на збільшену пенсію до кінця життя і запропонувати НКСоцзабезові та НКОсвіти визначити її розмір. Підпис — М. Фрунзе» [1923. Чин — 273]; «На засіданні експертної комісії при секції Наукових робітників знято питання, щоб Заньковецьку зачислити до найвищої категорії, V, на додаткове забезпечення (“Золотий дощ”), Саксаганського — перевести до IV; <...> Заньковецька під час свого ювілею (1923) дістала рангу “народної артистки” — з перспективою голодувати. Бідує. Як і всі старі діячі» [1924] [1929. Єфремов — 58]; «На засіданні від 16 серпня, колегія Наркомпросу присудила артистові Саксаганському (О. К. Тобилевичеві) назву народнього артиста» [1925. Назва — 208]; «Артист народний» [1930. Микитенко / Шляхи — 73]. ▶ АРТИСТ ЗАСЛУЖЕНИЙ, ПЕНСІЯ, ЧИН

АРТИСТКА НУТРА / «артистка “нутра”» [1937. Романицький — 24]. ▶ НУ-

ТРО, ТЕАТР НУТРА

АРТИСТКА ПОБУТОВА / «Ганна Борисоглібська, відома побутова укр. артистка, яка жила на еміграції в дуже злиденних умовах, одержала сими днями з Харкова запрошення повернути на Україну для сталих виступів в харківському театрі ім. Ів. Франка» [1924. Побутова — 45].

АРТИСТКА-АЛЬТ / [1942. *Кабінет* — 4]. ► КАБІНЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

АРТИСТ-КОМІК / «в трупі Старицького видатних талантів не було; в трупі Кропивницького був тільки він сам високоталановитий, переважно артист-комік з чудовим голосом та статурою, яка під старість стала вже занадто важкою» [1923. *Чикаленко* — 145].

АРТИСТ-КРЕПАК / [1927. *Копержинський* — 88]. ► ТЕАТР КРІПАЦЬКИЙ

АРТИСТ-МАЛЯР / [1924. *Вороний* — 370]; [1925. *Вороний* — 556]. ► СПАДЩИНА

БУРЖУАЗНА

АРТИСТ-МУЗИКА / [1923. *Чикаленко* — 192].

АРТИСТ-НУТРЯК / «Садовський — це артист-нутряк, він хоч частенько і не знає своєї ролі і збивається, але так може розважити публіку, що Саксаганському й не снилося» [1914. *Василько* / 3 — 25]. ► ТЕАТР НУТРА

АРТИСТ-РЕЖИСЕР / [1924. *Дагмаров* — 5]. ► РЕЖИСЕР ВІДПОВІДАЛЬНИЙ

АРТИСТ-РЕЖИСЕР ДРАМАТИЧНИЙ / [1976. *Кедрин* — 495]. ► АКТОР ДРА-

МАТИЧНИЙ, АРТИЗМ, АРТИСТ, РЕЖИСЕР, РЕЖИСЕР ВІДПОВІДАЛЬНИЙ

АРТІЛЬ КАПЕЛЬДИНЕРІВ / [1901. *Комісія* — 3]; «4 января состоялся бенефис в пользу артели капельдинеров театра “Соловцов” <...> Не могу в заключение не указать, что гг. капельдинеры в выборе бенефисной пьесы обнаружили куда больше вкуса и понимания, чем некоторые гг. артисты. Сбор, к сожалению, был далеко не полный» [1907. *Заметки* — 4]. ► КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА

АРТИСТ / «Українські артисти організуються. 14 вересня в помешканні Троїцького Народнього Дому відбулося зібрання українських акторів; на ньому ухвалено а) поповнити організаційний комітет акторів представництвом від кожної акторської корпорації в кількості одного представника від 25 чоловік (і меншого числа) і двох, якщо склад корпорації налічує більш як 25 членів; б) надати цьому комітетові обов'язок: 1) технічно підготувати скликання Першого Українського З'їзду артистів. 2) Скликати зразки статутів як окремих місцевих артистичних спілок, так і всеукраїнських. 3) Підготувувати матеріал про утворення національного театру. 4) Розглянути, оскільки правдивий той шлях, на який став комітет національного театру надаючи мистецтву того чи іншого характеру. Перше зібрання нового організаційного акторського комітету відбулося у неділю 17 вересня у помешканні Укр. Війс. Генер. Комітету о 4 год. (Пансіон Лешової Володимирська вулиця)». [1917. *Арміст* — 4]. ► АРТИСТ

АРТКРИТИК / [2017. *Словник* — 66]. ► КРИТИК

АРФА / «арфа — гусли» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 7].

АРФИСТА / «арфиста — гудець» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 7].

АРХИТЕКТОНІКА ДРАМИ / [1923. *Білецький* — 34]; «архитекtonика драмы» [1930. *Архитекtonика* — 5].

АРХИТЕКТУРА ДРАМИ / [1912. Стоколос — 572].

АРХІВ-МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Организация театрального архива в киевской опере. В виду приближения 50-летия существования оперы в Киеве (в 1926 г.) и 25-летия существования оперы в нынешнем здании, вновь выстроенном в 1901 году после известного пожара, дирекция оперного театра им. Либкнехта в лице В. С. Глинского, в целях концентрации необходимых материалов по истории киевской оперы, приступила к организации при театре специального архива-музея. В. С. Глинским организована комиссия при участии сведущих лиц — историков театра — для разыскания и систематизации материалов и документов, касающихся прошлого киевской оперы. В дальнейшем же в театре им. Либкнехта будут систематически собираться в специально отведенном для этой цели хранилище афиши и программы спектаклей, образцы билетов, отзывы печати о постановках, портреты и биографии работников театра, эскизы и макеты постановок, статистические сведения о бюджете театра, зарплате, сборах, образцы договоров и пр. материалы, в той или иной степени освещающие экономическую и правовую жизнь театра» [1924. XI / 1 — 4].

АРХІОБРАЗ / «архитипос — архиобраз» [1791. Сковорода / Потоп — 340]. ► АРХІТИПОС

АРХІТВІР / про трагедію Шекспіра «Ромео і Джульєтта»; [1901. Франко / Ромео — 151]. ► ТВІР

АРХІТЕКТОНІКА / [1912. Грицай — 360]; [1913. Вороний / Театр — 64]; [1920. Роздольський — 5]; [1924. Домбровський — 132]; [1924. Мамонтов — 31]; [1925. Кисіль / УТ — 53]; [1928. Смолич — 24]; «архітектонічне в'язання будови» [1902. Франко / Міра — 214]; «архітектоніка (будівництво)» [1913. Вороний / Театр — 93]; «найбільший дефект п'єси — се гіпертрофія її архітектоніки; друга дія перетяжена психологічними ефектами і занадто довга» [1913. Вороний / Театр — 190]; «двоїстість в композиції шкодить архітектоніці твору» [1914. Вороний / Дзвін — 279]; «архітектоніка драматична» [1914. Вороний / ЛНВ — 653]; «Архітектоніка — чисто технічні прийоми архітектури — вимагає і в п'єсі на-самперед співвідношення частин, розбивки драмтвору на акти, яви та встановлення співвідношення між такими. Виходить, що кожна нова дія, ява, розділ вводять щось нове в сюжетну установку. Отож, що більше твір, то складніша справа з цього боку. А як закони архітектоніки загальні є для великого й для малого твору, то треба починати з малого, йдучи до великого» [1926. Муринець — 9]; «архітектоніка п'єси» [1928. Болобан / Карпенко — 107]; «Архітектоніка роману є розгляд твору, як цілості — чи є гармонія поміж частинами твору? Перший том є одна суцільна “експозиція” (виявлення) дієвих осіб і зовсім не відповідає назві “Сонячна Машина”. Ніякої машини тут нема: отже, чи не є це архітек-

тонічна хиба — одна частина роману не відповідає назві його (розтягненість вступу до дії). Так само третя частина мало зв'язана з машиною, основним стрижнем твору. Висновок має бути той, що будова твору в цілому не є суцільна» [1928. *Коряк* — 17]; «Архітектоніка — це пропорція окремих частин п'єси, це ті розділи, що в них розміщується драматичний процес: акти або дії, одміни, яви тощо. Драматург мусить думати, він мусить також і вимірювати кожну з цих частин, мусить установляти їхній розмір та пропорцію між ними. Не в міру розтягнутий акт (як, наприклад, 3-й акт у п'єсі В. Винниченка “Тріх”) або якась окрема сцена — дуже шкодять п'єсі. Отже, не даючи точних, цифрових визначень щодо розміру складових частин п'єси, архітектоніка старається надати цілій п'єсі стрункого, пропорційного вигляду» [1928. *Мамонтов* / 2 — 52]; «архітектоніка драми» [1930. *Красовський* — 33]; «архітектоніка — наука про психіку й техніку сценічних впливів» [1931. *Дорошкевич* / 1 — 274]; «спектаклі С. Данченка, В. Раєвського і Р. Стурра останнього часу — це твори зрілих художників зі складною естетичною архітектонікою, власними сценічними стежками, розвиненою новітньою проблематикою. Їхнє мистецтво є проявом суспільної та естетичної думки, болісним пошуком правди про людину. Це мистецтво соціалістичне за змістом і національне за формою» [1983. *Сава* — 8]. ► БУДОВА, БУДОВА СПЕКТАКЛЯ, КОМПОЗИЦІЯ

АРХІТЕКТОНІКА ВИСТАВИ / [1922. *Василько* — 5]. ► КОМПОЗИЦІЯ ВИСТАВИ,

КОМПОЗИЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

АРХІТЕКТОНІКА ТОНАЛЬНА / [1931. *Хмурій* — 40]. ► КОМПОЗИЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

СЕРСЬКА

АРХІТЕКТУРА ДРАМАТИЧНА / [1923. *Кедрин* — 2]. ► АРХІТЕКТОНІКА

АРХІТЕКТУРА ДРАМИ / [2012. *Клековкін* / 2]. ► АРХІТЕКТОНІКА

АРХІТИПОС / «Сонце есть архитипос, сиречь первоначална и главная фигура, а копии ея и вицефигуры суть безчисленныя, всю Біблію исполнившія. Такая фигура называлась антитипос (прообраз, віцеобраз), сиречь вместо главныя фігуры поставлена иная» [1791. *Сковорода* / *Потоп* — 340]; «архитипос — архиобраз» [1791. *Сковорода* / *Потоп* — 340]. ► АРХІОБРАЗ

АРХІФОРМАЛІСТ / [1936. *Потворність*]. ► ФОРМАЛІЗМ

АСИГНУВАННЯ [ТЕАТРУ] / «Доклад міністра народної освіти про асигнування Українському національному театру 285165.500 карб, на потреби театру до 1 березня 1918 р. Доклад міністра народної освіти про асигнування Товариству “Молодий театр у Києві” субсидії в розмірі 10.000 карб. Асигнувати Українському національному театру в Троїцькому народному домі сто шістдесят п'ять тисяч п'ятьсот карб, на проведення діяльності до 1 березня 1918 р. Асигнувати Товариству “Молодий театр у Києві” субсидію в розмірі десяти тис. карб.» [1918. *Постанови* / 1 — 442].

АСИСТЕНТ РЕЖИСЕРА / [1969. *Ратімов* — 25]. ► ВИПІСКА ПО ЦЕХАХ

АСИСТЕНТКА РЕЖИСЕРСЬКА / «Режисер Гірняк з допомогою О. Добровольської, яка стала йому постійною режисерською асистенткою в усіх його поставах, вложив дуже багато праці, щоб як слід поставити цю п'єсу» [1950. Блавацький — 156].

АСОЦІАЦІОНІЗМ / «Асоціаціонізм — розсудочна теорія, бачить у нашому “я” совокупність психічних станів, з яких найсильніший справляє найбільший вплив і пориває за собою інші» [1922. Курбас / Щоденник — 40].

АСОЦІАЦІЯ МИТЦІВ / «Наркомосвіта затвердила статут Асоціації Революційних Митців України (АРМУ)» [1926. Хроніка / 7 — 23].

АСПЕКТ / «Аспект, що в ньому подається матеріал: комедійний і трагедійний, сатиричний, буфонадний» [1920-ті. Рулін / Програма — 339]; «Аспект. Це слово взяте з астрології. Воно за лексиконом означає певні повторювані положення планет нашої системи, які мають особливі назви, щось собою являють... Важливо для нас те, що кожен із тих аспектів являє з себе щось ціле, охоплене одним кутом зору, однією комбінацією, однією фігурою, і має стосунок до положення, співвідношення частин у цілому. В театральній роботі, як і взагалі в мистецтві, воно має вужче значення. Річ у тому, що, певне, справу треба віднести глибше до релігії, філософії, світогляду взагалі, коли хотіти з'ясувати природу аспекту в мистецтві. В ґрунті речі, як ви це далі побачите, аспект часто нами вживається як план, але не охоплює цього, бо поміж різними планами може бути також те, що є аспект. Аспект у собі вміщує план, як щось підрядне, план загальніший від аспекту, але на практиці не раз аспект уживається як один із планів. На ділі ми маємо два основні аспекти, котрі визначаються як аспект трагічний і аспект комічний. Щодо першого, то ми маємо найрізномірніші визначення цього поняття. Найбільш близьке до того визначення, що нам треба, з певною поправкою, дає Волькенштейн. Це не є його визначення, воно доволі популярне, але я вказую на джерела. Визначення таке: що трагічне чи трагедія (це вужче, і звідси дійдемо до ширшого) — це представлення такої боротьби героя, де він зазнає поразки в боротьбі з якимсь законом, який він порушує і який в очах автора є незмінним, непорушним, незаперечним законом. Ми мусимо тут додати, оскільки розуміємо твір мистецтва не як якусь річ, яка лежить поза сприйманням, а розуміємо мистецтво як певний життєвий процес, в котрому не меншу роль відіграє і сприймаючий процес. Мусимо додати до того, що “розуміння” — не тільки в очах автора даної речі, але й у сприймаючого, у глядача. Приклад, трагічного аспекту маємо у всіх трагедіях, наприклад, “Цар Едіп”, і взагалі грецька трагедія, де є незаперечний закон божого призначення, фатум, і хто з ним бореться, хто його порушує, той мусить лягти в цій боротьбі. У Шекспіра, який висунув теми людської пристрасті, цей закон коріниться в людині. Це аспект, під яким даний митець

чи даний продуцент мистецької роботи у своєму світовідчужанні споглядає світ. Коли він дивиться на світ у його космічних співвідношеннях, де входять у гру закони, що стоять поза середовищем громадським, тоді він буде дивитись на річ у трагічному аспекті. Коли ж він погляне на справу, на світ, чи на якусь справу в зв'язку не з якимсь таким незаперечним по його віруванню законом, а законами, які люди самі сотворили, згідно які з людьми появились, в людях появились — це є те, що називається певною скостенілістю, коли цим незаперечним законом буде не щось, що є незаперечне для всіх, а щось, що є прикладне (коли так можна сказати), що є несерйозне, не створене самими людьми, а коли не утворене, то постало у самих людях; не космічний, не природний закон, коли герой не може подолати і бореться із законом, — тоді ми бачимо, що з тим законом у боротьбі перебуває герой тільки тому, що він слабкий, що він має такі сторони, у своїй натурі, які робляться тим самим смішними — тоді з'являється аспект комічний, відповідником якого є комедія. В давнину в Греції комедія була пародією на трагедію. Аристофан пародіював трагедію Евріпіда. І в такій постановці, як я кажу, воно і на ділі так є, оскільки основна структура та сама, тільки змінений один момент, одна риса того закону, себто його незаперечність. Посередині стоїть третій основний аспект, який у собі перехрещує аспекти трагічний і комічний, це є аспект гумористичний, аспект, котрого відповідником є трагікомедія, яку хтось визначив — я тільки не пригадую хто, якийсь німець — так: трагікомедія — це є зображення намагань філістера вилізти з власної шкіри і стати героєм. Тут вже цілком ясно, що цей закон, не космічний, незаперечний тільки для нього, для цього самого філістера. Гумористичний аспект доволі серйозний. У цьому є подолання (скепсис до певної міри) песимістичної оцінки, яка є в трагедії. Це значить, приміром, вилізти на дзвіницю і подивитися з усмішкою, з певним гумором на всі речі, ширяти не тільки над людськими пристрастями, що є й у комедії, але й підвестись над значимістю трагічного. Поміж цими трьома головними аспектами ми знайдемо цілу низку посередніх ланок, котрі тісно пов'язані з драматичними формами, з формами драми, як драма, як фарс, котрі відтак будуть у нас розгалужуватися вже не по відношенню до аспекту як певного філософського погляду, а вже по відношенню до чуттєвого моменту. Поміж фарсом і буфонадою різниця в тому, що до фарсу, взагалі прив'язаного до фізичних перешкод, додається чуттєвий пластичний момент, момент певної чуттєвої пересади. Еротика у фарсі не обов'язкова. У старому фарсі еротика зовсім не було. (Який-небудь “Адвокат Патлен”). Для фарсу характерне те, що він бере фізичні перешкоди, як основний стрижень. Словом, до тих докладних класифікацій ми прийдемо пізніше» [1926. *Курбас*

/ *Аспект I* — 96–97]. ► ПЛАН, ПРИНЦИП

АТЕЛЛАНА / польськ. *atellana*, від лат. [2007. Rutkowska — 104]; «ателлана» [1920-ті. Рулін / Словник — 2]. ► АТЕЛЯНА

АТЕЛЯНА / ателана; [1924. Копержинський — 53]. ► АТЕЛЛАНА

АТЕСТАТ / «взыскания и штрафы за неисполнение своих обязанностей, определяемые дирекцією, смотря по степени вины, состоять будут: в замечаниях частных, в публичных пред всею трупною выговорах со внесением в аттестаты, в вычетах из жалованья, в уменьшении оклада, в домашнем или полицейском аресте, в лишении бенефиса и, наконец, в исклучении из труппы с дурным аттестатом» — з «Правил для артистів», створених 1843 року у харківському театрі (на думку М. Черняєва, автором документа був кн. О. Шаховської) [1893. Черняев / Материали — 315]. ► АРЕШТ, ШТРАФ

АТМОСФЕРА ВИСТАВИ / [1988. Судьїн — 17]. ► ПЛАН ВИСТАВИ

АТМОСФЕРА П'ЄСИ / [1936. Микитенко / Перед — 343].

АТРАКЦІОН / [1924. Туркельтауб / Криза — 1]; [1926. Смолич / Шпана — 87]. ► КРИЗА ТЕАТРУ, МОНТАЖ АТРАКЦІОНІВ, РЕВЮ

АТРАКЦІЯ / «чудові українські пісні, артистично заведені в ноти такими майстрами, як Лисенко, Рубець і інші, здобули собі серце всієї Росії; вони для многих творили й творять головну атракцію українського театру, особливо в часі його гостин по неукраїнських губерніях» [1901. Франко — 511].

АТТИТЮДИ / [1862. Слухи / 21 — 161]. ► ВИСТАВА ГІМНАСТИЧНА

АУДИТОР / слухач, глядач; польськ. *auditor* [1625] [1992. Cegiela — 29].

АУДИТОРІЯ / [1918. Іваницький — 14]; «аудиторія — слухальня» [1862. Ефименко — 52]; «народні аудиторії-театри» [1903. Карпенко-Карий / Наталка — 274]; «авдиторія — світлиця, де слухачам викладають про що-небудь; так звуть і всіх слухачів, що прийшли послухати читання або промови якоїсь» [1906. Доманицький — 6]. ► ЗАЛА

АУТО / [1935. Лопе — 138]. ► КОМЕДІЯ СВІТСЬКА

АФЕКТ ПСИХОДЕЛІЧНИЙ / [1998. Саква — 5]. ► ІСТЕРИКА, ІСТЕРІЯ

АФЕКТАЦІЯ / [1923. Любченко — 1]. ► НАПРЯМ МИСТЕЦЬКИЙ

АФИША / [1913. Вороний / Афиші — 28]; [1913. Гонорар — 3]; [1924. Ефремов — 25]. ►

СОЮЗ ДРАМАТИЧНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

АФИША ТЕАТРАЛЬНА / [1865. Де-які — 428].

АФІШ / польськ. *afisz, affisz* [1784] [1992. Cegiela — 23]; [2007. Rutkowska — 64]; «афиш» [1791] [1984. Словарь — 117]; про афішу магічно-акробатичної вистави 1770–1780-х рр. [1924. Копержинський — 55]; «афіш[а] <...> — вивіска, повідомлення (про виставки)» [1918. Кузеля — 34]; «афіш “Руського Народнього театру” у Львові» [1937. Чарнецький — 679]; «театральний афіш з 1835 р.» [1937. Чарнецький — 683]. ► АФИША

АФІША / польськ. *afisz, affisz* [1784] [1992. Cegiela — 23]; [2007. Rutkowska — 64]; «афиша» [1819. Квітка — 175]; [1810-ті] [1984. Словарь — 117]; [1840. Гребінка / Луб-

ни — 480]; [1840. *Квітка / Приезжий* — 36]; «афіша» [1861. *Мизко* — 304, 305]; [1862. *Глібов / Листок* — 262]; [1862. *Слухи* — 2]; [1862. *Чубинський* — 337]; [1865. *Марковецький / Благословення* — 321]; [1885. *Франко / Театр* — 365]; [1886. *Лисенко / 2* — 159]; [1894. *Старицький / Талан* — 451]; [1894. *Франко / Театр* — 313]; [1897. *Кропивницький* — 36, 37]; [1899. *Карпенко-Карий* — 332]; [1901. *Комісія* — 3]; [1901. *Репетиція* — 10]; [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 127]; [1905. *Кропивницький* — 92]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 107]; [1908. *Кропивницький / Спогади* — 141]; [1912. *Скеттик* — 2]; [1913. *Вороний / Афіші* — 257]; [1916. *Кропивницький* — 224]; [1917. *Курбас / Молодий* — 29]; [1918. *Канівець* — 7]; [1929. *Вознесенський* — 184]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 2]; [1930. *Кооператива* — 5]; [1930. *Рудзевич / 1* — 20]; [1936. *Мар'яненко / 1* — 115]; «*aфіsze*» [1861. *Prawidła* — 226]; «писанная афиша, прибитая к фонарному столбу у ворот “дворца”, извещала любопытствующих, какая пьеса в тот день будет представлена» [1841. *Квітка / Театр* — 92]; «та же не видите, пане, афішів?» [1878. *Воробкевич* — 234]; «грандиозные афиши» [1878. *Глібов / Слово* — 334]; «фамилии “аматоров” на афишах не всегда начились» [1881. *Черняев* — 289]; «Харьковский корреспондент “Репертуара” (1845 г., кн. V) целиком приводит в своей статье две бенефисные афиши, возвещавшие о представлении опер. Вот эти оригинальные памятники по истории провинциальной сцены. “В пользу N.N., в первый раз по возобновлении “Пан Твардовский”, волшебная опера в 4 дейст., муз. соч. Верстовского, с принадлежащими к ней хорами, полетами, превращениями и пожаром, разрушающим замок Твардовского. Декорации писаны г. Контессини. Машины, разлив озера, затопляющий всю сцену, катакомбы, фейерверк и проч. устроены г. Брейшем”» [1884. *Черняев* — 354]; «“Чертова мельница” “провалилась” несмотря на то, что для заманки публики на афише было нарисовано 33 черта» [про виставу 1860 р.] [1884. *Черняев* — 354]; «Милостивий государь Иван Максимович! Из петербургских газет я вижу, что поставленная в Петербурге малорусскою труппою Кропивницкого в зале Кононова 3-актная малорусская оперетта “Черноморці”, музыка которой составлена и написана мною (в настоящее время она вышла вторым изданием в Лейпциге у Редера), в афишах рекламируется без авторской моей фамилии» [1886. *Лисенко / 3* — 163]; «Костянтин Антонович Липський, що загодя їздив у Адес поєднати Завадського з хором, яко додаток до мого хору, скінчив з Садовським, котрий йому казав за 219 карб. дати театр з опалом, світлом, анонсами, афішами, давав свій малий і далеко не повний, як він сам казав, оркестр. Він згодивсь своїм хором приготувити програму хорову концертів» [1893. *Лисенко / 1* — 215]; «на афишах не было означено фамилий (этого не делалось на афишах “благородных спектаклей”)» [від 1834 р. у Харкові] [1893. *Черняев / Млотковский* — 205]; «в провинциальных театрах того времени публика извещалась о назначенной пьесе писаными объявлениями (до 1805 года в Харькове не было ни одной типографии), влиятельным лицам “объяв-

лення” присылались на дом, а для остальної публіки прибавалась одна афіша, написана крупними буквами, к фонарному столбу у ворот дворца» [1893. Черняев / *Старинный* — 39]; «“печатное объявление”» [1893. Черняев / *Старинный* — 49] — афіша; «Удень грали “для прислуги”. Так було сказано і на афіші» [1903. Карпенко-Карий / *Наталка* — 275]; «не афішируйся» [1905. Карпенко-Карий / *Житейське море* — 126]; «афіша — листок, оповістка про якусь забавку (напр.: виставу у театрі), взагалі — оповістка про щось» [1906. Доманицький — 17]; «як тільки поналіплювали на барканах афіші» [1908. Кропивницький / *Спогади* — 125]; «Не дивлячись на те, що 28 березня коректура афіші на 29 число була виправлена по українському правопису, нам вчора розклеїли афіші на такій мові, що, мабуть, сам чорт не сказав би, якою мовою вони написані і яким правописом. Справа ця так роз’яснюється: в типографію прислали з поліції розпорядження, що “впредь уже не можно ни афиш, ни программ печатать украинским наречием, а только малорусским”. Итак, “свершилось” — знов заборонено в Києві останнє живе друковане українське слово» [1914. Василько / 3 — 27]; «писані афіші» [1916. Кропивницький — 213]; «наліпили афішу» [1916. Кропивницький — 237]; «на афішах підписує ся яко директор п. Иван Біберович, яко режисер п. Иван Гриневецкий» [з тексту «Умови» 1881 р.] [1916. Чарнецький — 3]; «[у Києві 1816 року] Прохаючи директор театру дозволу надрукувати афішу, подавав її рукописного текста до полицмайстра, і той клав на звороті афіші свою резолюцію, зазначаючи разом із тим суму грошей, що її повинен був унести антрепренер. Здебільшого друкувалося 100 примірників, часом 150, за друк платили 10–15 карбованців» [1926. Рулін / 3 — 92]; «на парканах заводу ми власноручно вивішували афіші, написані червоними літерами величезного розміру, то концерт з участю “відомих столичних артистів” — співачки Михайловської, декламатора Волинського, баритона Теплинського (це — я) та гумориста Чалова» [1937. Сабінін — 324]. ► АНОНС, ВИСТАВА ПРОЩАЛЬНА, ГОЛОВЛІТ, ГОНОРАР, КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА, ПОМРЕЖ, РЕКЛАМА, РЕПЕРТУАР РІЗДВЯНИЙ СВЯТОЧНИЙ, ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

АФІША ТЕАТРАЛЬНА / «театральная афиша» [1861. Мизко — 304]; «театральна афіша» [1925. Дацків — 6]. ► КОШТОРИС ТЕАТРУ

АФІШЕР / працівник театру, який розклеює і продає афіші; польськ. *afiszler* [1787] [1992. Cegiela — 24]; [1861. Prawidła — 230]; «*Program baletu dostać można u afiszera*» [1787] [2007. Rutkowska — 65]; «афишер» [1893. Черняев / *Млотковский* — 100]; [1925. Печатники — 4]. ► АФІША, РЕКЛАМА

АХТЕР / «Теперь, насколько я знаю, все истые, настоящие артисты и голы, и голодны, а современные “ахтеры”: фабричные парни и девки, которыми хоть пруд пруди, зарабатывают только потому, что ломаются на сцене “в новом направлении”» [1925. Заньковецька — 523].

БАБА / «артистка етнографічна: лайлива баба; баба цокотуха, з характерними рухами, які були вироблені раз на завше і повторювались у кожній ролі» [1932. *Саксаганський* — 62]. ► АРТИСТКА ЕТНОГРАФІЧНА, БАБА ДРАМАТИЧНА, БАБА ЖВАВА, БАБА КОМІЧНА, БАБА ЛАЙЛИВА, БАБА ЦОКОТУХА

БАБА ДРАМАТИЧНА / [1917. *Комітет* — 3]. ► БАБА, ВІДДІЛ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬО-АРТИСТИЧНИЙ

БАБА ЖВАВА / ампула; «актриса на ролі молодиць і жвавих баб» [1894. *Старицький / Талан* — 444]. ► АМПУЛА, БАБА, ЖВАВИСТЬ ВИКОНАННЯ, МОЛОДИЦЯ

БАБА КОМІЧНА / [1913. *Затиркевич* — 3]; [1917. *Комітет* — 3]; «її ампула — комічних баб» [1909. *Стеценко* — 3]; «брак артистки на ролі комічних бабів» [1910. *Колесниченко* — 3]. ► ВІДДІЛ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬО-АРТИСТИЧНИЙ, МОЛОДИЦЯ

БАБА ЛАЙЛИВА / [1932. *Саксаганський* — 62]. ► АРТИСТКА ЕТНОГРАФІЧНА

БАБА ЦОКОТУХА / [1932. *Саксаганський* — 62]. ► АРТИСТКА ЕТНОГРАФІЧНА

БАБАЙКА / «Бабайка — довга палиця, що має на верхньому кінці невеличку перекладинку. Бабайкою розводять або виводять декорацію в час підвіски чи переми́ни» [1929. *Словник* — 44].

БАБУНЯ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ / «бабуня української сцени» [про Г. П. Затиркевич] [1918. *Старий* — 4].

БАЗА ГЛЯДАЧІВСЬКА КЛАСОВА / [1931. *Бульба* — 154]. ► ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ

БАЗА ТЕАТРУ МАТЕРІАЛЬНА / [1924. *БС* — 4]. ► ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ

БАЗАР / «базар — забава з танцями: музика грає, хлопці гуляють» [1934. *Словник* — 10].

БАЗАРНИК / «базарник — музикант» [1934. *Словник* — 10].

БАЛАГАН / [1675] [1975. *Словарь* — 67]; [1841. *Квітка / Театр* — 99]; [1898. *Ярон* — 25]; [1899. *Spectator / 1* — 94]; [1906. *Франко / Вертеп* — 375]; [1907. *Старицька* — 648]; [1925. *Пурим* — 5]; [1925. *Туркельтауб / 7* — 3]; [1926. *Йогансен* — 9]; «вся публіка устремилася к полуразрушенному балагану, именуемому театром» [1845. *Гребінка* — 499]; «балагани так само як і всігдa стоять, а в салю, то й не йди наш брат: не пустять» [1862. *Познанський* — 92]; «Я добравсь до Хлоренції <...>, да й туди землі долітає карнавальське верещанье. <...> Італія не знає нічого кращого над московські балагани з їх манекенами, піском, верещаннями, свистом, диким гиком, реготом, поганими завиваннями і всякою огидою для уха і для ока. Тепер, бачу що москалі перейняли свій ледачий гармидер балаганний» [1869. *Куліш / Хильчевський* — 93]; «деревянный открытый театр или, вернее, балаган» [1888. *Черняев* — 429]; «Балаган — ятка» [1892. *Тимченко* — 4]; «балаган — ятка, шопа, землянка <...> балаганний — ятошний, кумедіянський» [1893. *Уманець / 1* — 12]; «[у Харкові 1840-х рр.] балаганы со зверинцами, восковыми фигурами, вольтижерами, акробатами и другими фокусами приезжих артистов для детей и простолюдинов — марионетки, собачьи комедии, панорамы и проч.» [1893. *Черняев / Млотковс-*

кій — 171]; «О тех храмах искусства, в которых приходилось играть артистам и артисткам Штейна, можно судить по тому, что роменский театр, обыкновенно набитый во время Ильинской ярмарки, был покрыт соломой. Штейну приходилось давать представления и в сараях, и в наскоро сколоченных балаганах» [1893. Черняев / Старинный — 66]; «Балаган, ятка; балаганный, ятошный» [1897. Тимченко — 6]; «гидкий балаган» [1913. Вороний / Театр — 107]; «балаган ярмарковий» [1914. Вороний / Дзвін — 276]; «балаган <...> — буда для театральних вистав» [1918. Кузеля — 37]. ► БАЛАГАНСТВО, ВЕРТЕП, ДРАМА ВЕРТЕПНА, КОМЕДІЯ ВЕРТЕПНА, МАЙСТЕРСТВО АКТОРСЬКЕ, ОПЕРЕТКА

БАЛАГАН ЯРМАРКОВИЙ / «Успіх українського театру й слава, якої він придбав собі у 80-і роки, а також стихійна прихильність до нього широких кіл українського народу приваблювали всяких комерсантів і спекулянтів сцени теж братися за організацію українських труп. Склалися вони здебільшого з двох-трьох кращих акторів на перші ролі, а до них добавляли з десятків неуків і бездарностей; гра їх у п'єсах відповідного рівня обернулася в повну профанацію українського мистецтва: клоунада в комічних ролях, безконечні сцени з горілкою, чудернацький гопак з вивертками зробилися характерними прикметами вистав у таких трупах. <...> Художній занепад українського театру в цих трупах був дуже великий; своїм числом вони справляли враження, що й весь український театр є, власне, щось подібне до ярмаркового балагана» [1925. Кусінь / УТ — 106]; «Брехт — сам письменник, режисер цікавий тим, що він будує свій театр як ярмарковий балаган. Його засоби виображення та виразу надзвичайно примітивні й прості. Брехт широко вживає акробатики. Його постановки відзначаються великою оригінальністю та великим хистом акторського майстерства» [1925. Туркельтауб / 7 — 3].

БАЛАГАНСТВО / [1891. Кримський / Товариство — 331]. ► БАЛАГАН, БАЛАГАНЩИНА, СКОМОРОШЕСТВО

БАЛАГАНЩИНА / [1928. Балаганщина]; [1930. Рулін / Випуски — 101]. ► БАЛАГАН

БАЛЕРЕТТО / «Нарешті зібрався піти на Курбасів “Газ”, що такого галасу наробив, принаймні в рецензіях. Найновішої марки мистецтво показалося дуже старим. Коротко це можна б сформулювати так. Єсть опера — спів, єсть оперета, до співу долучається й розмови трохи. Єсть балет — танці, рух, то чому ж не утворити і “балеретто”, де б до рухів додати ще й трохи слова. Таке от “балеретто” й дає Курбас. Все пішло на рухи, на акробатику, часто витворну і незрозумілу (мітинг з мачтою, на якій крутяться і штук показують “промовці”), іноді дуже спритну, але завжди непотрібну. Курбас забуває, що кожна парость мистецтва використовує свій власний матеріал, і властивому для драми матеріалові — слову — одмежовано тут найтісніший куточок. А разом з тим пропадає й сама підстава драматичної дії. З купіллю виплеснуто і дитину. Це, як уживати дав-

нішого терміну, не “штука”, а простісеньке собі штукарство. Нічого й згадувати, що од автора в цій курбасяді лишилося дуже-дуже мало. Публіки в театрі набралось небагато, — а це ж третя тільки вистава, — та ще якоїсь приголомшеної тим, що одбувається на сцені. Зате рецензенти бачуть тут “революцію в театрі” та “величезні досягнення”. П. Филипович збирається цілу розправу писати — “Од Наталки-Полтавки до Газа”. Гадаю, що коли прохолонуть трохи розпалені почування, то й побачуть люде, що тут — що нове, те негарне, а що гарне, те не нове. Нового хіба одне буде: Курбас зробить ще один ступінь у тій кар’єрі, яку розпочав промовами (сервілістичними) на честь Червоної Армії. Не дурно, кажуть, вже побрався він до Москви — кувати залізо, поки тепле. Промітний чоловічина. Знає чайка, куди носом керує» [1929. Єфремов — 36–37].

БАЛЕРИНА / [1925. Периферія — 6]; [1920-ті. Рулін / Словник — 3]; «“Задирай ногу выше!” — раздавалось иногда замечание какого-нибудь густого баса, когда балерина отплясывала канкан» [1889. Черняев — 412]; «она играла первые роли и в трагедиях, и в комедиях, и в водевилях и, кроме того, продолжала в качестве балерины танцевать в балетах» [1891. Черняев / Материалы — 262]; «Балерина, балетныця» [1892. Тимченко — 4]; «Балерина, балетныця; балетнык» [1897. Тимченко — 7]. ► БАЛЕТ, ОРКЕСТРА, ЧАСТИНА ЛІТЕРАТУРНА

БАЛЕРІНА / [1929. Фрагменти — 105].

БАЛЕТ / [1710-ті] [1984. Словарь — 132]; польськ. *balet* [1748], *balet bohatersko-tragiczno-pantomimiczny* [1787], *balet demi-charakterystyczny* [1783], *balet heroi-pantomimiczny* [1787], *balet komiczny* [1783], *balet pantomiczny* [1787], *balet tragi-pantomimiczny* [1787], *balet tragiczny* [1790] [1992. Cegiela — 30]; «балет» [1840. Квітка / Ярмарка — 398]; [1841. Квітка / Театр — 90, 101]; [1894. Франко / Театр — 302, 311, 313]; [1897. Тимченко — 7]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 114]; [1920-ті. Рулін / Словник — 3]; [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 62]; «А балеты? Вот высокая прелесть. Это, изволите видеть, танцуют действуют, а действующие танцуют» [1840. Квітка / Халевський — 155]; «балет (если так можно выразиться) без театра существовать не может» [1861. Слухи — 74]; «нечто вроде балета появилось в Харькове более ста лет тому назад, когда положено было первое начало харьковскому театру» [1780] [1889. Черняев — 397]; «Основателями балета в Харькове “Украинский вестник” 1816 года называет “гг. студентов, которые вздумали у себя в танц-классе составить балет и танцевали прекрасно прошедший год на своем домовом театре”» [1889. Черняев — 398]; «3 октября 1840 года, когда шла трагедия “Гризельда”, в нее был втиснут “хорошо составленный балет”» [1889. Черняев — 401]; «[в 1827 г.] Для усиления интереса к русским спектаклям, очевидно, скоро привившимся в Одессе, антрепренер Штейн пригласил также и балет» [1902. Одеса — 23]; «Балет є самостійне сценічне видовище, виображене пантомімою й танками» [1925. Бенєфіс / 2 — 5]; «Перший український балет. Поширене

засідання Вищого Музичного Комітету НКО разом з представниками опери та художніми керівниками розглянуло новий твір композитора Вериківського “Весняна казка” за власним лібретто. Балет побудовано майже виключно на тематиці українських народних пісень і на думку комітета являє собою визначне культурне явище. Комітет рекомендував державній опері взяти балет до постановки. Між іншим, цей балет вимагає використання української народної хореографії» [1928. *Балет* — 6]; «У балеті відображається соціалістичне будівництво в Узбекистані, боротьба за новий побут і розкріпачення узбецької жінки» [1935. *ЛМН* — 179]. ► БАЛЕРИНА, ОРКЕСТРА, ТЕАТР БАЛЕТНИЙ, ТРАГЕДІЯ РАДЯНЬСКА МУЗИЧНА

БАЛЕТ КОЛГОСПНИЙ ► ФОРМАЛІЗМ

БАЛЕТ КОМІЧНИЙ / польськ. *balet komiczny* [1783] [2007. *Rutkowska* — 110]; «летом 1862 года <...> поставитъ <...> одноактный комический балет “Волшебная флейта”» [1889. *Черняев* — 410]. ► БАЛЕТ

БАЛЕТ КРІПАЦЬКИЙ / [1928. *Копержинський* — 425].

БАЛЕТ ЛЕТЮЧИЙ / «В 5 картині — танок “Мрії” — балетмейстер дав летючий балет» [1926. *Б* — 3].

БАЛЕТ ЛІТАЮЧИЙ / «Говорячи про сценічні ефектні видовища, можна також згадати “літаючий балет”. Схема його така. По товстому, натягнутому горизонтально, паралельно до порталу, тросу на середніх планах сцени рухається на роликах так звана “польотна” фурка (каретка). Її рух з куліси в кулісу здійснюється завдяки прикріпленому до каретки блоку. Через нього проходить канат, який іде до нижнього натяжного ролика і повертається до тієї ж каретки з іншого боку, утворюючи таким чином нескінченну петлю. Інший кінець каната також пропускають через блок фурки вниз. “Літаючу” людину підвішують до цього тросу за допомогою пояса (корсета)» [1969. *Ратімов* — 54].

БАЛЕТ ОПЕРНИЙ / [1938. *Щербаківський* — 134]. ► РЕПРОДУКЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА

БАЛЕТ ПАНТОМІМНИЙ / польськ. *balet pantomiczny* [1785] [2007. *Rutkowska* — 110]; *balet-pantomima* [1766] [2007. *Rutkowska* — 114–115]; «пантомимний балет» [1893. *Черняев* / *Млотковский* — 97]. ► ПАНТОМІМА

БАЛЕТ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / «В оперном театре будет поставлено: революционный балет и инсценировка “Интернационала”» [1922. *Торжества* — 6]. ► ІНСЦЕНІРОВКА

БАЛЕТМАЙСТР / [1927. *Nevermore* — 7]; [1943. *Гриненко* — 4]. ► ТЕАТР ФРОНТОВИЙ

БАЛЕТМЕЙСТЕР / [1755] [1984. *Словарь* — 132]; польськ. *baletmajster* [1756], *baletmistrz* [1808], *baletomisrtz* [1780] [1992. *Cegiela* — 31]; *baletmistrz* [1861. *Prawida* — 222]; «балетмейстер» [1893. *Черняев* / *Старинный* — 51]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 3]; «Балетмейстер — балетник» [1892. *Тимченко* — 4]. ► БАЛЕТ

БАЛЕТМЕЙСТЕРША / [1889. *Черняев* — 400]; [1893. *Черняев* / *Млотковский* — 99]. ► БАЛЕТ

БАЛЕТНИК / польськ. *baletnik* [1801] [2007. Rutkowska — 114]; «Балетмейстер — балетник» [1892. Тимченко — 4]. ► БАЛЕРИНА, БАЛЕТНИЦЯ, БАЛЕТНИК

БАЛЕТНИЦЯ / польськ. *baletnica* [1784] [2007. Rutkowska — 113]; «балетница» [1902. Найденыш — 2]; «балетница» [1927. Вороний]; [1976. Кедрин — 442]. ► БАЛЕРИНА, БАЛЕТ, БАЛЕТНИК, БАЛЕТНИЦЯ

БАЛЕТОМАН / [1889. Черняев — 403]; [1924. Туркельтайуб / Балетоман]; [1998. Дивись — 16]; «Балетомани. Найчастіше під цією назвою розумілося любителів балету. У виданому недавно збірникові “Арена”, бувший директор “Імператорських” театрів, Теляковський в дуже цікавій статті про балетоманів розкриває всю суть цього поняття. З його слів, не всякого любителя балету можна назвати балетоманом, як не всякого балетомана можна вважати справжнім любителем хореографічного мистецтва. У балетоманів, про яких каже Теляковський, а такими були всі “балетомани” царської столиці, захоплення балетом мало своєю основною не стільки любов до мистецтва, скільки справжню непідроблену любов, закоханість “в чарівних молодих танцюристок”. Це були не просто любителі — це були свого роду поети, великі знавці слабшого полу і особливі його цінителі — як на сцені, так і поза нею. Балетомани — це справжні хазяїни театру. “Коли знімалась завіса, всі балетомани, наче їм хто наказував, наводили ріжноманітні оптичні інструменти на сцену і коли попадали в точку — в серце своєї любові — на обличчі їх, не вважаючи на оптичний інструмент, можна було ясно помітити усмішку. З кону відповідь встановлювався спільний любовий ток між сценою і балетоманами”. Балетомани уявляли з себе замкнуту касту, до якої дуже трудно було потрапити. Мало того, що треба було знати все, що твориться коло й навколо балету, треба було мати ще особисте захоплення одною з вільних артисток, а найголовніше, треба було мати великі матеріальні кошти, визначне громадське становище, бувше, нинішнє і майбутнє, мати зв’язки або бути близьким до двору. Балетомани повинні були мати кошти або хоч уміти показати, що вони в них є, бо доводилось чимало витратити грошей на вечері, підпаски, подарунки, вінки і квіти артисткам. “Треба було мати зв’язки з пресою, а це теж грошей коштувало. Балетоман без грошей — це, звичайно, нонсенс — кому він потрібний?”. За допомогою балетоманства робились великі діла. Чимало спритних людей робили собі одночасно з грошевою і світську кар’єру. Багато різних товариств благодійних, мисливських, бігових, скакових, рибальських і т. ін., що перебували з одного боку, під високою опікою, а, з другого боку, яким завжди потрібні бували гроші — відчували особливу потребу в такого роду ділах. “Товариство балетоманів перед усіма іншими товариствами мало особливі привілеї. Як відомо, щоби як слід експлуатувати людину, треба знати її особливо слабкі сторони: а хто їх може краще знати, як не жінка, близька до цієї

людини і що давно вже їх вивчила. Балетоман же здебільшого таку жінку мав у балеті”. І за її поміччю потай робилось все, що треба було, аж до одержання великих поставок і високих посад. Найвпливовіші і видатні балетомани в дні балетних вистав збиралися в антрактах в кабінеті поліцеймейстера Марійського театру. Тут по суті і творилися всі діла. “До нових ново-випущених артисток з театральної школи ставились особливо уважно. Зірки балетомани стежили за ними ще у школі, кожна нова ягідка була на приміті”. При її появі на сцені розбиралось усе, докладно оцінювалось, і балетомани спільно вирішали подальшу кар’єру дебютантки. Присуд цей передавалось балетному начальству, яке дуже й дуже рахувалося з оцінкою балетоманів. “Оскільки наради ці були важливі, впливові й цікаві, можна судити з того, як до них ставилось не тільки балетне начальство, а навіть великі князі, що з тих чи інших міркувань особливо цікавилися балетом”. Великі князі, хоч іноді цілком співчували балетоманам, але в кабінет поліцеймейстера не могли заходити “по-етикету”. Їх же балетомани не про все повідомляли одверто, бо іноді деякі їх постанови чіпали і артисток їм близьких, особливо Ксешинську, любовницю Миколи, “цю прима-балерину у всіх відношеннях, балерину самовладну, розумну, хитру і впливову, яка сама мала велику і сильну партію нагорі, як і серед публіки, в пресі і навіть серед балетоманів, що не одвідували курилку поліцеймейстера. Ксешинська провадила свою політику протекції і дискредитації тих танцюристок, які були їй вигідні чи не вигідні, і пильно стежила за тими конкурентками, що могли стати для неї небезпечними. Де-які недосвідчені балетомани, маючи багато вільних грошей і загорівшись пристрастю до молоді танцюристки, що не танцювала ще окремих номерів, іноді закидали її подарунками. По балетних же правилах такій танцюристці не можна було привселюдно підносити подарунки, якщо балерини танцюристки вищих рангів подарунків в цей вечір не мали. Такі подарунки кому вгодно дозволялись лише в день бенефісу кордебалета. В цей день балетомани обертали всю сцену в садок, “серед якого юні їх пасії виглядали як пташки серед гілок, привітно їй уклонялись, і картина виходила дуже зворушлива і сімейна”. У Теляковського, скоро після його вступу до управління театром, вийшов конфлікт з балетоманами. Директор завів деякі нові правила, як от: довгі спіднички для балерин, заборонив балетоманам ходити на сцену й інш. Балетомани не могли йому цього пробачити і помщалися зривом нових постановок. Якось одного разу, на балу в Зимовому Палаці, один “поважний балетоман”, що належав до Двору, признався йому: “Ми старі вже кінчаємо жити і чіпляємось руками за кожную можливу розвагу. Адже от приємно випити келих холодного шампанського — а є приємності і ще більші. Ми любимо жіночі ніжки — а ви нам покажете

довгі спіднички, ми любимо ходити на сцену — ви нас не пускаєте. ми любимо бачити в першій лінії наших пташок — може бути і не завжди наймолодших і вродливих і талантових, але нам особливо близьких і звичних — ви ж переставляєте їх назад і показуєте нових. Нарешті, ми, балетомани, звикли, щоби з нами дирекція рахувалася — бо ж як не як, а ми, головним чином, підтримуємо балет — інша публіка це отара невдячних баранів, а ви нас уперто не хочете визнавати”. І далі: “Доля нас зв’язала з жіночими ніжками — ми їх особливо цінимо й інше. Але ви знаєте, балетні артистки часто всі тільки й цікаві цими чарівними ніжками; як співбесідниці, вони часто нудні й одноманітні. <...> Освітлена зала, рух, інтимне, навіть на кшталт сімейного товариства нас веселить і цікавить, у кожного своя мила і вірна пташка, у неї такі ж милі товаришки — все це молоде, свіже, веселе й безжурне”... “Велике мистецтво”!... Хто, як і з ким йому служив!» [1924. *Балетомани* — 2]. ► ЛЮБОВНИК

БАЛЕТОМАНСТВО / [1924. *Балетомани* — 2]. ► БАЛЕТОМАН

БАЛЕРІНКА / «досі танцюють “балерінки”, які танцювали там мабуть ще за часів дирекції бл. п. Павліковського» [1928. *Мельман* — 4].

БАЛЕТ / [1911. *Городський* — 4]; [1929. *Гаркун* — 5]; [1930. *Запрошення* — 6]; [1930. *Опера/2* — 5]; «балет <...> — драматична штука, виставлена при допомозі танців і музики, танці на сцені» [1918. *Кузеля* — 37]. ► БЕНЕФІС БАЛСТА

БАЛЕТЕСА / «Сексуальний мотив соціальної революції. Грають одну з опереток в театрі *Variété* в Парижі. Театр переповнений. Зібрана сметанка в партері і в льожах — “на бантах” демос, як звичайно. Антракт. Електричне світло. Взаємні обзори бінोकлями. Такі обзори — сказавши *in parenthesi* — підносять скалю сексуальних похотий, побуджених уже змістом масної оперетки, хореографічними рухами акторок, балетес і хористок, їх личками і голими бюстами. Серед таких обставин і в такій атмосфері культивується і розвивається найуспішніше мікроб полові аберації» [1905. *Хомик* — 260].

БАЛЕТМАЙСТЕР / «балетмайстер <...> — провідник або вчитель балету» [1918. *Кузеля* — 37].

БАЛЕТНИК / польськ. *baletnik* [1783] [1992. *Cegiela* — 31]; [1801] [2007. *Rutkowska* — 114]; «балетник» [1924. *Танці* — 4]; [1929. *Гаркун* — 5]; [1934. *Діти* — 7]; «балетник, балетниця <...> — члени балету, танечник» [1918. *Кузеля* — 37]. ►

БАЛЕТНИК

БАЛЕТНИЦЯ / [1925. *Сая* — 4]; [1926. *Ізадора* — 4]; [1927. *Кльокло* — 4]; [1929. *Ревія* — 6]; [1941. *Буржуазія* — 4]. ► БАЛЕТНИК, ЦИРКОВЕЦЬ

БАЛКОН / [1884. *Нечуй* — 284]; [1908. *Кропивницький / Сабінін* — 532]; [1914. *Василько / 1* — 9]; «балькон» [1900. *Кропивницький / Нашествіє* — 58]; «Нарешті мусимо сказати кілька слів про самий театр Крамського. На балконі чимало таких міст, звідкіль нічого не видно, що робиться на сцені; наново збудо-

вані лавки увесь час риплять, а зроблена вгорі арка перепиняє згуки, і через це з того, що говорять на сцені, на балконі нічого не чути» [1906. Грінченко — 3]. ► ГАЛЕРЕЯ, КОНТРОЛЬОР, ЛОЖА, ПАРТЕР, РЕПЕРТУАР СВЯТКОВИЙ

БАЛКОН [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / [1746] [1984. Словарь — 132].

БАЛЯДИН / баладин, ярмарковий виконавець; [1924. Копержинський — 53]. ► ТЕАТР ЯРМАРКОВИЙ

БАНДА [КОМЕДІАНТИВ] / театральна труппа; польськ. *banda komediantów* [1992. Cegieta — 32]; термін (франц. *bande*; англ. *band*, нім. *Die Bande*, італ. *bande*) широко вживали у західному театрі починаючи від XVI ст.; «театральная банда» [1801. Квітка — 163]; «банда <...> — ватага, шайка; оркестра» [1918. Кузеля — 37]. ► АНСАМБЛЬ, ДРУЖИНА, ТРУПА

БАНДА [ТЕАТРАЛЬНА] / труппа акторів; «банда» [1738] [1984. Словарь — 136].

БАНДУРА / [1894. Боян — 17].

БАНКРУТСТВО ТРУПИ / «банкротство труппи» [1913. Костенко — 4].

БАРАБАН / [1936. Мар'яненко / 1 — 123]; [1937. Сабінін — 323]; «Барaban — тарaban» [1892. Тимченко — 4]. ► БЕНЕФІС, ТРОМБОН

БАРАБАНЧИК / «Барabanчик — гайка або гвинт з двома вушками, що його загвинчується руками без ключа» [1929. Словник — 44].

БАРАБАНЩИК / «Барabanщик — тарabanьник» [1892. Тимченко — 4].

БАРИКАДИ ТЕАТРАЛЬНІ / [1929. Мамонтов / Листи — 251].

БАРИКАДИ ТЕАТРУ / [1923. Курбас / Естетство].

БАРИТОН / [1884. Черняев — 352]; [1893. Черняев / Млотковский — 191]; [1937. Сабінін — 324]. ► АФША

БАРОК / [1941. Чижевський / 1]; «Показавши, таким чином, основні моменти в розвитку російського орнаменту і взявши на увагу, що в пересопницькому рукописові не помітно ні південного впливу, ні “барок”, а лиш італійський вплив, докладчик [Г. Павлуцький] відносить орнамент цього пам'ятника до XVI віку» [1910. Рукопис — 3]. ► БАРОКО ТЕАТРАЛЬНЕ

БАРОКО / «Цей термін “барокко” (первісне значення, як прикметника — “чудний”, “химерний”) був запозичений літературознавством з ділянки образотворчих мистецтв на підставі схожості стилів цих мистецтв з літературними стилями й застосований до своєрідного стилю, що під різними назвами панував в європейських літературах протягом XVI–XVII й першої половини XVIII ст. Цей стиль протиставляється іншому стилеві — “ренесансу” (стилеві епохи відродження античного мистецтва). Така антитеза вперше висунена буржуазним мистецтвознавцем-формалістом Вельфліном, при чому він розглядає ці два стилі, як відокремлені від якоїсь певної епохи, як стилі, що постійно утворюються в процесі розвитку мистецтва. Ця абстрагована від конкретного мистецтва теорія, звичайно хибна в такому вигляді, але цими терміна-

ми можна скористуватися для визначення двох літературних напрямків, що знаходили свій вияв у літературі різних європейських народів за XVI–XVII ст.» [1935. *Lone* — 127]; «“Барокко” у Німеччині, Англії, Франції й Італії було стилем епохи так званого меркантилізму або капіталістичного абсолютизму, в Іспанії — це стиль феодално-попівської реакції й контрреформації насамперед, а як ця реакція становить основу політики іспанських державців XVI — XVII ст., то легко собі уявити, що “барокко” було “наймоднішим” стилем тієї епохи. Звичайно, щодо літературного стиля, то для нього ще не було тоді єдиної назви. В Англії його звали “еуфуїзмом”, в Італії — “маринізмом”, у Франції — “преціозним стилем” (*style précieux*), в Іспанії — “культизмом” або “культеранізмом” (“культивований стиль”). Цей стиль приходить в іспанську літературу з італійської на початку XVI ст. до появи “гігантів” золотого сторіччя, Мігеля Сервантеса й Лопе де Веги» [1935. *Lone* — 128].

БАРОКО ТЕАТРАЛЬНЕ / «Загалом “Диктатуру” зроблено в “Березолі”, так би мовити, в стилі особливого новітнього театрального бароко» [1930. *Корляків* — 73]; «Бароко в “Диктатурі” — поєднання пролетарської спрямованості з консервативними залишками буржуазної театральної культури» [1930. *Корляків* — 74].

БАС / польськ. *basista* [1820] [1992. *Cegiela* — 32]; [1819] [2007. *Rutkowska* — 116]; «бас — віолончель» [1861. *Шейковський* — 34]; «бас — виолончель» [1882. *Плукунів* — 12]; «трагики”, “комики”, “благородные отцы”, “резонеры” и “любовницы” — “по нужде” обращались в басов, баритонов, теноров, контральто, сопрано и, после нескольких репетиций распевали целые оперы» [1884. *Черняев* — 352].

БАСАЛІСТ ► ШТАТ ТЕАТРУ

БАСІСТІЙ / «басистий — віолончеліст» [1861. *Шейковський* — 34].

БАССІСТ / [1938. *Опера* — 7]. ► АНГАЖУВАННЯ

БАСТАКСІЇ / «у старій Франції ся гра [гра маріонеток] звалася *jeux dels bavastels*, а жонглери, що продукувалися з тою грою, звалися по латині *bastaxii*» [1906. *Франко / Вермен* — 177]. ► МАРІОНЕТКА

БАТМАН / франц. *battements* — биття; «публика видела жалкие хореографические потуги актеров и актрис, имевших весьма отдаленные понятия о батманах, рондежамбах, глиссадах, кабриолях и иных премудростях балетной техники» [1889. *Черняев* — 410].

БАТЬКО БЛАГОРОДНИЙ / ампула; польськ. *ojciec komiczny* [1813] [1992. *Cegiela* — 79]; «редкий талант в ролях комических стариков и благородных отцов» [1893. *Черняев / Млотковский* — 138]; «ампула так званих “благородних батьків”» [1961. *Городиський* — 29]. ► АМПУЛА, БАТЬКО ШЛЯХЕТНИЙ

БАТЬКО ДРАМИ АРТИСТИЧНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ / [1899. *Spectator* / 1 — 95]. ► ДРАМА АРТИСТИЧНА

БАТЬКО КОМІЧНИЙ ► БАТЬКО БЛАГОРОДНИЙ**БАТЬКО СЦЕНИ УКРАЇНСЬКОЇ** / [1909. *Вечерницький* / 2 — 2]. ► ТОВАРИ-

СТВО ТЕАТРАЛЬНЕ УКРАЇНСЬКЕ

БАТЬКО ТЕАТРУ [ДРАМИ, КОМЕДІЇ, РЕАЛІЗМУ] / польськ. *ojciec komedii* [1774] [2007. *Rutkowska* — 267]; «батька українського театру і поважного ветерана нашої штуки і драматичного письменства» [про М. К. Кропивницького] [1896. *Вороний* — 310]; «В останніх тижнях обходили ювілеї наші визначні письменники, а саме 24 н. ст. падолиста с. р. “батько українського театру” Марко Кропивницький святкував 25-літній ювілей сценічної діяльності» [1896. *Хроніка* — 482]; «батько реалізму в українській драмі [Кропивницький]» [1897. *Вороний* / *Кропивницький* — 316]; «Марк Лукич Кропивницький по-справедливості називається “отцом” українського театра» [1901. *Корифеи* — 37]; «Умер батько Кропивницький. Його великий, живий, дужий талан реаліста-битовика стояв поза конкуренцією» [1910. *Кропивницький* — 2]; «батьком реальної драми і комедії характерів безперечно треба признати Карпенка-Карого» [1913. *Вороний* / *Teatr* — 134]; «“батька реалізму” на російській сцені — Михайла Семеновича Щепкіна» [1913. *Вороний* / *Щепкін* — 316]; «І тому Україна ждала, аж поки Котляревський став також батьком нової української драми» [1914. *Возняк* / 2 — 56]; «“батько українського театру” Марко Кропивницький» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 264]; «На прощальній вечірці по скінченні сезону [в Одесі], яку задав наш директор у Кримському готелі, Старицький сказав блискучу промову, у якій висловив, що нашим новим ділом він не шукає зиску, а досягає відомої мети відродження дорогої нашому серцеві України <...> Виспівав другого “батька” української сцени М. Л. Кропивницького, “маму” — М. К. Заньковецьку, “дядьків” — Садовського й Карпенко-Карого та інш. близьких родичів і потрібних йому людей, але забув, звичайно, за нас — дітей й пасербинят. Всім — “главарям” накинув жалування, а ми всі “хто хоче”, zostались на давніших умовах. О некорисливості щось промовляв і Марко Лукич Кропивницький, одбіравши 1.000 карб, в місяць жалування й відсотки з валових прибутків. Були обійми, поцілунки, у деяких капали сльози захвату й розчулення на тій “товариській” бесіді, але щирості було мало. А “дядьки” завелись на підставі “хто кращий” і трохи не побились» [1928. *Ванченко* / 7 — 221–222]; «Батько українського театру Котляревський» [1928. *Вечори* — 26]; «“батько” українського побутового театру» [1929. *Рулін* / *Вступ* — 7]; «“батька” тодішнього українського театру [М. Л. Кропивницького]» [1933. *Рулін* / *Садовський* — 5]; «вражала якась наївна, смішна, але запекла боротьба за першенство, за те, хто ж був “батьком українського театру”» [1936. *Мар’яненко* / 2 — 172]; «батько театру» [2015. *Клековкін* / 1 — 8]. ► АРТИСТ КОЗИРНИЙ, ВЕЧІР ТЕМАТИЧНИЙ, КОРИФЕЙ, ОТЕЦЬ ТЕАТРУ

БАТЬКО ШЛЯХЕТНИЙ / ампула; «шляхетний батько» [1930. Рудзевич / 2—22]. ► БАТЬКО БЛАГОРОДНИЙ

БАУЕРНТЕАТР / селянський театр, від нім. *Bauern* — селянство; «Вимушений компроміс робить із театру Кропивницького та Садовського не те, що хотіли ці свідомі мети громадські діячі і великі митці, а щось зовсім протилежне: однобокого покруча, на зразок німецьких бауернтеатрів, розвагу на терпимому діалекті (обов'язкові співи й танці), що вганяла думку цілої нації у свій вузький етнографізм, у замкнене коло думок мужицького “соловія”. Іди докажи тепер обивателю, що актор Старицький не для читання перекладав Шекспіра, що ті ж самі п'єси, навіть українських авторів, що без ніяких суперечок ішли на руській сцені, не дозволялися на українській, що руські водевілі вставляв Кропивницький у свій спектакль не з власної волі! І не диво, що фальшиве, упереджене уявлення уклалося, прищепилося не тільки в головах зрусифікованих обивателів, не тільки у артистів МХАТу, що в 1927 році влаштовують вечір України з “Тарасом із Києва” та з гопаком. І наш український обиватель робить із старої побутовщини фетиш для себе і для свого глядача. Так-то недійові, занадто ліричні натури полюбують часом свої кайдани і пляму свого рабства» [1927. Курбас / Сьогодні — 266]; «бауерн-театр» [1931. Рулін / Концепції — 249]. ► ГОПАКЕДІЯ, ГОПАКЕРІЯ, ГОПАКОМЕДІЯ, ГОПАШНИЦТВО, ТЕАТР СЕЛЯНСЬКИЙ АМАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР СІЛЬСЬКИЙ

БЕЗЫЛЕТНИКИ / [1925. Дацків — 6]. ► КВИТОК ВІДОМЧИЙ У ТЕАТРИ, КОШТОРИС ТЕАТРУ

БЕЗДОТАЦІЙНІСТЬ / «Як і слід було чекати, Наказ Комітету в справах Мистецтв про бездотаційність зачепив всі сторони життя нашого театру. І почалась не кабінетна, парадна перебудова, а корінне ламання негідних, часто антидержавних методів роботи. Тільки небагатьом “оптимістам” в перші дні здавалося, що бездотаційність можна здійснити шляхом чудодійних операцій в адміністративних апаратах театрів. Якщо б справа стояла справді так, значення наказу для розвитку радянського театру було б незрівнянно менше, ніж його справжні роль і значення. Питання поставлено справді про заощадження мільйонів державних карбованців, про те, що в театрах непомірно роздуті штати, здійснюються безгосподарні витрати крупних сум, що багато театрів стали джерелом “легкого” прибутку для випадкових режисерів, художників і інших людей, що перетворюють мистецтво на ремесло. Директора театрів, які виступали на нарадах, скликаних органами мистецтв, відзначили багато фактів незаконного розбазарювання державних коштів, вказували на можливість скорочення багатьох витрат по постановках і утриманню труп, що дає в цілому велику економію. Так наприклад, немало грошей коштують державні постійні місця в театрах; сотні карбованців щовечора, десятки тисяч протягом року тільки по одному театру! Адже в числі

обов'язкових постійних місць є місця <...> фінвідділу, міліції і ряду інших організацій, чия діяльність дуже і дуже посередньо зв'язана з роботою театрів. Утримання роздутного штату "організаторів глядача", чомусь досі не скасованого, які займалися непотрібним і несумісним з принципами радянського мистецтва посередництвом між глядачем і театром, безглузді і злочинні затрати на будь-що розкішне оформлення в ім'я капризів і примх одної людини, що намагається сховати безсилля творчої думки і відсутність фантазії за пишну декорацію, крикливу і часто безсмачну, запрошення режисерів з сторони при наявності бездіяльної своєї режисури на чолі з художнім керівником і т. п. — всі ці порочні явища пишню розквітли в умовах напівутриманського становища театрів. І значення наказу Колегії в справах мистецтв особливо велике тому, що він знаменує собою початок творчої перебудови, ламання застарілих і негідних методів організації творчого, виробничого процесу. В умовах бездотаційності зміцнюється єдиноначальність в театрі, підвищується роль директора і художнього керівника і разом з тим їх відповідальність за напрямок театру, господарювання і використання трупи. Інакше повинно буде почати працювати художнє керівництво багатьох театрів. Для недавнього минулого була ще типова така картина: порушуючи всі терміни і обманюючи сподіванки глядачів, театр випускав прем'єру і вступав у період святкових засідань, обговорень і гостей або тривалих поминок — відповідно до того, якою виявилась прем'єра. Цей період у деяких театрах тягнувся досить довгий час, після чого керівництво театру починало думати про нову п'єсу» [1940. *Бездотаційність* — 4]. ► ДОТАЦІЯ

БЕЗДЕЙНІСТЬ / [1927. *Смолич / Мікадо* — 123].

БЕЗПЕРЕРВКА / безперервний тиждень, робота з гнучким графіком вихідних; «Перевірка запровадження безперервки по видовищних підприємствах. Перевірка переведення безперервки виявила по деяких підприємствах багато хиб щодо погіршення якості продукції та порушення норм днів відпочинку. Пляново-економічний сектор ВУК'у приступив до проробки матеріалів перевірки для внесення на майбутнє відповідних коректив у репертуарні пляни театрів, штати, тощо» [1930. *Безперервка* — 17]. ► БЕЗПЕРЕРИВКА

БЕЗПЕРЕРИВКА / «Робмис Білорусі обговорив справу з переходом театрів на безперервний тиждень. Першим перейшов Білоруський Державний Театр. Апарат спілки вже давно працює за безпереривкою» [1930. *Життя* — 38]. ► БЕЗПЕРЕРИВКА

БЕЗПОСЕРЕДНІСТЬ / «найціннішою річчю в Гуцульським театрі є його безпосередність» [1911. *Хоткевич* — 495]. ► УДАВАННЯ

БЕЗПРЕДМЕТНІСТЬ / «Безпредметність. У мистецтві — занепадницьке з'явище класу, що розкладається, заперечує зміст» [1924. *Курбас* /

Режлаб 25.12.1924 — 317]; «Дадаїзм: справжній анархізм. Дадаїсти не намагаються добиватись краси, руйнують усе — дуже потрібна штука. Нічого — російський дадаїзм. Формалізм — не заперечення змісту: він займається питанням як зміст передати — він може всякий зміст передати. Безпредметність — це заперечення змісту» [1924. Курбас / *Режлаб 25.12.1924 — 318*]; «Безпредметні спроби не тільки в театрі, але, скажімо, в кіно найбільш підходять до Семенкової ідеї, — до певної міри. Безпредметне кіно на Заході доволі добре розвивається. Є кілька диваків, які працюють над тим і добиваються певних добрих наслідків. Усякі форми і всякі площі, всякі плаци в постійній переміні — калейдоскопічний принцип, але там, у калейдоскопі все випадкове; тут же намагаються досягти того, що властиве всім мистецтвам, себто залежності всякого руху від накопичення певних протиріч» [1926. Курбас / *Призначення — 90–91*]. ► **МОНУМЕНТАЛЬНІСТЬ**

БЕЗПРИНЦИПОВІСТЬ ХУДОЖНЯ / [1932. Рулін / 15 — 77].

БЕЗРЕПЕРТУАРРЯ / [1923. Смолич / *Листи — 1*]. ► **БЕЗРЕПЕРТУАР'Я, ЄВРОПЕЇЗАЦІЯ, РЕПЕРТУАР**

БЕЗРЕПЕРТУАР'Я / [1928. *Городиська — 2*]; [1928. *Мотузка — 3*]. ► **БЕЗРЕПЕРТУАР'Я, ЄВРОПЕЇЗАЦІЯ, РЕПЕРТУАР**

БЕЗРОБІТТЯ / «Безробіття і вимушене халтурництво українських акторів старшого покоління» [1924. *Мамонтов / Побут — 1*]; «22 % безробітних. За відомостями ЦК Робмису на 1 липня кількість безробітних по спілці Робмис доходить цифри 22 % всіх членів союзу. Хоча останнього часу в багатьох місцях формувалися трупи для зимового сезону, проте кількість безробітних зменшилась на небагато. ЦК зараз виробляє низку заходів для врегулювання питань у справі безробіття» [1926. *Хроніка / 6 — 18*]. ► **УПРАВЛІННЯ ВИДОВИЩНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ**

БЕЗРОБІТТЯ АКТОРІВ / [1924. *Туркельтауб / Криза — 1*]; [1925. *Туркельтауб / Заговор — 5*]. ► **БІРЖА АКТОРСЬКА, КРИЗА ТЕАТРУ, ХАЛТУРА**

БЕЗРОБІТТЯ [РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВА] / «За мистецтво. Таке гасло сьогоднішнього дня. Мистецтва вимагає громадська думка в умовах нашої сучасности. Такий настрій справжніх робітників мистецтва й нового організованого глядача. Серед загального безробіття безробітні робітники мистецтва, шукаючи роботи, не беруть на увагу головного, а саме, що їхнє безробіття в значній мірі залежить од самих безробітних, через їх відсталість та нездібність охопити вимоги сучасности. Треба одверто сказати, що з усієї маси безробітних “Посередробмису” можуть дістати працю в першу голову тільки кваліфіковані робітники, що близькі до нашої сучасности. За мистецтво! Таке гасло сьогоднішнього дня. Більшу-ж частину безробітних, мало кваліфікованих, стихійно викинуто на громадський театральний кін за часів військового комунізму, майже без усякої театральної підготовки. Ці “робітнички”, без певної профе-

сії, мало здатні до праці, не можуть сподіватися на працю в умовах сьогоднішнього дня. Практика показала, що робітники високо кваліфіковані безробітними майже не були. Для тої ж, більшої частини безробітних, що про неї ми говорили вище, коли вони справді бажають працювати як слід, ми кидаємо нове гасло: “На громадську працю!”. Лише так ми зможемо хоч почасти ліквідувати безробіття серед цієї маси малокваліфікованих робітників і тим самим зняти з обліку чужих нам людей, що підривають працю та авторитет кваліфікованих робітників і його органу “Посередробмис”. І, зважаючи на право справжніх робітників мистецтва працювати, на право кваліфікованих робітників одержувати працю, на ліквідацію безробіття, ми кидаємо через шари безробітних наше гасло: “За мистецтво!” Хто має вуха хай слухає» [1925. Марко — 5].

БЕЗСТИЛЛЯ / [1931. Відомий — 14]. ► **СТИЛЬ**

БЕЗСЮЖЕТНІСТЬ ► **БЕЗФАБУЛЬНІСТЬ**

БЕЗФАБУЛЬНІСТЬ / [1935. Гармсен / 1 — 160]; «треба віддати належне і тій течії в літературі, що проповідує безфабульність (в просторіччі ми помилково говоримо — безсюжетність) <...>. В наш час безфабульність є пережиток <...>. Скажіть, будь ласка, як вплине такий безфабульний твір на селянина систематика, реаліста? Навіть з другого боку, з боку творчої здібности широкого кола народу, що утворив прекрасні зразки сюжетного (фабульного) епосу, що творить його й тепер — чи не здасться такий безфабульний твір йому за нісенітницю? Так. І цілком справедливо. Не заперечуючи лабораторно-мистецьких шукань, можна проте з певністю сказати, що зрештою і особливо тепер, коли пробуркуються величезні маси народу од вікової темряви, не автор такого гатунку потягне за собою читача, а читач автора. Тарзановщина, яку можуть закинути нам, тут ні при чому, бо як раз ми й повинні боротися з нею, але її методами. Безфабульністю ніколи не перебореш тарзановщини. Безфабульністю ніколи не зацікавиш учнів лікнепу, що тепер їх нараховують десятки й сотні тисяч душ. Це правило» [1925. Сенченко — 15]. ► **БЕЗСЮЖЕТНІСТЬ**,

ПІСЬО СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВА, СЮЖЕТ, ФАБУЛА

БЕЛЬЕТАЖ / [1920-ті. Рулін / Словник — 3]; [1937. Русова — 25]; «В сороковых и пятидесятих годах полный сбор при обыкновенных ценах доходил до 800 руб., при увеличенных — до 1200 руб. При обыкновенных ценах стоили (считая на серебро): ложи литерные — 10 руб., бель-этаж — 5 руб., бенуар — 4 руб., ложа 3-го яруса — 3 руб., кресла — от 2 руб. до 1 руб., стулья — от 1 руб. до 75 коп., диван — 75 коп., партер — 50–60 коп., галерея яруса — 25–30 коп., а в бенефисы — бельетаж — 7–8 руб., бенуар — 5–7 руб., ложа 3-го яруса — 4 руб., кресло первых рядов — 3 руб., последнего — 2 руб., галерея — 40 коп. Литерные ложи при Млотковском всегда были заняты одними и теми же лицами; в 1842

году они принадлежали: средняя — директору театра, боковая — генерал-губернатору, губернатору, предводителю дворянства и содержателю труппы» [1881. Черняев — 274]; «Квітка і Квятковська в літер[ній ложі] бельэтажа» [ремарка] [1894. Старицький / Талан — 503]; «Годичный абонимент лож бельэтажа колебался между 300 и 400 р. Кресло в первом ряду на целый месяц оплачивалось 25 р., а в последних рядах — 8 р. Большинство мест в театре всегда разбиралось абонентами» [1902. Одеса — 20].

► БАЛКОН, ГАЛЕРЕЯ, ЛОЖА, ТЕАТР ОПЕРНИЙ

БЕНЕФІС / польськ. *benefice* [1783], *beneficium* [1785], *benefis* [1792] [1992. Cegiela — 32]; «бенефіс» [1783] [1984. Словарь — 199]; «*Artysta, lub artystka, który w czasie sezonu teatralnego ma grać benefis, powinien mieć sztukę i role przygotowane. Dyrekcja objawia artyście tylko miesiąc (nie zawsze zaś datę dnia), w którym benefis jego przypada. Staraniem artysty być powinno, aby role z jego sztuki benefisowej wyuczone były wcześniej, aby sztuka choć w pierwszych dniach miesiąca odegraną być mogła*» [1861. Prawida — 211]; «бенефіс» [1828. Афіша — 632]; [1876. Діккенс — 698]; [1891. Кримський / Товариство — 334]; [1893. Нечуй — 148]; [1894. Франко / Театр — 311]; [1904. Карпенко-Карий / 2 — 172]; [1905. Кропивницький — 90, 92]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 110, 112]; [1907. Саксаганський / 1 — 4]; [1908. Ашкаренко — 13]; [1912. Бенефіс / 2 — 4]; [1916. Кропивницький — 234]; «бенефіс» [1828. Квітка / Аксаков / 1 — 176]; [1828. Квітка / Аксаков / 2 — 176]; [1829. Квітка / Аксаков / 1 — 177]; [1829. Квітка / Аксаков / 2 — 178]; [1841. Квітка / Театр — 97, 99]; [1841. Квітка — 157]; [1857. Шевченко / Щоденник — 17.12 — 135]; [1858. Шевченко / Бенефіс — 209]; [1858. Шевченко / Щоденник — 21.01 — 145]; [1858. Шевченко / Щоденник — 29.01 — 146]; [1924. Дагмаров — 5]; «бенефіс для малоросійського дворянства» [1882. Мокржецький — 173]; «один бенефісний спектакль приходился приблизительно на каждые пять спектаклей» [1893. Черняев / Млотковский — 101]; «актеры и “актерши” того времени имели ещё один источник доходов: они сами развозили билеты на свои бенефисы по домам зажиточных людей, и получали так называемые призы. Богатый театрал платил за билеты вдвое, втрое, ради чего и предпринимались путешествия по городу. “Поощритель искусства” высылал деньги через лакея и поручал ему угостить актера или “актершу”» [1893. Черняев / Старинный — 37]; «Что касатся бенефисов, то о них анонсировалось обыкновенно за неделю и бенефицианты продавали билеты на дому или в буфете театра, а в кассу очень редко попадали билеты. На бенефисные спектакли в два–три дня публика разбирала все билеты, причем в редких случаях не платили любимцам вдвое или даже втрое против назначенной цены. Не любимцы обыкновенно прибежали к рекламе, выпуская огромные разноцветные афиши, деля пьесу на массу картин и измышляя для каждой картины страшные названия» [1898. Ярон — 11]; «в бенефіс ей платили за ложи и кресла бешенные деньги и поднесли по подписке бриллиантовую діадему в несколько тысяч!» [1898. Ярон — 14]; «в бенефіс

г-жи О. Н. Ворониной назначена была пьеса “Смерть Ляпунова”. Для обеспечения полного сбора Н. К. Милославский посоветовал бенефициантке в одном из антрактов разыграть лошадь, о чем и было объявлено на афише. За два дня до спектакля все билеты были разобраны. <...> При розыгрыше счастливец оказался кассир театра» [1898. Ярон — 25]; «поднес ей в бенефіс соловья в золотой клетке» [1898. Ярон — 124]; «невинний поцілуйчик дасть графу надію в будущині — і от в бенефіс подарунок» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 100]; «бенефіс — коли виставляється щось (комедія або що) на театрі чи деінде на користь артиста (того, що виставляє)» [1906. Доманицький — 20]; «у дирекції заведений був звичай, щоб кожен бенефіціант встановляв у бенефіс нову п’єсу» [1906. Кропивницький / 35 літ — 112]; «бенефіс голови українського товариства Панаса Карповича Саксаганського. <...> Як тільки вийшов він у першій дії — йому піднесли чудовинний великий срібний кухоль, оповитий гарним українським рушником. У другій дії — подарували гарний килим стародавнього взірця, українського орнаменту. У четвертій — стародавню велику скатертину, вишивану шовком. Після 4-ї дії на кону зібралась уся трупа і від імени полтавського громадянства Н. А. Дмитрієв прочитав таку привітальну адресу» [1907. Саксаганський / 1 — 4]; «Для свого бенефісу артистка З. А. Діброва вибрала фантастичну комедію М. Л. Кропивницького “Вій”, де провела зовсім невелику роль панни сотниківни» [1908. Глаголь — 4]; «У суботу 23 лютого в бенефіс М. К. Садовського виставлено було ком. “За двома зайцями”. Переповнений театр зустрів бенефіціанта бурєю оплесків. Зараз же йому було піднесено букет квіток. Після третьої дії при згуках туша в оркестрі і громових оплесках усіх присутніх бенефіціант одержав великий лавровий вінок. Взагалі публіка дуже щиро витала свого улюбленого артиста; викликання та оплески було чути сливе увесь час антрактів» [1908. Зайці — 4]; «бенефіс <...> — дохід з вистави в користь автора» [1918. Кузеля — 43]; «Прийшов бенефіс Заньковецької. З приводу платні трапилось непорозуміння: як її не завіряли всі, що завжди з валового віднімається видатки на театр та на трупу, а решта належить бенефіціантові, — вона й слухати не хотіла, бажаючи, щоб віддали їй увесь збір. Розгнівалася і поїхала додому. У Миколаєві почалася стара історія. Від Заньковецької приходила телеграма за телеграмою: вона знову умирала» [1932. Саксаганський — 103]; «В той час на українській сцені практикувались бенефіси провідних акторів. Ці актори були зацікавлені в бенефісах матеріально, отримуючи зі збору націнки на квитки (процентів десять), до того ж вони мали нагоду діставати цінні подарунки від “поклонників таланту”, а головне це — гонор, слава актора, що на свій бенефіс зібрав повну залу глядачів і одержав енну кількість подарунків. Це було дуже негативне і шкідливе явище в житті тогочасних акторів. Нездорова кон-

куренція викликала цілий ажіотаж серед акторів. Отакий Глазуненко доходив до того, що міг на вулиці зупиняти зовсім незнайомих людей і пропонувати квитки на свій бенефіс. Пам'ятаю в Петербурзі, в літньому театрі “Аркадія”, після коректного, з теплим прийомом публіки, бенефісу Марка Лукича [Кропивницького] призначено було черговий бенефіс Глазуненка. Ішла п'єса Марка Лукича “Дай серцю волю, заведе в неволю” з бенефіціантом в ролі Івана Непокритого. Цілий тиждень Глазуненко заклопотано бігав і метушився, а в призначений день вже з шести годин ввечера якісь люди почали зносити квіти, футляри тощо. Під час першої появи на кону бенефіціанта залунали хоч не рясні, але дуже інтенсивні оплески. Публіка підтримала. На сцену посипались квіти й різнокольорові папірці з друкованими написами: “Хай живе високоталановитий Глазуненко”, “Привіт геніальному артистові в день його бенефісу” тощо. Частина оркестрантів духовиків та барабан неструнко заграли туш без диригента. Через залу капельдинер проніс і з великими труднощами подав через оркестр величезний ящик з срібним столовим сервізом на 12 осіб. Відчулась ніяковість, бо виставу на якийсь час припинили. В кінці першої дії, після хорової пісні “Гуляв чумак на риночку”, знов оплески, занадто експресивні, і декілька горлянок проревло: “Глазуненко, біс”! Через залу потяглася на сцену ціла процесія капельдинерів з подарунками, керована якимсь добродієм у котелку. Бенефіціант низько вклонявся, прикладав руку до серця, знов уклонявся, прикладав обидві руки до серця й не знав, куди дівати ці подарунки. Дружина допомагала йому переносити все до вбиральні й тут же передавала все до рук якогось дуже чемного добродія, “поклонника таланту Степана Олександровича”, як він називав себе. Цей добродій ласкаво погодився допомогти бенефіціантові в такий урочистий день. Після другої дії — теж подарунки і все цінні. Після третьої дії — подарунки і адреса від студентів. В кінці вистави публіка почала іронічно вже поглядати на цю бенефісну комедію, а “поклонник таланту”, разом в котелком, дуже запобігливо запропонували перевезти всі цінні подарунки на помешкання бенефіціанта, позичивши в нього грошей на візника. Поінформували Марка Лукича про цей винятковий бенефіс, і він на другий день призначив загальні збори колективу. На повісті денній стояло одне питання: бенефіс Глазуненка. На зборах виявилось, що Глазуненко, частуючи пивом, намовляв оркестрантів підтримати його під час бенефісу; що привітальні картки замовляв спритний адміністратор саду за певну “мзду”, що всі цінні подарунки були взяті напрокат, за певну нагороду а “поклонники таланту” були прикажчики ювелірної крамниці; вони блискуче виконали свої ролі: один подавав подарунки на сцену, а другий забирав їх за куліси, а по виставі одвезли ці речі назад, до крамниці. Збори закінчилися

грандіозним скандалом. Марко Лукич на всі боки шпетив бенефіціанта, як мерзенного шахрая» [1936. Мар'яненко / 1 — 122-123]; «Бенефіс — нагородна вистава актора» [1938. Мельник — 70]. ► АБОНЕМЕНТ, БЕНЕФІЦІАНТ, БЕНЕФІЦІАНТ, ДЕБЮТ, РЕЖИСЕР ВІДПОВІДАЛЬНИЙ

БЕНЕФІС АДМІНІСТРАТОРА / [1912. Соловцов — 4]; [1918. Адмін — 1]; «В Театрі “Соловцов” сьогодні в бенефіс адміністратора С. Варського йде вперше пьеса Мольнара “Чорт”» [1911. Соловцов / 4 — 4]. ► ВІДНОВЛЕННЯ [ВИСТАВИ]

БЕНЕФІС АДМІНІСТРАТОРА ГОЛОВНОГО / «бенефіс головного адміністратора» [1907. Соловцов / 4 — 1].

БЕНЕФІС АКТОРІВ ДРУГИХ / «бенефіс других актерів» [1907. Соловцов / 5 — 1].

БЕНЕФІС АРТІЛІ КАПЕЛЬДИНЕРІВ / [1907. Заметки — 4]. ► АРТІЛЬ КАПЕЛЬДИНЕРІВ, БЕНЕФІС, КАПЕЛЬДИНЕР

БЕНЕФІС БАЛЕТМЕЙСТЕРА / [1925. Бенефіс / 2 — 5].

БЕНЕФІС БАЛЕТА / «Городський театр. Сьогодні, 19 феврала, вранці виставлено буде оперу “Жизнь за Царя”. Увечері в бенефіс балета виставлено буде оперу “Камора” й балет “Шопеніана”. Перед початком обох спектаклів, ранішнього й вечірнього, поставлено буде живу картину в ознаменування 50-ліття визволення селян з кріпацтва» [1911. Городський — 4]. ► БЕНЕФІС КОРДЕБАЛЕТА

БЕНЕФІС БЛАГОДІЙНИЙ / «благотворительный бенефіс» [1912. Бенефіс — 6]. ► ВИСТАВА БЛАГОДІЙНА

БЕНЕФІС ДЕКОРАТОРА-ХУДОЖНИКА / «вистановляємо “Катерину” <...> бенефісом декоратора-художника» [1899. Кропивницький / 1 — 472]; «я нарочито дав оперу бенефісом декоратора-художника» [1899. Кропивницький / 5 — 477].

БЕНЕФІС ДИРЕКТОРА / «Бенефіс директора Пролетарського сада И. А. Виленського состоялся в оперном театре. Бенефіціанта тепло приветствовали» [1922. ТХ — 3].

БЕНЕФІС ДИРЕКЦІЇ / [1917. Реклама — 1].

БЕНЕФІС ДІРІЖОРА / [1911. Діріжор — 3]. ► БЕНЕФІС, ДІРІЖОР

БЕНЕФІС КАПЕЛЬМЕЙСТЕРУ / [1907. Соловцов / 6 — 3]. ► БЕНЕФІС СТАТИСТІВ

БЕНЕФІС КАСІРА / «бенефіс касіра головної каси М. А. Злачевської» [1907. Соловцов / 1 — 1]; [1907. Соловцов / 2 — 1]; [1907. Соловцов / 3 — 1]; «бенефіс касіра М. Д. Єгорової-Заградської» [1911. Соловцов — 1].

БЕНЕФІС КОРДЕБАЛЕТА / [1924. Балетомани — 2]. ► БАЛЕТОМАН

БЕНЕФІС ЛЬГОТНИЙ / [1922. Василько — 28].

БЕНЕФІС ОРКЕСТРА / [1913. М. Л-кий — 4]; «спектакль іде в бенефіс оркестра» [1910. Зігфрід — 3].

БЕНЕФІС ПОМІШНИКІВ РЕЖИСЕРА / [1907. Соловцов / 5 — 1]; «бенефіс помішника режисера» / [1911. Помішник — 4].

БЕНЕФІС ПРОЩАЛЬНИЙ / «останній спектакль і прощальний бенефіс артиста і режисера А. К. Саксаганського» [1907. *Бенефіс* — 1]; «прощальний бенефіс директора цирку» [1917. *Кіссо* — 1]. ► ВИСТАВА ПРОЩАЛЬНА, СПЕКТАКЛЬ ПРОЩАЛЬНИЙ

БЕНЕФІС РЕЖИСЕРА / «Бенефіс режисора і артиста української труппи д. Садовського» [1910. *Бенефіс* — 3]; «Бенефіс режисора Г. П. Гаєвського» [1912. *А. П.* — 5]; «Еврейский народный дом на Подоле (Прогресс) готовит к постановке пьесу Шиллера “Коварство и любовь”. Пьеса идет в бенефис режиссера и премьера труппы Ракитина, который и исполнит роль Фердинанда» [1922. *ТХ* / 6 — 3].

БЕНЕФІС РЕЖИСЕРА ГОЛОВНОГО / [1911. *Городський* / 2 — 3]; «бенефіс головного режисора» / [1912. *Городський* — 4]. ► РЕЖИСЕР ГОЛОВНИЙ, ТЕАТР ГОРОДСЬКИЙ

БЕНЕФІС РОБІТНИКІВ СЦЕНИ / «Бенефіс рабочих сцены. На сей раз — не о звучности оркестра, не о дикции певцов, не о лиризме примадонны, а о работниках театральной индустрии, о трезвых романтиках сценического трюма, ежедневно “делающих луну”. В заглавных партиях их было шесть человек: (по алфавиту) — Керевич, Климов, Левицкий, Липницкий, Надточей, Тренцов. Фаусты софитов, Радамесы декоративных “концов”, Каварадосси рампы, Тангейзеры прожекторов, — всем им по-своему знаком этот тяжелый, потный творческий пафос — пафос плавного взятого “с места” занавеса, четко, размеренно, точно поданной перемены декорации, во время брызнувшей в нужное место волны прожекторов! <...> И вчера, когда блестящее и законченное исполнение своих ролей работниками сцены так удачно и заслуженно отличалось от вокального исполнения, вчера, наконец, они не только завоевали свое первенство это, может быть, они делают и не раз!), но и сумели показать себя зрителю. В этом единственный смысл вчерашнего спектакля, в этом торжество бенефициантов. P. S. Вокальное исполнение вещицы Одрана было несколько тяжеловатым» [1925. *Бенефіс* — 5].

БЕНЕФІС СТАТИСТИВ / «18 декабря, у вівторок, в театрі “Соловцов” відбудеться бенефіс статистів. Цей бенефіс, здається, не має собі прикладів в минулому сцени і, коли різні театри давали бенефіси капельмейстерам, хору, суфльорам, непомітні “маленькі” робітники сцени — статисти ніколи не знали “свого” бенефісу. Театр “Соловцов” робить починок в цім напрямку» [1907. *Соловцов* / 6 — 3].

БЕНЕФІС СУФЛЕРА / «бенефіс суфлерів» [1907. *Соловцов* / 5 — 1]; «бенефіс суфлюру» / [1907. *Соловцов* / 6 — 3]; «бенефіс суфльора» / [1911. *Помішник* — 4]. ► БЕНЕФІС СТАТИСТИВ, СУФЛЕР

БЕНЕФІС ФІКТИВНИЙ / «фиктивные бенефисы» [1882. *Кропивницький* — 329]; «Високоповажаний п. Редакторе! Не одмовте надрукувати нижче наведені рядки: Театральний рецензент “Кієвлянина” д. Ніколаєв

з приводу вистави “Спасителя” одкриває свою, чи то пак полішенелеву тайну. “Оджеж се тайна Полішинеля, пише всевідушчий д. Ніколаєв, що бенефіси акторів й актрис труппи Дуван-Торцова фіктивні і що прибуток фактично збирає дирекція”. Дозволю собі словами того ж Ніколаєва з тої ж його рецензії спитати: “якого біса”, дозвольте Вас спитати, Ви вважаєте себе серйозним рецензентом, коли дозволяєте у своїх рецензійних писанинах таку нахабну брехню? Стою на тому, що бенефіси у мене справжні і йдуть на звичайних умовах, які завжди існували у театрі “Соловцов”. Особисті бенефіси, як це й завсігди бувало у цьому театрі, допускаються тільки в виємкових випадках, коли бенефісна нагорода за обопільною згодою раніш залічується в платню артиста, що він одбірає од дирекції. Досі ні одного бенефіса не було. Раджу д. Ніколаєву або довести протівне, або згодяться на те, що весь цей брудний його виступ вигадано виключно з метою накинути на мене тінь. Сором, д. Ніколаєв, такими способами зводити особисті рахунки! З правдивим поважанням І. Дуван-Торцов» [1906. Дуван — 3].

БЕНЕФІС ХОРУ / [1907. Соловцов / 6 — 3]; [1918. Адмін — 1]; «Бенефіс хора труппа д. Садовського. В суботу, 28 января, має бути дуже цікавий спектакль. Хор труппи д. Садовського ставить в свій бенефіс оп. “Запорожець за Дунаєм”, з участю в ній д. Садовського в ролі Карася» [1912. Хор — 3]. ► **БЕНЕФІС СТАТИСТИВ**

БЕНЕФІС ЮВІЛЕЙНИЙ / «Бенефіс артистки А. Токаревої. Ювілейний бенефіс д. Токаревої з приводу тридцятип’ятилітньої артистичної діяльності артистки пройшов в Соловцовському театрі в минулу п’ятницю дуже гучно» [1912. ТИМ — 5].

БЕНЕФІЦІАНТ / польськ. *beneficjant* [1816], *benefisant* [1808] [1992. *Cegiela* — 32–33]; «бенефициант» [1828. Афіша — 632]; [1857. Шевченко / Щоденник — 17.12 — 135]; «*beneficjant*» [1861. *Prawida* — 211]; «бенефіціант» [1906. Кропивницький / 35 літ — 113]; [1908. Зайці — 4]; [1912. Бенефіс — 4]; [1936. Мар’яненко / 1 — 122–123]; «в труппе практиковалось такое правило, что каждый бенефициант обязывался поставить в свой бенефис новую пьесу» [1905. Кропивницький — 90]; «у дирекції заведений був звичай, щоб кожен бенефіціант встановляв у бенефіс нову п’есу» [1906. Кропивницький / 35 літ — 112]. ► **БЕНЕФІС, БЕНЕФІЦІАНТ, ДЕБЮТ**

БЕНЕФІЦІАНТКА / [1908. *Temp* / 2 — 4]; «бенефициантка» [1829. *Квітка* / Аксаков / 2 — 179]; [1858. Шевченко / Бенефис — 209]; [1858. Шевченко / Щоденник — 21.01 — 145]; «Публіка вітала бенефіціантку дуже тепло; було піднесено сила квіток. Була навіть — найбільший тріумф для артистки! — одна істерика на балконі» [1908. *Temp* / 1 — 3]. ► **БЕНЕФІС, БЕНЕФІЦІАНТ, ДЕБЮТ**

БЕНЕФІЦІАНТ / «Сьогодні в театрі купецького саду має відбутись бенефіс Панаса Карповича Саксаганського. Це дає нам нагоду хоч в невеличкій замітці сказати кілька слів про артистичний талант бене-

фіціанта» [1907. *Саксаганський* — 1]; «Коштовний подарунок бенефіціантові. В день бенефісу артиста Левицького один поміщик — почитатель його таланту — подарував бенефіціантові шматок землі з фруктовим садом, що лежить недалеко од Києва над річкою Ірпенем» [1912. *Бенефіс* / 2 — 4]. ►

БЕНЕФІС, БЕНЕФІЦІАНТКА

БЕНЕФІЦІАНТКА / [1908. *Глаголь* — 4]. ► БЕНЕФІС, БЕНЕФІЦІАНТКА

БЕНУАР / [1881. *Черняев* — 274]; [1918. *УВ* — 3]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 3]; «При театре имеются дамские уборные, отдельные комнаты для курения, цветочные, в главном фойе фонтан, по всему театру много водопроводных кранов, что очень важно на случай пожара. При литературных бенуарах и ложах имеются небольшие комнатки. Отопление и вентиляции устроены таким образом, что температура по всему театру поддерживается одинаковой» [про театр в Одесі, 1870-ті рр.] [1895. *Черняев* / *Милославский* — 634]. ► АБОНЕМЕНТ, БЕЛЬЕТАЖ, ВИСТАВА УРОЧИСТА, ПОЖА

БЕРЕЖОК / «1. Бережок — низька розмальована декоративна вставка, якою закривають низ декорації. Іноді бережок мав форму низького станочка з похилим верхом. Один кінець такого станочка лежить на підлозі, а другий піднімається на невеличку височінь. 2. Бережок — низка електричних лампочок (одна й більше), які розміщують за декоративними бережками для освітлення окремих місць декорацій» [1929. *Словник* — 44].

БЕСІДА / ява; [1876. *Федькович* — 174]; [1930. *М. П.* — 17]; «беседа, бесіда — зібрання, бенкет, забава, учта» [XVI — початок XVII ст. *Словник* / 2 — 80]; у поділі п'єси Федьковича спочатку йде «справа», тобто ява — перша справа, друга і т. д., однак «осма бесіда»; у другій редакції цієї ж п'єси замість «справи» йде «бесіда»: перша бесіда, друга і т. ін. [1918. *Федькович* / *Керманч* — 71]; у «Сватанні» — так само «бесіда» [1918. *Федькович* / *Сватання* — 169]. ►

КУЛЬТПОХІД, ЯВА

БЕСТСЕЛЕР / [1959. *Заруба* — 116]. ► БОЙОВИК, ШЛЯГЕР

БЕТЛЕЙКА / [1906. *Франко* / *Вертеп* — 174]; «нерухомий вертеп (бетлейка)» [1912. *Возняк* — 164]. ► ВЕРТЕП, ТЕАТР ЛЯЛЬКОВИЙ

БЕТЛЕЙ / «і по містечках був звичай ходити з вертепом, котрий тут звався “бетлей”; був се рід маріонеткового театру» [1885. *Франко* / *Театр* — 358]. ► БЕТЛЕЙКА

БЕТЛЕЙКА / [1923. *Білецький* — 38]. ► БЕТЛЕЙКА

БИЛЕТ / [1865. *Тернопіль* — 467].

БІБЛІОГРАФІЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ТА ДРАМИ / «В Інституті книгознавства. За минулий 1924–25 рік Інститут книгознавства перевів велику наукову роботу. Опрацьовано та здано до друку шість томів праць Інституту. <...> Шостий том подає бібліографію історії українського театру та драми. Цей том вийшов за редакцією т. Кисіля. <...> Усі ці книжки мають вийти протягом 1925 року» [1925. *Бібліографія* — 5];

«Архівні документи свідчать про підготовку Ю. О. Меженком і інших праць у нашій галузі, зокрема і тих, що не були опубліковані: <...> “Бібліографія українського театру та драми” за ред. Ю. Меженка і О. Кисля, 25 др. арк.» [2015. Ковальчук — 317].

БІБЛІОТЕКА [СЦЕНІЧНА, ТЕАТРАЛЬНА] / *biblioteka sceniczna* [1820], *biblioteka teatralna* [1808] [1992. *Cegiela* — 33]. ► ТОВАРИСТВО ДРАМАТИЧНЕ

БІБЛІОТЕКА ТЕАТРАЛЬНА / [1917. *Відділ* — 2]; «Театральна бібліотека» [1910. *Вечерницький* / 2 — 1]; «Театральна бібліотека в Римі. Мало хто знає, що в Римі знаходиться чи не найбільша в світі театральна бібліотека з доданим до неї маленьким театральним музеєм. Вона належить тепер Італійській Установі Авторських Прав (Енте Італіано Дірітто д'Авторе) і склалася з кількох менших приватних театральних бібліотек. В останні часи вона продовжує збагачуватися всіма новими театральними творами, що виходять в Італії, а також книжками, що в той чи інший спосіб відносяться до театру, до сценографії, до історії одяжі тощо <...>. Сама бібліотека на рахує 25.000 книжок» [1943. *Рим* — 9]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

БІБЛІОТЕКА ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ / [1917. *Просвіта* / 2 — 4]. ► БІБЛІОТЕКА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР НАРОДНИЙ

БІБЛІОТЕКАР / *bibliotekarz* [1808] [2007. *Rutkowska* — 119]; [1861. *Prawidła* — 207, 228] — посадова особа театру, що відповідає за збереження текстів п'єс, партитур вистав і ролей; «бібліотекар» [1936. *Мар'яненко* / 1 — 115]. ► ПОМРЕЖ

БИЛЕТ / польськ. *bilet, billet* [1762], *bilet frejowy* [1808], *bilet parterowy* [1820] [1992. *Cegiela* — 33]; «билеты» [1841. *Квітка* / *Teatr* — 96]; [1845. *Гребінка* — 437]; [1857. *Афіша* — 337]; [1908. *Отчет* — 4]; «білет» [1884. *Нечуй* — 119]; [1904. *Історія* — 10]; «билетики» [1840. *Квітка* / *Халевський* — 145]; «брал новые билеты на каждое “действие”» [тобто білети на кожную виставу] [1840. *Квітка* / *Халевський* — 149]; «рассказывал о преступных привычках, практиковавшихся в его время бурсаками. Подделывали билеты в театр» [1875] [1994. *Кістяківський* / 1 — 38]. ► КАРТКА, КВИТОК, КОНТРАМАРКА, СПЕКТАКЛЬ [БЛАГОДІЙНИЙ], ФРАЙБИЛЕТ

БИЛЕТ ВХІДНИЙ / [1908. *Отчет* — 4]. ► СПЕКТАКЛЬ [БЛАГОДІЙНИЙ]

БИЛЕТ РЕЦЕНЗЕНТСЬКИЙ / «редакції местных газет приглашаются прислать в контору театра за рецензентскими билетами» [1898. *Ярон* — 23]. ► МІСЦЕ РЕЦЕНЗЕНТСЬКЕ, РЕЦЕНЗЕНТ

БИЛЕТ СЕЗОННИЙ / «контрамарки і сезонні білети на сі спектаклі не дійсні» [1906. *ТТГ* — 1].

БИЛЕТЕР / польськ. *biletery* [1861. *Prawidła* — 231].

БИЛЕТЬОР / [1913. *Верходуб* / 2 — 2].

БИЛЕТ / [з тексту «Умови» 1881 р.] [1916. *Чарнецький* — 2]. ► КАРТКА, КВИТОК, КОНТРАМАРКА, ФРАЙБИЛЕТ

БИЛЕТЕР / «білетер в українському театрі за місячною платнею 20 фльоренів» [1938. *Левинський* — 12].

БІНОКЛЬ [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / [1894. Жаль — 267]; [1894. Старицький / Талан — 497]; [1894. Талан — 141]; [1901. Комісія — 3]; «На днях представитель одной из французских фабрик биноклей в Киеве П. С. Потуржанский предложил городской театральной комиссии оборудовать будущий городской театр биноклями в количестве 1134 штук на следующих условиях. Бинокли, предлагаемые им, будут с ахроматическими стеклами высшего качества, диаметром объектива в 34 миллиметра. По предложению П. С. Потуржанского такими биноклями будет снабжено каждое кресло в партере, места за креслами, по два бинокля на каждую из 58 лож, каждое место балкона бельэтажа 1-го яруса и 326 штук для мест во 2-м ярусе. Устройство всех необходимых для этого приспособлений и ремонт биноклей П. С. Потуржанский также принимает за счет фабрики. В вознаграждение за это предприниматель желает получить денежный сбор с каждого билета в течении двух театральных сезонов, по окончании которых все бинокли в исправном виде переходят в собственность городского театра» [1900. Бінокль — 3]; «Кража биноклей. В театре “Соловцов” обнаружено, что с 1 сентября этого года там совершалась систематическая кража биноклей. Всего похищено 67 биноклей на 390 рублей. Между прочим с тремя биноклями задержаны два еврея» [1903. Кража — 3]; «Надзвичайно! Для того, щоб зарекомендувати нашу фірму, ми порішили продавати нижче цін вартостям 170 речей за 8 карб, і 90 коп. <...> Бінокль театральний з компасом» [1907. Надзвичайно — 4]. ► КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА

БІОГРАФІЯ ГЕРОЯ / «Сюжет — те ядро зображуючого мистецького твору, система дійсної взаємоскерованості і розположеності виступаючих у мистецькому творі осіб, ситуацій, подій. Один із засобів самовиявлення теми. Він є менш до теми. Тема самовиявляється в сюжеті. Сюжет виводиться з теми. Вся сукупність дій, фактів, ситуацій, які вибирав автор для виведення обличчя своєї теми. Двоє, що себе ненавидять, — це сюжетність. Розвивається вона в фабулі. Сюжет має три складових частини. 1) Біографія героя. Носій послідовного викладу оповідання чи зображувач подій, трансформатор енергії цього зображення. Герой може бути і коняка, і стихія, і вогонь. Реальна передісторія (то було до початку спектаклю) з повною побутовою правдоподібністю: це було “дійсно”! 2) Сюжетне життя героя. Події, що порушують цю біографію. (Наприклад, “Невідомі солдати”. Біографія: вони наступали, а поява інтервентів порушує.) Тоді получится сюжетна побудова» [1931. Курбас / Процес — 801].

БІОГРАФІЯ ОБРАЗУ / [1948. Предславич — 20]. ► ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

БІОЛОГ МІМІЧНИЙ / мімичний актор [1930. Гординський — 147].

БІОМЕХАНІКА / [1924. О. В. — 4]; [1925. МДІ — 6]; «В нашій старій системі був дуже довгий шлях виховання учня — можна його скоротити. Обов'язково потрібні: техніка жесту, жест як технічний прийом без

обов'язкової психологічності, яка вже у нас була. Але з другого боку ухил в односторонню біомеханіку дає неталановитих акторів, які не здатні винести на своїх плечах виставу» [1924. Курбас / Поправки — 51]; «Гра акторів другого театру, залежно від характеру репертуарного матеріалу, мала подвійний характер — реальний і біомеханічний. В першому випадку уживано засоби традиційного театального мистецтва, що реально відтворювали вчинки й настрої живої людини, яка виступала на кону. В другому — в основі гри лежав так званий принцип біомеханіки» [1929. Вознесенський — 190]. ► АКРОБАТИКА, ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ.

БІРЖА / [1966. Григор'єв — 259]. ► СПІЛКА РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВ

БІРЖА АКТОРСЬКА / [1927. Курбас / Шляхи — 148]; «Актерская биржа.

Этот термин часто встречается в газетах, но широкая публика имеет довольно неопределенное представление об этом своеобразном рынке наемников искусства, куда постом каждый год съезжается почта вся актерская Русь. Несколько дней тому назад я был в Москве и заходил несколько раз в бюро Императорского театрального общества, которое и есть эта “актерская биржа”. На первой неделе поста съезд еще слабый, преобладают актеры ближайших к Москве городов или такие, которым обязательно нужно быть на рынке со дня его открытия, чтобы найти спрос на свои сомнительные дарования. Представьте себе несколько разделенных арками комнат, полных говора и табачного дыма, в котором тонут сотни бритых физиономий, глаз, дамских причесок и одежд... Здесь встреча старых друзей. <...> Для целей практических, для ознакомления директоров с актерами “биржа” служит же очень мало. Здесь есть возможность только внешне осмотреть “товар” да разве еще узнать сезонные сплетни и характеристики» [1912. Биржа — 5]; «Актерская биржа. Зимний сезон окончен. Актерская масса Одессы собирается на свою биржу. Она сей час находится в одном из помещений Всерабиса. В сизом дыму сотен папирос и “махры”, как в бане снуют и движутся лицевые. Их много. Кроме находящихся в Одессе крупных актеров, приехали Жвирблис, Самборская. Вчера приехал Ст. Кузнецов, Адамайтис. Вот зачем-то показалась внушительная фигура Соболющикова-Самарина, получившего, говорят, ряд приглашений в театры РСФСР и УССР. Вот обрюзгший Корнев, вот промчался всегда темпераментный режиссер Лазарев, а вот и завсегдагаи “биржи”; их много... не перечешь. Это “цари халтуры”. Сейчас до начала летнего сезона театры еще закрыты... и актерство занимается ежедневным паломничеством в союз. Шумит и гудит “ад бритых чертей”, как некогда называл Дорошевич, московское актерское бюро. Трудно стало теперь актеру: антрепренер эксплуатирует, публику “нэпа” не проймешь. Да еще новые нотки слышатся в гуще актерской... “Репертуар устарел”. Дело не в репертуаре, — говорит другой. Нужны

новые формы... Долой рутину!... По примеру Москвы в актерской массе зреет раскол на “мертвую” и “живую” сцену. Щебечет “энженю”, шипят “старухи”, чеканят “герои” и мрачно вздыхают “резонеры”. Но вопрос жизни, вопрос о работе оттесняет на второй план споры о направлениях искусства. Пробуждается русский актер!» [1923. *Биржа* — 3].

БІРЖА ПРАЦІ [АКТОРСЬКА] / [1925. *Туркельтауб / Заговор* — 5]. ► ХАЛТУРА

БІРЖА ТЕАТРАЛЬНА / «На Киевской театральной бирже, начиная с 1919 года, в течение многих лет можно было часто встретить толстяка с заплывшими маленькими глазками и смуглым лицом» [1943. *Лэстэ* — 2].

БІС / «bis» [1905. *Кропивницький* — 88, 89]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 108]; «І вже до кінця сезону я щоразу мусив на bis співати “шваньку”, поділяючи поспіх *madame* Филиппо» [1906. *Кропивницький / Громада* — 53]. ► АКЦІОС, БРАВО, ПОКЛОН, ПОКЛОН ДО ПУБЛИКИ, ФОРА

БІСЕР / [1963. *Оплески* — 156]. ► КЛАКА

БІСУВАТИ / «Після танцю Петра й Наталки, вітання перейшли в овацію. Тоді третю дію [“Наталки Полтавки”] кінчали чомусь танцем. Хустки в льожах маяли, гомін стояв невимовний; танець прийшлося бісувать тричі» [1907. *Садовський* — 406].

БЛАЗЕНСЬКИЙ / польськ. *blażeński* [1766] [2007. *Rutkowska* — 122]; «тепер может ваші тії церемонії новії, без встиду звати комедные, то ест кротофили, блазенські» [XVI — початок XVII ст. *Словник / 2* — 110] — поч. XVII ст.; «блазеньський — ребяческий, шутовской» [1873. *Словниця* — 11]. ► БЛАЗЕНЬ, КРОТОХВІЛЯ

БЛАЗЕНСТВО / «Блазенство, шутовство, дурачество» [1597–1599]; [1653] [2002. *Тимченко / 1* — 56]; «блазенство — уродство» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 9]; «блазенство — уродство» [XVIII ст. *Синонима* — 9]; «блазенство — шутовство, дурачество» [1845. *Білецький* — 57]; «блазеньство — блажь, шалость, глупость, ребячество» [1873. *Словниця* — 11]; «блазенство» [1899. *Франко* — 95]. ► БЛАЗЕНАДА, БЛАЗЕНЬ

БЛАЗЕНЬ / польськ. *blażen* [1522] [1992. *Cegiela* — 34]; [1773] [2007. *Rutkowska* — 122]; «Дурак, олух; шут; юродивый» [1621]; [1653] [2002. *Тимченко / 1* — 56]; «блазень — кощунник <...>, урод, юрод, юродослов» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 9]; «блазень» [1885. *Франко / Театр* — 357]; [1905. *Карпенко-Карий / Житєйське море* — 134]; [1926. *Йогансен* — 9]; «блазень — молокосос, недоросль, глупец, шут» [1845. *Білецький* — 57]; «блазень — молокосос» [1873. *Словниця* — 11]; «тип блазня-штукаря» [1923. *Білецький* — 37]. ► ВЕРТЕП, КОМЕДІАНТ, ПАЯЦ

БЛАЗНОВАНІЄ / «блазнованіє — буесловіє» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 9]. ► БЛАЗЕНСТВО

БЛЕЙВАС / «Блейвас — олив’яні бідила» [1929. *Словник* — 44].

БЛОК МИСТЕЦТВ / [1923. *Блок* — 1]; [1923. *Коряк* — 1]; «Ініціативне Бюро, складене з прдставників Асоціації Панфутуристів України і Мистецького Об’єднання “Березіль” мислить блок, як вільне об’єднання культур-

но-мистецьких пролетарських угруповань і течій з метою: 1. Об'єднаної спільної боротьби на ідеологічному фронті з буржуазними й дрібно-буржуазними впливами; 2. Роботи на підставах товариської паритетності над питаннями Комуністичної Культури» [1923. Відозва — 3]. ► КОАЛІЦІЯ ШИРОКА

БЛОК МИТЦІВ МАРКСІВСЬКИЙ / «Марксівський блок митців. Питання про блок мистецьких груп на ґрунті революційного марксизму зробилось бойовим у харківських мистецьких колах» [1923. Коряк / 1 — 1].

БЛУЗНИКИ / «В інших культурах існують певні форми, на російській естраді є “фрачные”, “ексцентрики”, є “блюзники”, є “рваные”» [1928. Курбас / Виступи — 736]. ► ЕСТРАДА

БОГАТИР / ампула; польськ. *bohater, bohater* [1755] [2007. Rutkowska — 122–123]; «ролі богатирів вимагають хорошого взросту, живих рухів, симпатичного і свіжого голосу і красної деклямації, котрих свойств г. Бачинський в потрібнім об'ємі не посідає» [1865. Вістник / 68 — 6]. ► АКТОР ГЕРОЇЧНИЙ, ГЕРОЙ

БОГАТИР ШТУКИ / герой твору; [1865. Станиславов — 407].

БОГЕМА / «богема <...> — бездомний народ» [1918. Кузеля — 46].

БОГЕМА АРТИСТИЧНА / [1919. Спілка — 4]. ► СПІЛКА ДІЯЧІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

БОГЕМА ТЕАТРАЛЬНА / [1927. Курбас / Сьогодні — 266]; «чоловік підтоптаний і розледащений у російській театральній богемі» [1905. Франко / Мізерія — 364]; «[в начале XX века] театральная богема» [2012. Тулуб — 344].

БОЄВИК / «оті всі “боевики” — це засіб агітації й пропаганди чужої нам ідеології» [1924. ВБ — 1]. ► БЕСТСЕЛЕР, БОЙОВИК, ОПЕРА БОЙОВА, ШЛЯГЕР

БОЙКОТ ТЕАТРУ / «“патріоти” бойкотують театр» [1905. Труш / 2 — 93]; «Вже тоді (1862 р.) утворили мабуть українські гімназіясти в Самборі якусь зорганізовану громаду, бо вони не вдоволяли ся “козацькими” строями й уживанем рідної мови в щоденнім житю, а й почали боротьбу з польським живлом. Коли пр. приїхав до Самбора польський театр із Санча, бойкотували його українські ученики, хоч польські актори старали ся притягнути їх усіми силами до себе» [1917. Гординський — 60]; «хвиля обивательського озлоблення та ненависти, що виливалася навіть у форми бойкоту українського театру (так було з “Березодем”, з театром імени Франка в Харкові)» [1927. Курбас / Шляхи — 144].

БОЙОВИК / «3 11 по 16 серпня величезний історико-революційний художній бойовик “Степан Халтурин”. Драма на 9 част. В головних ролях беруть участь заслужені артисти академічних та державних театрів» [1925. Халтурин — 4]. ► БЕСТСЕЛЕР, БОЄВИК, ОПЕРА БОЙОВА, ШЛЯГЕР

БОЙОВИК БУЛЬВАРНИЙ / [1964. Якимович / 2 — 135]. ► БЕСТСЕЛЕР, БОЄВИК, БОЙОВИК, ОПЕРА БОЙОВА, ШЛЯГЕР

БОРОТЬБА [ДРАМАТИЧНА] / «интрига развита, борьба усилена, мотивировка подведена» [1892. Старицький / 1 — 509]; «того, що ми звемо

“драматичною боротьбою” в ній [драмі Б. Грінченка “Степовий гість”] зовсім нема» [1898. *Кримський / Грінченко / 2 — 324*]; «Драматична акція є спрямованим на означену ціль людським хотінням. З істоти драматичної акції виходить безпосередньо, що основою її є боротьба» [1920. *Роздольський — 30*]; «Отож драматична боротьба і є душею драматичного твору. Події, котрі не мають в собі такої боротьби, не є драматичні і не можуть служити сюжетом для драматичного твору. Боротьба в драмі мусить бути зовнішньою і внутрішньою. Зовнішня — звернена проти несприятливих обставин, ворогів і суперників, що стоять на перешкоді до мети героя, а внутрішня — це боротьба з самим собою: з своїми звичками і нахилами, які не дозволяють йому швидче доходити до цілі, з сумнівами щодо можливості осягнення мети, з ваганнями, що роблять героя в боротьбі нерішучим. У внутрішній, “душевній” боротьбі важливим моментом являється конфлікт (суперечність) між розумом і серцем, між думками і почуваннями, сумлінням і пристрастю, слабкістю духа і повинністю. Ще складнішим моментом “душевної” боротьби є колізія (збіг двох майже рівнозначних) обов’язків, коли герой не знає, який з них важніший і який з них йому треба вибрати, щоб і не “сховити душею” і не віддалитись від своєї мети. Внутрішня боротьба частіше виражена в драмі монологами (думками в слух, розмовами героя з самим собою)» [1923. *Загул — 48*]; «драматична боротьба — це те, без чого не може бути драматургу. Наростання динаміки можна досягти, вводячи в боротьбу нові активні сили в групах, що ведуть боротьбу з героєм, посилюючи акцію всіх учасників цієї боротьби. Посилюють дію ще такі моменти, як глибокі переживання щастя, розпачу, страждання, розчарування, ненависти, захоплення, хитання волі. Ці останні надають дії чинності драматизму. Тут же таки й про саму мову треба сказати, бо це те ж не маловажний чинник в розвиткові драматизму. Накопичувати силу різних абстрактних міркувань, афоризмів, вселяючих балачок, що не тичуться вже основної думки, значить — підірвати основу драматургу — динаміку» [1926. *Муринець — 8*]; «Істотність драматичного процесу, як ми бачили, становить боротьбу двох сторін чи партій за будь-який життєвий інтерес. Ця боротьба виявляється в безпосередніх вчинках драматичних персонажів. Можна виявити драматичний процес і без слів (пантоміма), але мова — це такий важливий чинник людського життя, що відкидати її на театрі немає жодного сенсу. Навпаки, драматург (а за ним і актор) мусить використати мову в максимальній мірі. І ми бачимо, що великі драматурги всіх часів і народів завжди були великими майстрами слова. Але драматична мова, опріч загальних законів, що їм підлягає кожен мистецький словотвір, має чимало ознак, властивих лише їй самій. На думку сучасного німецького театролога,

Ю. Баба, мистецька мова в драмописі має два коріння: по-перше — практичний інтерес дієвих осіб, по-друге — двох сторін (дуалістичний принцип). Звідси виникають усі вимоги щодо драматичної мови» [1928. Мамонтов / 3 — 44]; «Всяка акція, як всякий процес, має певне напруження. З того моменту, як починається дія, як починає розвертатися акція, утворюється певне напруження, що впливає з суперечності двох сторін. Оскільки опір з кожного боку збільшується, то це напруження в дальшому своєму триванні так само росте. Візьміть для прикладу хоч би п'єсу “97”, що ми її розбираємо. Адже, чим далі, тим більше і тим завзятіше ведеться боротьбу між куркулями й незаможниками, з кожною дією, з кожним фабульним вузлом. Коли викривається зрада Панька, то це ще сильніше штовхає до загострення боротьби; потім ще більше підносить напруження боротьби вигадка з оновленням ікони. Цілком ясно, що кожна акція, в кожній п'єсі, в кожному виставленні має більш напружені і менш напружені місця. Коли ми їх знаємо, коли ми їх обраховуємо, то ми тоді маємо змогу говорити про розподіл динаміки нашої акції. Не треба однак вищенаведеного змішувати з розподілом динаміки в цілому видовищі; бо в видовищі ми можемо утворювати напруження не лише акцією, а й іншими засобами, що їх має в своєму розпорядженні театр. А зараз ми ж говоримо лише про розподіл динаміки в процесі розвинення акції. Знаючи динаміку твору, ми знайдемо і той момент, коли напруження боротьби є найвище; його ми звемо кульмінацією, або кульмінаційною точкою. За цим моментом здебільшого невдовзі слідує в п'єсі такий момент, коли в боротьбі одна сторона остаточно або одразу або поволі перемагає. Цей момент носить назву катастрофи (себто поразки другої сторони). Таким чином, ми бачимо, що акція розвивається невпинно штовханами, з яких ми можемо виділити особливо два: кульмінацію і катастрофу. Але картина розгортання акції була б не закінчена, якби ми не сказали окремо ще про один важливий елемент, а саме: акція може мати зав'язку. Зав'язкою ми звемо ту причину, що з неї походить вся акція п'єси. Ми сказали — може мати, — себто, що зав'язка може бути в п'єсі, а може й не бути. Є такі драматичні твори, що їхня зав'язка лежить поза п'єсою. Прикладом цього може бути “97”. Адже зав'язка цієї боротьби нам в п'єсі не дається. Перед нами йде вже боротьба з голодом і куркулями, що почалася не зараз. А от у п'єсі “Підземна Галичина” Ірчана зав'язка є в п'єсі і знаходиться вона одразу ж з першої дії» [1929. Ігнатович / 3 — 40]. ▶ АКЦІЯ, ДРАМА, КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ, ПОДІЯ

БОРотьБА ДРАМАТИЧНА ВНУТРІШНЯ ▶ БОРотьБА ДРАМАТИЧНА, КОН-

ФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ

БОРотьБА ДРАМАТИЧНА ЗОВНІШНЯ ▶ БОРотьБА ДРАМАТИЧНА, КОН-

ФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ

БОРОТЬБА З НАТУРАЛІСТИЧНИМИ ДЕТАЛЯМИ / [1970. Френкель — 17].

БОРОТЬБА З ТЕАТРОМ / «Ідеологія ваплітівців, яку було своєчасно засуджено на літературному фронті, яскраво позначилася і розцвіла під крилом “засл. Артиста Республ. Л. Курбаса”, що зайвий раз довело непевність ідеологічних установок театру в цілому і мусить поставити перед нами питання про боротьбу з цим театром» [Дан. Сотник] [1929. Протокол АРКК — 60]. ► ФРОНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

БОРОТЬБА З ТЕАТРОМ РОСІЙСЬКИМ / «9.VI.1922. Боротьба з російським театром набирає все гостріших форм» [1922. Василько — 9].

БОРОТЬБА ЗА ГЛЯДАЧА / [1931. Хмурий — 25].

БОРОТЬБА КЛАСОВА МІЖ ГЛЯДАЧЕМ / «“Класова боротьба” між новим і старим глядачем відбувається на наших очах. Новий глядач краще організований, активніший; він спирається на радянську пресу, профспілки, на громадську думку. Крок-по-крокові він одвойовує позиції у старого глядача, у старого театру. Новий глядач потребує не змички з занепадницьким театром буржуазії, а самостійного посування Радянського театру в напрямі пролетарської культури. Новий глядач потребує не театру-видовища, позбавленого соціального змісту, а театру, що втілює в художні образи ідеї революції, театру, насиченого певним соціальним змістом» [1928. Якубовський — 3].

БОРОТЬБА КЛАСОВА НА ТЕАТРА / [1931. Врона — 4].

БОРОТЬБА КЛАСОВА У МИСТЕЦТВІ / «Класова боротьба в мистецтві й зокрема в театрі набирає різноманітних форм. Тут треба підсилити боротьбу з усякими намаганнями здійснити буржуазний та дрібнобуржуазний вплив на театр. Треба підсилити пролетарський провід процесом культурного будівництва, підтягти мистецький фронт, допоминатися на ньому темпу, відповідного до завдань індустріалізації й соціалістичної реконструкції господарства» [1929. Томах — 1].

БОРОТЬБА ФАКТУР / [1970. Френкель — 17].

БОСЯК СЦЕНІЧНИЙ / «сценичесіе босяки» [1878. Глібов / Слово — 334]. ► ШАНТРАПА

БРАВО / польськ. *brawo* [1819] [1992. *Cegiela* — 34]; «браво» [1841. Гребенка — 164]. [1894. *Старицький / Талан* — 458]; [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 135]; [1963. *Оплески* — 156]; «Стецько, котрого г. Бачинський представляв, будив загальний гумор і в вічно бравуючої галереї, і в класичнім партері, і у поважних гостей на кріслах» [1865. *Слово / 2* — 10]; «симпатичні слова Івана викликають у патріотів сильні брава» [1866. *Слово / 98* — 14]; «енергічні “браво” та оплески» [1884. *Нечуй* — 119]; «ее танцы сопровождались оглушительными “браво” и громкими вызовами “Гри-зель-да-а-а!”; а иногда даже “Гри-зель-доч-ка!”» [1889. *Черняев* — 412]. ► АКЦІОС, БІС, ГАЛОПАДА, КЛАКА, ФОРА

БРЕХЕНЬКА / жанрове означення; «“Посватались”. Маненька брехенька в одній одміні з співами і музикою для цієї витребеньки. Скомпонував Донський козак» [1896] [1906. Комаров — 106].

БРИГАДА ► АГІТБРИГАДА, КАМΠΑНІЯ ПОЛІТИЧНА ТЕАТРУ

БРИГАДА АВТОРСЬКА / [1931. Афіша]. ► БРИГАДА ДРАМАТУРГІВ

БРИГАДА АГІТАЦІЙНА ► АГІТБРИГАДА

БРИГАДА ДРАМАТУРГІВ / «Сектор [Всеукомдрам] аналізуватиме творчі заяви драматургів, організуватиме творчі бригади для розподілу їх поміж театрами, широко контракуюватиме драматургів та бригади драматургів для театрів та виробництв, зацікавлених справою показу театральними засобами їх життя та роботи. Внаслідок цих заходів не повинно залишитися жодного автора-драматурга не зв'язаного з соціалістичним будівництвом країни та виробничими процесами в театрі. Постанова ЦК ВКП від 23-IV 1932 р. дає найширші можливості для цього» [1932. Всеукомдрам — 144]. ► БРИГАДА АВТОРСЬКА

БРИГАДА З ДРАМАТУРГІВ / «Щоб дати п'єси до весняної засівкампанії Білор. Т-во драматургів і композиторів створило 5 бригад з драматургів і композиторів» [1930. Життя — 37].

БРИГАДА МИСТЕЦЬКА / [1933. Ландесман — 61].

БРИГАДА РЕЖИСЕРСЬКА / [1931. Афіша].

БРИГАДА ТВОРЧА / [1932. Всеукомдрам — 144]. ► БРИГАДА ДРАМАТУРГІВ

БРИГАДА ТЕАТРАЛЬНА ► ТРОМ

БРИГАДА УДАРНА / [1930. Естрадникі — 19]; «Ударні бригади в театрі юного глядача. Учасники двох п'єс, що їх опрацьовують тепер у Київському театрі юного глядача — “Під загрозою” й “Онук комунара”, зформували ударні бригади, викликавши одна одну на соціалістичне змагання. Театр гадає надалі поширити такі форми роботи й усталити їх» [1929. Хроніка / 2 — 85]; «Київська державна академічна опера. Організовано дві ударні бригади, що складаються з оркестрантів. Ударники, крім пунктів угоди про соцзмагання, зобов'язуються вчасно приходити на репетиції та на постанови, на початку вистави й у антрактах точно виконувати всі вимоги диригента, не затримуючи репетиції зайвими запитаннями та спірками, не розмовляти під час гри, не приходити на роботу нетверезими тощо» [1930. КДАО — 12]; «вїзд 10 ударних бригад [Муз.-Драм.] Інституту в культпохід на села Харківської округи під час весняної засівкампанії» [1930. ХМДІ — 3]. ► ДЕЗЕРТИРСТВО

БРИГАДА ХУДОЖНИКІВ / «[виставу] оформл[ює] бригада художників» [1934. Сезон — 3].

БРИГАДА ШЕФСЬКА ► ШЕФСТВО

БУВАЛЬЩИНА / жанрове означення; «“Одна година із козацького побуту”. Стародавня українська бувальщина, в одному дійствіі, з козаць-

кими піснями, зложив за оповіданням І. Срезневського д. Дмитренко-Буть» [1866] [1912. Комаров — 67].

БУВАЛЬЩИНА ІСТОРИЧНО-ДРАМАТИЧНА / «Чайковський, або Олексій Попович». Історично-драматична бувальщина у 5 діях і 9 одмінах М. Кропивницького. Зміст позичений у Є. П. Гребінки» [1902. Кропивницький / Чайковський].

БУДА / будка суфлера; польськ. *buda* [1808] [1992. Cegiela — 34]. ► БУДКА СУФЛЕРСЬКА, КОНУРА СУФЛЕРСЬКА, СУФЛЕР, СУФЛЕРКА, СУФЛЕР, СУФЛЬОР, СУФЛЯРНЯ

БУДА ЯРМАРКОВА / [1897. Чайківський — 42].

БУДЖЕТ ТЕАТРУ / [1925. Б. С. — 5]. ► ДЕРЖТЕАТР

БУДИНОК МИСТЕЦТВ / [1924. Туркельтауб / Будинок].

БУДИНОК ТВОРЧОСТІ / «Дом творчества пролетариата» [1922. Тресиков — 3]; «У зборах взяла участь група письменників з Лохвицького будинку творчості ім. Постишева» [1935. ЛНМ — 195].

БУДИНОК ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1900. Франко / Театр — 23]; [1928. Копержинський — 405]. ► АУДИТОРІЯ, ТЕАТР НАРОДНИЙ

БУДІВЛЯ ПІЕСИ / «форма и будівля Шекспирових піес у такій же степені чудовно художественні» [1930. Возняк — 172, 173].

БУДІВЛЯ ТЕАТРАЛЬНА / «Устраиваемый сегодня в театре “Соловцова” парадный спектакль посвящен воспоминанию о появлении в Киеве первой “Комедийной хоромины” — первого специального театрального здания <...>. Только в начале истекшего столетия, ровно сто лет назад, 9 сентября 1803 г. был открыт первый киевский театр. Сооружен он был на месте нынешней “Европейской гостиницы”» [1903. Александровский — 4]. ► БУДИНОК ТЕАТРАЛЬНИЙ

БУДІВНИЦТВО ІДЕОЛОГІЧНЕ / [1922. Машкін — 2].

БУДІВНИЦТВО КУЛЬТУРНЕ / [1922. Машкін — 2]; [1922. ТіФ — 4]; [1927. Зарва — 59]; [1927. Шевченко / 1 — 285, 294]; [1929. Левік — 3]; [1930. Рулін / Звіт — 50]; «Треба й надалі провадити цю роботу, звертаючи відповідну увагу на культурне будівництво та культурне піднесення мас і вживаючи всіх заходів до максимального залучення до рад, профсоюзів і т. д., — жінок-робітниць та селянок <...> Однією з найважливіших форм зміцнення зв'язку з партією, а також рад, профсоюзів і т. д. з пролетарськими, особливо ж із селянськими масами є правильна національна політика в напрямку дальшого державного та культурного будівництва УСРР. <...> Партія повинна збільшити роботу, щоб провідні партійні та радянські кадри вивчали українську мову, а також культурне будівництво, що дедалі зростає і, зміцнюючи цей зв'язок з масами та рішуче знищуючи всі спроби дрібно-буржуазних шовіністичних груп української інтелігенції та глитайства впливати на селянство, надто на селянську, а також на півпролетарську й навіть пролетарську українську молодь» [1925. Резолюція — 1];

«В нього був той чинник організаційний, що стимулював зріст перших наростів культурного будівництва, кермував ними, складав їх до купи й мурував з них підмурок для дальшого розвитку» [1926. Смолич / Блакитний — 4]. ► ІНТЕЛІГЕНЦІЯ МИСТЕЦЬКА

БУДІВНИЦТВО КУЛЬТУРНО-ТЕАТРАЛЬНЕ / [1928. Ігнатович — 42].

БУДІВНИЦТВО НАЦІОНАЛЬНЕ КУЛЬТУРНЕ / [1931. Рулін / Концепції — 331, 332].

БУДІВНИЦТВО НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЕ / [1930. Косіор — 3].

БУДІВНИЦТВО СЦЕНИ / навчальна дисципліна; [1918. Курси — 2]. ►

КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

БУДІВНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ / 1. Будівництво театральних приміщень; [1932. Рулін / 15 — 93]; 2. Розбудова мережі театрів та усієї інфраструктури; «театральне будівництво» [1927. Бюджет — 1]; [1927. Шевченко / 1 — 285]; «Марко Терещенко згуртував навколо себе групу театральної молоді й проголосив так само, як і інші новатори, боротьбу з старим театром, висунувши принцип колективної творчості, а також раціоналістичного, тобто уґрунтованого на науці й техніці, театального будівництва. Терещенко вважав, що тільки робітник з твердим пролетарським світоглядом може створити пролетарське мистецтво» [1925. Туркельтауб — 12]; «українське революційне театральне будівництво» [1927. Курбас / Шляхи — 145]; «З осени 1925 року на Україні починається планове театральне будівництво. Цей сезон був переломним на шляху розвитку нашого театру. Коли до цього часу кожен театр працював самотужки, без значної матеріальної допомоги з боку державних організацій, то з цього часу державні й профспілкові органи починають допомагати театрам не лише ідейним керівництвом, а також і матеріальними коштами. З цього часу утворюється 9 драматичних українських театрів, один єврейський і 3 українських академічних оперних театри. В той-же час на округах організуються пересувні Робсельтеатри» [1927. Шевченко — 28]; «Коли в системі нашого театального будівництва найголовнішим завданням стоїть обслуговування продукцією високої мистецької кваліфікації робітничого глядача, і в цім напрямку ми неухильно скеровуємо роботу державних театрів, то в царині практики тут ще дуже багато мусимо попрацювати» [1928. Хмурий — 4]; «такі є позитивні моменти театального будівництва» [1928. Якубовський — 2]; «За плановість у театральному будівництві» [1929. Плановість]. ► ТЕАТРОБУДІВНИЦТВО

БУДКА ВЕРТЕПНА / [1910. Франко — 245]. ► ВЕРТЕП

БУДКА СУФЛЕРА / [1934. Оборона — 7]; у Львові одне з перших зображень будки суфлера зафіксовано 1805 р. [2019. Archiwum — 65]. ► БУДА, БУДКА СУФЛЕРСЬКА, КОНУРА СУФЛЕРСЬКА, СУФЛЕР, СУФЛЕРКА, СУФЛЕР, СУФЛОР, СУФЛЯРНЯ

БУДКА СУФЛЕРСЬКА / [1906. Травіата — 3]; [1909. Е. — 5]; [1921. Анко — 18]; [1929. Вознесенський — 192]; «як піднялась завіса, Д. Захарчук на всю горлян-

ку — так що чує публіка — кричить у суфлерську будку “Слова!” Ну, не знаєш слов, то попередь суфлера перед початком дії — а не кричи ж на сцені» [1914. Василько / 3 — 27]; «Суфлер повинен бути приміщений на середині, на переді сцени. В тій цілі вирізується отвір в долівці. Сидження під долівкою умістити в цей спосіб, щоби тільки голова і рамена суфлера виставали понад долівку. Від сторони видців закривається його будкою. Форма будки повинна бути пів-копули. Робиться її з бляхи, дикти а для кращого притишення голосу, вистелюється її зі середини грубим сукном, коцом. Ця форма будки є найвідповідніша, бо добре відбиває голос і є вигідна. Суфлерську будку можна цілу добудувати до сцени, або тільки доставляти пів-копулу. Суфлювати зза кулі є шкідливе для акторів, бо голос розходиться по цілій сцені, а актори, не знаючи ще добре роль, бентежаться» [1938. Мельник — 38]. ► БУДА, БУДКА СУФЛЕРСЬКА, БУДКА СУФЛЬОРСЬКА, КО-НУРА СУФЛЕРСЬКА, СУФЛЕР, СУФЛЕРКА, СУФЛЕРНЯ, СУФЛЕР, СУФЛЬОР, СУФЛЯРНЯ

БУДКА СУФЛЬОРСЬКА / [1903. Винниченко — 119]; [1924. Василько / 1 — 5].

БУДОВА АБО КОМПОЗИЦІЯ П'ЕСИ / [1924. Мамонтов — 31].

БУДОВА ДРАМАТИЧНОГО ОБРАЗУ / «Будову драматичного образу можна з'ясувати лише в цілій системі образів, з яких складається п'еса. В добре скомпонованій п'есі не повинно бути жодного образу, який тією чи іншою мірою не розкривав би її ідею. Саме через це ми й говоримо про систему образів, а не про випадковий набір їх. Але сама ця система образів утворюється драматургами за різними принципами. У одних драматургів за основний принцип добору драматичних персонажів править, переважно, ідейна цілеспрямованість п'еси: драматичний персонаж потрібен лише в тому разі, коли він тим чи іншим способом доносить до глядачів ідею п'еси. Добираючи образи за таким принципом, драматург може не ставити перед собою питання про сюжетну функцію кожного персонажа: потрібен він чи не потрібен для розгортання сюжету — його право на існування в п'есі залежить не від цього. Коли без даного образу ідея п'еси не може бути розкрита з потрібного повнотою, цього досить, щоб дати йому місце в даній п'есі. Типовими зразками такої системи образів можуть бути: “Горе от ума” А. Грібоєдова, “Кадри” І. Микитенка, “Аристократи” Н. Погодіна тощо. Але в найчистішій формі ця система добору персонажів виявляється в безсюжетних п'есах, як, наприклад, “Первой конной” В. Вишневецького. Але є й друга система образів: у ній за основний принцип добору драматичних персонажів править, переважно, сюжетна функція їх. Певна річ, що і в такій системі мусить бути ідейна цілеспрямованість і кожен персонаж мусить доносити її до глядачів. Але ця система істотно відрізняється від попередньої тим, що в ній, поперше, кожен персонаж мусить бути виправданий не лише в ідейному розрізі п'еси, а також і в розрізі сюжетному, цебто кожен пер-

сонаж мусить мати якусь сюжетну функцію; а, по-друге, в такій системі ідейне навантаження, якщо не всім, то деяким персонажам, не завжди надається з таким чітким, майже математичним, розрахунком, як це ми бачимо в першій системі. В “Первой конной” — безліч епізодів і безліч персонажів, але ви дуже легко можете сказати про кожен персонаж і кожен епізод, як саме доводить він основну ідею п’єси. А от коли взяти таку річ, як, наприклад, “Гамлет”, то тут одразу не скажеш, в чім саме основна ідея його і як саме доносять цю ідею Клавдій, Полоній, Офелія, мандрівні актори і багато інших персонажів п’єси? Зате сюжетна функція кожного, навіть другорядного, персонажа цілком виразна. Те ж саме можна сказати про багато інших драматичних творів, і класичних, і сучасних з міцною сюжетною структурою» [1936. Мамонтов — 109–110].

БУДОВА ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ / [1930. Красовський — 31]. ► АРХИТЕК-

ТОНІКА, КОМПОЗИЦІЯ, ТЕОРІЯ ДРАМИ

БУДОВА ДРАМИ / [1920. Роздольський — 47]; [1922. Гординський — 79]; навчальна дисципліна [1942. Проект — 4]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ

БУДОВА КОНУ / [1926. Методика — 28].

БУДОВА П’ЄСИ / [1925. Вороний / Купала — 241]; [1928. Мамонтов / 1 — 52]. ►

ЗАКОН ТРЬОХ ЄДНОСТЕЙ, КОМПОЗИЦІЯ ТВОРУ

БУДОВА [П’ЄСИ] / [1927. Сон — 5]. ► СЦЕНЕРІЯ

БУДОВА СПЕКТАКЛЮ / «Будови спектаклю (його композиції)» [1926. Грудина / Робота — 30]; «До питання будови спектаклю. Ставлю запитання: чи мистецький продукт у нашій роботі розпадається на частини, чи він з частин складається? Ви маєте перед собою шлях роботи. Як ви подивитеся на нього в цілому — чи це шлях розкладаемого, чи складаемого? Що він є за своїм характером? Вірно, це процес розкладання. Це дуже й дуже важливо. Ви вирішили одне із найбільш кардинальних питань. Чому “Пошилися [у дурні]” — слабка річ? Тому, що цей спектакль весь складений. Чому роботи Мейєрхольда сильні? Тому що вони всі — як розкладання. Розкладання від чого? Від побаченого, від пережитої певної нової реальності. Навіть аналогія, приміром, така: існує автомобіль, як певний знайдений механізм. Монтер може скласти з частин навіть різних систем автомобіль. А от винайти нову систему автомобіля, який рухався б, йому важче. Інженер може вигадати нову систему автомобіля <...> Твір мистецтва, у котрому немає концентричної цільності, ніколи не приймається. Це найбільш слабкі твори, у котрих немає концентричної цілості. Класики німецькі, англійські, французькі, грецькі, вони, власне, таку цілість мають. І сучасна, навіть експресіоністська література, вона в якійсь площі концентрична цільність, оскільки експресіоністи не реалісти, не в площі реальних фігур у драмі» [1926. Курбас / Аспект I — 98]; ► АРХИТЕКТОНІКА, КОМПОЗИЦІЯ

БУДОВА СЦЕНИ / навчальна дисципліна; [1942. Й — 3]; [1942. Проект — 4]. ► КУРС ДЛЯ РЕЖИСЕРІВ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ

БУДОВА ТВОРУ ДРАМАТИЧНОГО / «Два способи будови драматичного твору (“*Nebeneinander*”, “*Durcheinander*” [“одне за одним”, номерна структура, і “одне крізь одного”, наскрізний розвиток]), їх джерела та еволюція до сучасного ревію» [1920-ті. Рулін / Програма — 335]. ► РЕВІЮ

БУДОВА ТВОРУ [ШТУКИ] / «будова твору» [1865. Андрієвич / Роксоляна — 329]; «артистична будова» [1865. Мета / 2 — 14]; [1898. Кримський / Грінченко / 2 — 324]; «будова штуки» [1899. Франко / Москаль — 355]; [1912. Возняк — 164]; «сценічна будова» [1899. Франко / Москаль — 355]; «будова “Бурі” [“Грози” О. Островського] дуже наївна» [1900. Франко / Буря — 51]; «будова драми» [1901. Франко / Клеопатра / 2 — 165]; [1908. Франко / Слово — 483]; «збудовано драму» [1901. Франко / Клеопатра / 2 — 165]; «архітектонічне в’язання будови» [1902. Франко / Міра — 214]; «добра драматична будова» [1907. Франко / Володиславич — 241]. ► КОМПОЗИЦІЯ

БУДОВА ТЕАТРУ / «Будова театру [в Мелітополі] з окола — це досить великий дерев’яний сарай у які звичайно тутешні крамарі-скупщини ссипають усяке збіжжя» [1907. Будова — 4].

БУКЕТ / «кинула на сцену букет» [1878. Воробкевич — 242]; «осыпалась рукоплесканиями и букетами совершенно незаслуженно, не за игру, а за наружность» [1881. Черняев — 284]; «ее встречали и провожали аплодисментами и забрасывали букетами» [1884. Черняев — 360]; «публика “принимала” с восторгом обеих “див”: вызовам, неистовым крикам и метаниям на сцену букетов не было конца» [1884. Черняев — 375]; «Вызовам не было счета. Букеты и венки сыпались на сцену, как дождь» [1885. Черняев — 337]; «бросали на сцену, в физиономию Бабочка и букеты, и соленые огурцы. “Наш драматург” благодарил за все специальным экспромтом. Раза два даже высказывал из-за опускавшегося занавеса и все шаркал ножкой по-гусарски» [1888. Черняев — 430]; «на сцену градом летели квіти, букети, вінки та зелень» [1891. Кримський / Товариство — 335]; «букет квіток» [1908. Зайці — 4]. ► АДРЕСА, БЕНЕФІС, КВІТИ

БУЛЬВАР АВАНГАРДИСТСЬКИЙ / [1964. Якимович / 2 — 137].

БУЛЬВАРИЗМ КЛАСИЧНИЙ / «Режисер Б. Глаголін поставив “Полум’ярів” у стилі “класичного бульваризму”. Модні тоді конструктивні установки, фокстротна музика, кіно, акробатика, ламані лінії танцюючих пар, фейерверки і т. д. — все це не могло, звичайно, врятувати справді бульварної мелодрами» [1936. Гец — 49].

БУРГТЕАТР / [1865. Огляд — 558].

БУРЛЕСК / [1920-ті. Рулін / Словник — 3]; «Дуже подібний є бурлеск, який характерний тим, що персонажі його перестають бути на момент зображуваними особами, і їхніми устами говорить сам автор. Тут також зачеплений саме момент безпосереднього впливу, а не вияву. Правда,

у Теренція і в бурлеску — це тільки сторони цілого. Вони не зовсім підпадають під чистий тип театру впливу» [1925. Курбас / Вплив — 63].

БУТАФОР / [1788] [1985. Словарь — 173]; [1924. Туркельтауб / Гольдоні — 3]; [1920-ті. Рулін / Словник — 3]; [1930. Кацанов / 2 — 4]; [1930. Красін — 6, 7]; [1931. Гандельман / 2 — 11]; [1933. Матеріали — 41]; «бутафор <...> — театральний художник, що підготовляє всі речі, потрібні до вистави» [1918. Кузеля — 52]. ► КАДРИ МИСТЕЦЬКІ, ФАХ ДЕФИЦИТНИЙ [МИСТЕЦЬКИЙ], ШТАТ ТЕАТРУ

БУТАФОРІЯ / [1919. Спілка — 4]; [1925. Дацків — 6]; [1928. Бутафорія]; [1920-ті. Рулін / Словник — 3]; [1946. Ліпковський — 34]; [1969. Ратімов — 25]; «Бутафорією звемо всі речі, що їх бачимо на сцені (крім декорацій). Бувають бутафорські музичні інструменти, рояль, скрипка, цимбали і т. ін., які як справжні, тільки не грають. Пістолі, шаблі, кулемети, гармати, дині, гарбузи, огірки, яблука, груші, виноград і т. ін., усе це — “несправжне”, — чого не можна ні їсти, ні пити, чим не можна ні різати, ні стріляти, усе це бутафорія. І робить усе це досвідчений майстер бутафор» [1928. Грудина / Бутафорія — 17]; «Бутафорія — подробиці речі, потрібні для вистави» [1929. Словник — 44]; «Бутафорія — реквізити на сцену, зроблені з дерева чи паперу» [1938. Мельник — 71]. ► БУТАФОР, ВИПИСКА ПО ЦЕХАХ, ІНСПІЦІЄНТ, КОШТОРИС ТЕАТРУ, РЕКВІЗИТ, СПІЛКА ДІЯЧІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

БУФ ► ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

БУФЕТ / «*bufet*» [1861. *Prawidła* — 207]; «В частині технічних питань конференція вважає за необхідне: 1) починати вистави по всіх театрах не пізніше 7 ½ годин; 2) максимально скоротити антракти; 3) ліквідувати приватні буфети по всіх театрах та передати буфети ХЦРК; 4) вважати за необхідне, щоб платню за вішалі було включено в вартість театральних квитків; 5) поставити питання перед міськрадою про влаштування транспорту робітників після вистав на околиці» [1928. Резолюція — 4]; «театральний буфет» [1936. Мар'яненко / 1 — 131]. ► БУХВЕТ

БУФОН / польськ. від франц. *buffon* [1809] [2007. *Rutkowska* — 125-126]; «буффони» [1907. Стешенко / 4 — 15].

БУФОНАДА / польськ. від італ. *bufonada* [1790] [2007. *Rutkowska* — 126]; «буфонада» [1801] [1985. Словарь — 174]; [1914. Вороний / Дзвін — 289]; [1919. Ярошенко / Піонери — 88]; [1924. Туркельтауб / Гольдоні — 3]; «буфонада <...> — комічна вистава; зарозумілість» [1918. Кузеля — 52]; «Навіть стара Шекспірова трагедія “Макбет” мусила відчувати на собі ці вимоги часу й перетворитися частиною в буфонаду» [1925. Кисіль / Новий — 159].

БУХВЕТ / [у вимові персонажів] [1900. Кропивницький / Нашествіє — 58]; «театральний бухвет» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 14]. ► БУФЕТ

БЮДЖЕТ ДЕРЖТЕАТРУ / «Проробка бюджету держтеатрів на майбутній сезон. Управління Мистецтв НКО приступило до розробки контрольних чисел на майбутній сезон. Управління Мистецтв взяло настанов-

лення щодо збільшення коштів, що відпускається на роботу робітничо-селянських пересувних театрів та щодо збільшення розміру дотації окремим одиницям, що мають певну художню цінність, але не мають сталої матеріальної бази (к.е. театру читця, пересувні театри, тощо). Бюджет решти держтеатрів передбачається в основному зберегти в межах минулого року» [1930. Держбюджет — 17].

БЮДЖЕТ СЕЗОНОВИЙ / «сезоновий бюджет антрепризи [у 1870-х роках] не виходив за скромні межі 18–20 тисяч карбованців. Якщо взяти до уваги порівняно високу розцінку місць в театрі — від 1 карб. 50 коп. до 15 коп. і міську щорічну субсидію в 3.500 карб., антрепренери проте ледве зводили кінці до кінців, бо збори, як правило, були дуже кепські» [1930. Рудзевич / 2 — 22].

БЮДЖЕТ ТЕАТРУ / [1927. Бюджет — 1].

БЮДЖЕТ ТРУПИ / «антрепреньор О. Суслів <...> хоче довести, що антрепреньори українські не визискують своїх артистів і платять їм “добре” жалування. Він подає бюджет (що-місячний) своєї труппи. Уся труппа О. Сусліву коштує на місяць 5,340 карб. Найбільші гроші беруть у цій труппі (звичайно, коли О. Суслів подав правдиві відомості!) артисти: Зарницька (300 карб.), Манько (300 карб.), Шостаківська та Гайдамака (разом 550 карб.). Хористи мають по 45–50 карб. жалування. Маленьким артистам платяться по 50–80 карб. 14 чоловік, що складають оркестр на місяць одбірають разом 625 карб. Капельмейстер 150 карб. д. Суслів каже, що так платять артистам здебільшого по всіх великих українських труппах, а по малих зовсім інші порядки» [1907. Полеміка — 4].

БЮЛЕТЕНЬ ТЕТРАЛЬНИЙ / «Театральний бюлетень “Березіль”. “Березіль” має видавати неперіодичний бюлетень. До участі в ньому закликають видатних теоретиків обох столиць та Ленінграда. Бюлетень має освітлювати науково всі питання, що стосуються з будівництвом театру на Україні. Особливу увагу буде звернуто на ознайомлення з технікою театру взагалі, з технікою режисера та актора зокрема. Великого значіння надається також справі театральної політики. Через це буде віддаватись багато місця не тільки профтеатрові, але й робітничо-селянському театрові, театральної справі в клубах то-що» [1925. Бюлетень — 6].

БЮРО АКТОРСЬКЕ / [1923. Биржа — 3]. ► БИРЖА АКТОРСЬКА

БЮРО АРТИСТИЧНЕ / «Коли наші артисти нездатні утворити справжню професійну організацію, то хочаб подбали про те, щоб заснувати в Києві, чи де инде тільки українське артистичне бюро, яке подавало б артистам тільки інформаційні відомості про українські труппи. Таке бюро могло б утримуватись на невеликі членські внески артистів і може згодом перетворилося-б в професійну організацію українських артистів з відповідними завданнями, правами і обов'язками» [1913. Костенко — 4].

БЮРО АРТИСТІВ / «бюро українських артистів» [1913. *Хата* — 2].

БЮРО ПО ОРГАНІЗАЦІЇ ГЛЯДАЧА / [1928. *Інформація* — 67].

БЮРО ПОСЕРЕДНИЦЬКЕ ► УПРАВЛІННЯ ВИДОВИЩНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

БЮРО ПРОФСПІЛКИ ПРАЦІВНИКІВ МИСТЕЦТВ ЦЕНТРАЛЬНЕ ПОСЕРЕДНИЦЬКЕ (ЦЕНТРОПОСЕРЕДРОБМИС) / «у боротьбі з безробіттям митців багато зробила громадська посередницька профспівкова структура — Центральне посередницьке бюро профспівки працівників мистецтв (Центропосередробмис), зусиллями якого у 1930 році було ліквідовано безробіття у галузі художньої культури» [1930] [1994. *Беззін* — 11].

БЮРО РЕЖИСЕРСЬКЕ КОНСУЛЬТАЦІЙНЕ / «При драматургічній секції УТОДІК’у почало роботу режисерсько-консультаційне бюро. На чолі його режисер “Веселого Пролетаря” Я. Д. Бортник і режисер театру “Молодар” С. К. Бондарчук» [1930. *Бюро* — 23].

БЮРО СЕКЦІЇ ДРАМАТУРГІВ / «З ініціативи бюро секції драматургів Московського т-ва драматургів і композиторів (МОДПК) організовано кабінет драматургії, завданням якого є: розгляд і обміркування основних питань радянської драматургії, взаємовідносини драматурга з театральною критикою, з режисерами, заходи збільшувати кваліфікацію письменника-драматурга і ін. Керувати кабінетом запрохано В. Волькенштейна, автора кількох праць з теорії драматургії. Крім того на окремі доповіді буде запрохуватись видатних вчених — марксистів-театрознавців» [1930. *Життя* — 37].

БЮРО ТЕАТРАЛЬНЕ / [1907. *Рада* — 82]; [1917. *Віддін* — 2]; «вже настав час, коли кожний діяч українського театру, повинен якнайшвидче, додати своєї праці на те, щоб завести українське театральне бюро. Головним завданням українського театального бюро мусять бути — з’їзди українських акторів, на яких повинно обміркувати становище українського театру взагалі, а зокрема запомоги українським акторам та інші пекучі питання. Доволі вже тулится по чужих кутках. Час уже мати свій притулок. Звертаюсь до всіх діячів українського театру, які почуввають на собі прикрість сучасного їх становища, обміркувати цей мій заклик, єднаймося до купи!» [1907. *Лист* — 4]; «Я вперто чекав роботи в будь-якій трупі і часто заходив до “театального бюро” Лігди-Нікіфорова з надією, що якийсь антрепренер заверне до Харкова вербувати собі трупу і візьме мене до акторського складу» [1937. *Сабінін* — 326]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, СПІЛКА

АКТЬОРСЬКА ПРОФЕСІЙНА

ВАГОН ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Театр в поїзді залізниці. Гурток антрепреньорів, на чолі яких стоїть один мільйонер аматор, намірилися улаштувати спеціальний залізнодорожний театр, який буде давати вистави для тих пасажирів, що мусять довго їхати по залізниці. Поки що порішено спорудити спеціальний “театральний вагон” з сценою й помешканням для глядачів. Цього вагона буде причеплено до швидкого поїзду Париж–Ніцца. В вагоні буде 60–70 місць» [1908. Поїзд — 4]. ► ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ

ВАМПУКА / [1927. Смолич / Мікадо — 124]; «Вернувся допіру з театра. Ставили, вперше в Києві, Лисенкового “Тараса Бульбу” <...> Постаралися Петрицький з Юрою. <...> Ці невігласи цілком реалістичну річ обробили в якихось невиразних тонах <...> В результаті провалили непогану оперу: вийшла якась “Вампука”, а не серйозна річ. І дивне диво! “Аїду” можуть поставити серйозно, а коли торкнеться української опери, то краще треба якусь штуку вдрати. “Для хахлов і такої Бог бряде”, мовляв старий Основ’яненко» [1927] [1929. Єфремов — 533]; «Дивився в оперному театрі “Майську ніч” Римського-Корсакова. Малоросійская Вампука! До того ще й безголоса надивовижу» [1929. Єфремов — 736]. ► ОПЕРА

ВАМПУКІЗМ / [1925. ПК — 5].

ВАНРІВКА / гастролі; [1904. Історія — 20]. ► ГОСТИНА

ВАР’ЄТЕ / [1917. Реклама — 1]; [1921. Avanti — 50]; [1925. Курбас / Вплив — 64]; [1920-ті. Рулін / Словник — 3]; [1942. Кляйнкунсттеатр — 4]; [1943. Р. П. — 3]. ► ВАР’ЄТЕ, ВАРЬЄТЕ, ТЕАТР-ВАР’ЄТЕ

ВАР’ЄТЕ / [1942. ММТ — 6]. ► ВАР’ЄТЕ, ВАРЬЄТЕ, ТЕАТР МИСТЕЦЬКИЙ

ВАРІАЦІЇ КОМПОЗИЦІЙНІ / [1930. Микитенко / Про себе — 327].

ВАРТІСТЬ АРТИСТИЧНА / [1893. Франко / 4 — 13]; [1894. Франко / Театр — 319]; [1905. Вистава — 24]; [1906. Перетц — 12]; [1923. Федоренко — 339]; [1929. Блавацький — 152]; [1947. Білецький — 16].

ВАРТІСТЬ ДРАМАТИЧНА / [1865. Вістник / 68 — 9]; [1865. Марковецький / Благословення — 322]; [1866. Русалка — 371]. ► ВАРТІСТЬ ЕСТЕТИЧНА

ВАРТІСТЬ ДРАМОВА / «З “Наталки” [Полтавки] нічого не треба брати, бо вона держиця на кону піснями та розмовами, а вартости драмової не має» [1869. Куліш / Барвінський — 147].

ВАРТІСТЬ ЕСТЕТИЧНА / «творів без вартости драматичної і естетичної» [1866. Русалка — 371].

ВАРТІСТЬ ЗАГАЛЬНОРЕСПУБЛІКАНСЬКОГО ЗНАЧІННЯ / [1936. Мар’яненко / 1 — 126]. ► ДЕРЖТЕАТР

ВАРТІСТЬ ІДЕОЛОГІЧНА / [1936. Мар’яненко / 1 — 126]. ► ДЕРЖТЕАТР

ВАРТІСТЬ КОМЕДІЇ / «[естетична, мистецька, художня] вартість комедії» [1865. Марковецький / Благословення — 325].

ВАРТІСТЬ КУЛЬТУРНА / [1924. Мамонтов / Доля — 218].

ВАРТІСТЬ ЛІТЕРАТУРНА / «Про цю п'єсу не раз уже писалося в нашій газеті підчас її вистав у Києві, і зазначалася її мала літературна вартість, ненатуральність дієвої акції, розтягнутість, накопичення зайвих епізодів і зайвих дієвих осіб» [1907. Д-ко — 4]. ► **ВАРТІСТЬ КУЛЬТУРНА**, **ВАРТІСТЬ МИСТЕЦЬКА**, **ВАРТІСТЬ ХУДОЖНЯ**

ВАРТІСТЬ ЛІТЕРАТУРНА [П'ЕСИ] / [1900. Хоткевич — 131]; «Драматичних творів написано Старицький таки чимало — коло трьох десятків п'єс, — але більшість із них не має літературної вартості, бо це переробки чужих творів, які Старицький, знавець сценічних вимагань, дуже добре вмів прилагодити» [1919. Єфремов — 155].

ВАРТІСТЬ СЦЕНІЧНА / [1901. Франко / Галас — 161]; [1907. Франко / Тобілевич — 378]; [1910. Франко — 401]; [1929. Варнеке — 54]; [1930. Василько / Кутюр'є — 5].

ВАРТІСТЬ ТВОРУ МИСТЕЦЬКОГО / [1941. Чижевський / 1 — 9].

ВАРТІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА / [1930. Василько / Кутюр'є — 6]; «У виборі репертуару кермується не літературною вартістю, а театральною для наших часів» [1919. Курбас / До групи — 55].

ВАРТІСТЬ ХУДОЖНЯ / [1924. БС — 4]; [1924. Філіпов — 3]; [1925. Сезон — 4]; [1936. Мар'яненко / 1 — 126]; «художня вартість п'єс» [1914. Вороний / Дзвін — 274]; «Сам автор скромно назвав свою п'єсу [“Лісова пісня”] феєрією, обов'язком же режисури було визнати її за симфонію і відповідно до того, треба було вжити всіх заходів, щоб зв'язати музику слів у м'яких тонах і в світлі, й оточенні, і в музиці голосів, і в аккордах відгуків природи» [1918. ДДТ / 2 — 4]. ► **ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ**, **ДЕРЖТЕАТР**, **УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ**

ВАР'ЄТЕ / [1910. Шато — 4]. ► **ВАР'ЄТЕ**, **ВАРЄТЕ**, **ТЕАТР ОДКРИТИЙ**

ВАТАЖКИ / «ватажки наших театральних дружин» [1907. Леся — 268]. ►

ДИРЕКТОР

ВБИРАЛЬНЯ АКТОРСЬКА / «акторські вбиральні. Малі, тісні, брудні. Хіба ж не можна віддати для них ще кімнату?» [1930. Геллер — 12]; «[у 1870-х роках] Акторські вбиральні освітлювалося свічками. Багато “крупних” розмов через оці свічки було з помічником режисера й з скарбником, поки нарешті не встановили на багато років, здається, отакий лад: гастролер одержував по чотири свічки, перший актор — 2, другий актор — 1 і вихідний автор — половину. Цю “табель про ранги” старанно розписувалося на афіші вистави й кожен одержував “за чином”. Виходячи на кін, актори з економії гасили свічки й недогарки забирали додому освітлювати квартири» [1930. Рудзевич / 3 — 26].

ВДАВАННЯ / виконання ролі; «вдавати — быть похожу» [1845. Білецький — 57]; «вдавав» [1913. Вороний / Театр — 85]. ► **УДАВАННЯ**

ВДАРНИК / [1930. Винарський — 14]. ► **УДАРНИК**

ВДОВОЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНЕ / [1907. Стешенко / 1 — 56].

ВЕДЕНЄ ТЕАТРУ АРТИСТИЧНЕ / [1897. Чайківський — 43].

ВЕДЕННЄ АРТИСТИЧНЕ / «артистичне веденнє руського народного театру» [з тексту «Умови» 1881 р.] [1916. Чарнецький — 2]. ► **ВЕДЕНЯ АРТИСТИЧНЕ**

ВЕДЕНЯ АРТИСТИЧНЕ / художнє керівництво; [1905. Труш / 2 — 92]. ► **ВЕДЕННЄ АРТИСТИЧНЕ**

ВЕЛИКИЙ [ПИСЬМЕННИК] / «Саме поняття “великий письменник” не є усталене, і ту суто буржуазну мірку величі, що вимірюється кількістю та якістю написаного письменником, я категорично відкидаю. Для наших умов це не підходяща річ. Я гадаю, що зі мною погодиться пролетаріат УСРР та СРСР, що велич письменника слід вимірювати кількістю портретів, видрукуваних в різних місцях. Чому це так? А тому, що коли портрети містяться, то це означає, що пролетаріат вважає письменника великим. Щоправда мені доводиться зустрічати культурно-відсталих пролетарів, які, дивлячись на портрета великого письменника, запитували: А це що за мурло?» [1925. Буц — 3].

ВЕРБУВАННЯ ГЛЯДАЧІВ / «Вербувати глядача треба по великих заводах, фабриках і підприємствах, намагатися більш-менш по-громадському поставити справу так, щоб увесь колектив пристав на вступ до теакоопу» [1929. Галін — 21]. ► **АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ**

ВЕРСТАТ [СЦЕНІЧНИЙ] / [1925. Білогорський — 3]. ► **ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНІ**

ВЕРТЕП / польськ. *wertep* [1843. *Izopolski* — 65]; «*A(nn)o 1666, die 14 iuly <...> wydatek za wertep i gradus u deszczki do oltarza stolarzowi z. 13 gr. 3, malarzowi z 6, item malarzowi za wszystkie malowania do wertepu z. 18*» [1666] [1929. Марковський — 5]; «вертеп» [1882. Житецкий — 1]; [1885. Франко / *Тепатр* — 357]; [1899. *Spectator* / 1 — 94]; [1906. Франко / *НТШ* / 71 / 3 — 119]; [1906. Франко / *НТШ* / 72 — 145, 146]; [1917. *Малярство* — 3]; [1918. *Кисіль* / *Вертеп* — 18]; [1918. *Кисіль* / *Вертеп* — 23]; [1921. *Калинець* — 3]; [1927. *Рулін* / *Музей* — 17]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 3]; «вертеп — малый, подвижной театр, на котором представляют оперы, которых содержание взято из книг Св. Писания (мистерии, *les mysteres*)» [1845. *Білецький* — 72]; «Малороссийский вертеп есть походный театр, представляющий благочестивым христианам великое происшествие в мире: Рождество Спасителя» [1860. *Маркевич* — 27]; «Малороссийский вертеп предшествовал театральным представлениям, бывшим при царе Алексее Михайловиче» [1860. *Маркевич* — 28]; «Вертеп. Славянск. П. *Wertepa, Werteba*, 1) пещера, уединенное место, пуца, пустыня, 2) кукольная комедія» [1861. *Закревский* — 276]; «К числу остатков средневековых мистерий и тому подобных представлений принадлежит малорусский вертеп. <...> в 770 годах к моему прадеду зашли с вертепом киевские бурсаки» [1882. *Галаган* — 9]; «Вертепная драма ведет свое начало из театра марионеток <...>. Первое известие о вертепе относится к концу XVI в. Изопольский видел в Ставищах древнейший экземпляр вертепа с отметкой 1591 года.

Без сомнения, и в это более отдаленное время вертепные сцены стояли в связи с школьными мистериями» [1882. *Житецкий* — 2]; «вертеп — 1) пещера, уединенное место, пуща, пустыня; 2) кукольная комедия» [1882. *Пискунов* — 32]; «вертеп, [тобто] пещера» [1887. *Указатель* — 287]; «вертепний театр» [1894. *Франко / Театр* — 295]; «вертепна драма» [1894. *Франко / Театр* — 301, 307]; [1900. *Франко / Житецкий* — 44]; [1906. *Франко / Вертеп* — 170]; [1906. *Франко / НТШ / 71 / 1* — 117]; [1908. *Франко / Слово* — 456]; «від польських “яселек” різняться наш вертеп власне згаданою вище двоповерховою архітектурою і розділом між сценами біблійними і побутовими» [1894. *Франко / Театр* — 301]; «останки середньовічних мистерій, що прийняли у нас форму вертепа» [1901. *Барвінський* — LXIII]; «вертеп — *Höhle, Schlucht*» [1904. *Словар* — 16]; «Цікава вистава. На різдвяних святах український артистичний гурток гратиме спочатку в драматичній школі М. Лисенка, а потім в якомусь із театрів “Вертеп”, що так був росповсюджений на Україні в XVII–XVIII віках. Виставлятимуть сю містерію під доглядом Ів. Стешенка, який збирає тепер для сього потрібний історичний матеріал» [1906. *Стешенко* — 3]; «вертепу іродів та бетлейків» [1906. *Франко / Вертеп* — 174]; «само слово “вертеп” відоме полякам ще в XVI в. в значенні яру, пропасті, появляється в польським письменстві в XVII в. в значенні театрального приладу» [1906. *Франко / Вертеп* — 207]; «вертепна гра» [1906. *Франко / Вертеп* — 375]; «Український вертеп у Чернигові. 2 Лютого у дворянським зібранні відбулася постанова українського вертепу, привезеного з Київа д. І. М. Стешенком. “Вертеп” дуже зацікавив чернигівців; їх з дітьми набилося повнісенька зала. Збір був надзвичайний: в касі, незважаючи на дешевинь білетів, зібралось більш 380 карбованців. Перед грою д. Стешенко прочитав гарну лекцію про існування вертепу взагалі і на Україні. Після лекції почалась перша частина вертепу; в її взяли участь хор з учнів духовної семінарії та інших і члени українського драматичного гуртка. Першою частиною присутні були дуже задоволені, бо були чудові співи і музика. Друга частина була трошки слабшою і її національний характер трохи ображав присутніх поляків та євреїв. Чудна у нас публіка: вона ніяк не може втямити, що на цей театр треба дивитись з історичного боку. Були і такі, що, виходячи, балакали: — “чепуха! я думала, що покажуть мне что-нибудь интересное, а тут была какая-то кукольная комедія”. Але, по правді кажучи, таких було не дуже багато» [1908. *Вертеп* — 13]; «до сього циклу драматичних творів належить іще так звана вертепна драма, своєрідна мішанина поважної різдвянської драми і сенок із різних інтермедій» [1909. *Франко* — 347]; «дуже оригінальною композицією з поважної різдвяної драми і інтермедії був так званий вертеп, у яким замість живих осіб виступали ляльки у відповідних костюмах, а розмови виголошував чоловік, уміщений за вертепною будкою, невидимий для публіки, порушаючи при

тім ляльки на сцені відповідно до акції» [1910. Франко — 245]; «нерухомий вертеп (бетлейка)» [1912. Возняк — 164]; «театр кукольный — вертеп» [1917. Дубровський — 48]; «Принцип постановки вертепу — ляльковий театр» [1918. Курбас / Вертеп — 211]; «Вертеп можна вважати за апотеозу української ідеї та ідеалізації українського козацтва» [1923. Білецький — 40]; «Вертеп був “хуторським театром”. Потім стали користуватись поспіхом на селі різні “проходімці”, що в побільшуюче скло показували “єрусалимські” краєвиди, “волос божої матері”, афонські гори й інші картини релігійного змісту. Зважаючи на те, що з смертю “просвіт” умерли й різні хуторські театри, що існуючі театри не втягнули в себе мас селянського населення і частина селянства рахує навіть незручним для себе ходити в театри “на кумедю”, — з’явилися щирі прихильники відродження вертепу» [1924. Вермен — 2]; «Отже, виходячи з цього, вертеп легко зробити засобом пропаганди різних проблем, висунутих революцією — політичних, релігійних, етичних, національних, нових форм сім’ї, ідеї єднання села з містом, індустріалізації й урбанізації його, ножиць і наших основних ментів комуністичного будівництва. А маючи на увазі порівнюючу дешевість продукції приладь і легкість їх перенесення, з місця на місце, вертеп може відограти значну роль в поширенні світогляду й свідомості нашого села, де він мусить стати живою газетою, предтечою нового театру й кіно» [1924. Смолич / Вермен — 4]; «Мальовані декорації стрічаємо вправно між розходами з нагоди вертепу 1660 р.: “за вертеп і градус і дошки до вітваря столярєви 13 зол. 3 гр. малярєви 6 зл., знов малярєви за всі мальовання до вертепу 18 зол.”» [1925. Крип’якевич — 203]; «Балаган — 1) (для торгівлі) — ятка; 2) (комедиантський) вертеп; (в переносном смысле — плохой театр) — блазновище; балаганний (шутовской, пошлый) — блазнівський; балаганний артист — блазень; балаганщина — блазнота, блазнеча» [1926. Йогансен — 9]; «Якщо за тих давніх часів вертеп являв собою просто триповерхову коробку, що її з чималою морокою переносилося з місця на місце, то тепер, маючи величезні науково-технічні надбання, ми, безперечно, можемо собі дозволити, щоб наш удосконалений вертеп, будь він яких завгодно розмірів, легенько й хуленько пересувався на які завгодно відстані. Якщо в тому давньому вертепі за лицедіїв правили невеличкі дерев’яні ляльки, то тепер, коли людська істота зазнала великого поступу, ми, безперечно, можемо собі дозволити, щоб за лицедіїв правили почуття, думки, окремі слова, окремі образи або й самі живі істоти (звичайно, це зовсім не заперечує у нас чималої наявності й чималої ролі незграбно-натуралістичних ляльок)» [1929. Любченко — 7]. ► БАЛАГАН, БУДА, ВИСТАВА ВЕРТЕПНА, ГРА ВЕРТЕПНА, ДІЯ ВЕРТЕПНА, ДІЯ ІНТЕРМЕДІЙНА, ДРАМА ВЕРТЕПНА, ІНТЕРМЕДІЯ, КОМЕДІЯ ВЕРТЕПНА, ЛЯЛЬКА ВЕРТЕПНА, МАШИНЕРІЯ ВЕРТЕПОВА, МІСТЕРІЯ ВЕРТЕПНА, ТЕАТР ВЕРТЕПНИЙ, ТЕАТР МІНІАТЮР, ТЕАТР НАРОДНИЙ, ШОПКА, ЯТКА

ВЕРТЕПКА / шопка; [2000. Ткач — 43]. ► ВЕРТЕП

ВЕРТЕПНИК / [1924. Єфремов — 214]; [1929. Марковський — 12]; «тип професіонала — вертепника, що мав з цього сякий-такий заробіток» [1929. Марковський — 162]. ► ВЕРТЕП, ВЕРТЕПСТВО

ВЕРТЕПСТВО / «вертепство — промысел от представлений вертепа» [1845. Білецький — 72]. ► ВЕРТЕП

ВЕРШИНА ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА

ВЕСЕЛОГРА / «“Artist” (*Umělec*), *veselohra o l. Jedm S. Mykolajenka*» [1923. *Divadlo* — 7]. ► СПІВОГРА

ВЕСІЛЯ ЧЕРВОНЕ ТЕАТРАЛІЗОВАНЕ ► ФОРМА ВИСТАВИ

ВЕТОШ / «ставили вони все ветош (“Сват[ання] на Гонч[арівці]”, “Наталку” і т. ін.)» [1898. *Леся* / 02.03 — 23].

ВЕЧЕР ДЕКЛАМАТОРСЬКИЙ / [1865. *Тернопіль* — 467]; «одбувались вечері декламаторські, на котрих <...> говорились гарні мови, а которі були пруготовленнем до другого вікопамятного діла, себто основання руського народнього театру» [1865. *Бесіда* — 519].

ВЕЧЕР МУЗИКАЛЬНО-ДЕКЛАМАТОРСЬКИЙ / [1866. *Всячина* / 2 — 87].

ВЕЧЕР МУЗИКАЛЬНО-ДЕКЛЯМАТОРСЬКИЙ / «музикально-декляматорський вечер в честь памяти Тараса Шевченка» [1881. *Вечер* — 3].

ВЕЧЕР МУЗИЧНО-ДЕКЛЯМАТОРСЬКИЙ / [1865. *Вечерниці* — 79].

ВЕЧЕР МУЗИЧНО-ЛІТЕРАТУРНИЙ / [1865. *Новинки* / 1 — 64].

ВЕЧЕРКИ ДЕКЛАМАЦІЙНІ / «В р. 1862 зав'язалося у Львові під проводом посла і віце-маршала крайового Лаврівського товариство “Руська бесіда”, котре первісно поклато собі за ціль — устроювати декламацийні вечерки, бали і товариські забави» [1885. *Франко* / *Teatr* — 362]. ► ВЕЧІР ДЕКЛАМАТОРСЬКИЙ, ВЕЧІР МУЗИКАЛЬНО-ДЕКЛЯМАЦІЙНИЙ

ВЕЧЕРКИ МУЗИКАЛЬНО-ДЕКЛАМАТОРСЬКІ / «музикально-декламаторські вечерки» [1904. *Історія* — 8]. ► ВЕЧІР, ДЕКЛАМАЦІЯ

ВЕЧЕРНИЦІ ВОКАЛЬНО-ДЕКЛЯМАТОРСЬКІ / [1881. *Вечерниці* — 1].

ВЕЧЕРНИЦІ МУЗИКАЛЬНО-ДЕКЛЯМАТОРСЬКІ / [1865. *Вечерниці* — 79]. ► ВЕЧІР ДЕКЛАМАТОРСЬКИЙ, ВЕЧІРКА

ВЕЧЕРНИЦІ СПІВНО-МУЗИЧНІ / [1865. *Новинки* / 2 — 221].

ВЕЧЕРОК ЛІТЕРАТУРНИЙ / «устроїть тут концертик або літературний вечерок» [1900. *Кропивницький* / *Нашествіє* — 78].

ВЕЧІР БАЛЕТНИЙ / [1924. *Туркельтауб* / *Балет*].

ВЕЧІР ВИКРИТТЯ ТАЄМНИЦЬ / «“Вечір викриття “таємниць” театральної техніки” <...> На нашу думку, тут треба йти шляхом викриття перед глядачами “таємниць” мистецької продукції. Коли, скажімо, автор п'єси розповість глядачам про ті задуми, що він їх мав, коли писав, а режисер розкаже про методи ставлення цієї п'єси, а хто поділиться з глядачем своєю творчою роботою, то, звичайно, глядачеві буде дуже легко

говорити, критикувати роботу цих усіх своїх фахівців. <...> Приміром, позаторік в такий спосіб побудував один “вечір смички” театр “Бере-зіль”» [1929. *Болобан / Замовлення — 3*].

ВЕЧІР ВОКАЛЬНО-МУЗИКАЛЬНО-ДЕКЛАМАЦІЙНИЙ / [1908. *Пчілка / 1 — 11*].

ВЕЧІР ДЕКЛАМАТОРСЬКИЙ / «Так отже декламаторський вечір удався совершенно мимо заповідженої його неудачі в “Вечерниціях”. Не знаєм, що редакцію “Вечерниць” споводовало до так неприхильного для львівських русинів освіщення, же “нема найменшої надії, щоби під теперішним виділом касина який-небудь вечір декламаційний удався”. Редакція “Вечерниць” могла, може, пересвідчитися, що той вечір декламаційний також удався, і то совершенно. Дивно нам лише, що межі собраними гістьми іно двох чи трьох академиків могли ми увидіти. Здаєся, що тепер і академики нашіі разом з “вечерничниками” хотіли против старшим русинам задемонструвати і до неудачі вечера причинитися. Думаем, однако, що вскорі тоє мгновенное непорозуміне устане, бо уже тепер приближаються розважнійшіі молодці нашіі до старшої собратії, пізнавши неосновність і недорічіє непорозумліня. З часом пересвідчить-ся і прочая молодіж академічна, що старшіі русини щиро ей сприяют і лише єї добра бажають. Однако ж подобає, щоби молодшіі — уже ведля существующих законів самої природы, — доброї ради старших конечно услухали» [1863. *Вістник — 4*]. ► ВЕЧЕРКИ ДЕКЛАМАЦІЙНІ, ВЕЧІР ТАНЦЮВАЛЬНИЙ

ВЕЧІР ДРАМАТИЧНИЙ / [1918. *Вечір — 2*]; «§ 1. «Общество имеет целью: 1) доставлять своим членам возможность собираться для исполнения различных произведений драматического искусства, а также литературных чтений; 2) содействовать всеми зависящими от него средствами развитию драматических талантов; 3) распространять любовь к этому искусству; 4) иметь возможность, в случае надобности, приглашать для исполнения артистов и артисток. § 2. Для достижения предназначенной цели, общество устраивает драматические вечера, спектакли, литературные чтения и т. п. <...> Драматическія представленія допускаются в обществе не иначе, как с разрешения местного полицейскаго начальства, причем на сцене дозволяется только постановка пьес, разрешенных драматическою цензурою при главном управленіи по делам печати и без всяких отступлений от дозволенных цензурою оригиналов. <...> При исполнении на сцене рассказов, стихотворений, куплетов и т. п., равно как и при устройстве литературных чтений, хотя бы напечатанных с дозволения цензуры ироизведений, должно быть каждый раз испрашиваемо разрешение у местного начальства. <...> Для представителя полиции назначается соответствующее кресло в обществе на каждый спектакль или представление» [1893. *Устав / X — 4*]. ► ЦЕНЗУРА ДРАМАТИЧНА, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА

ВЕЧІР ЕТЮДІВ РЕЖИСЕРСЬКИХ / [1919. *Комуніст* — 280].

ВЕЧІР КОНЦЕРТОВИЙ / «За порадою одного актора, я та ще троє таких же молодих, недосвідчених акторів, вирішали поїхати до Кам'янського заводу на Дніпрі і улаштувати там концертний вечір» [1937. *Сабінін* — 323]. ► ВЕЧІР МУЗИЧНО-ДЕКЛАМАЦІЙНИЙ

ВЕЧІР ЛІТЕРАТУРНО-АРТИСТИЧНИЙ / «На артистично-літературних вечорах молодь розважалась, граючи на різних музичних інструментах. Тут і співали і декламували. Ці вечори були чимось подібним до вищої школи громадського життя, в якій молодь навчалась розуміти свої громадські обов'язки. З тієї школи вийшло чимало чесних працівників, що пізніше на різних нивах діяльності сіяли добро і справедливність. Тут будились і усвідомлювались симпатії до рідного слова, до пісні, до минулого, до життя всього народу; тут виникало і зміцнювалось бажання присвятити все своє життя на користь рідної народної справи» [1957. *Тобілевич* — 175–176].

ВЕЧІР ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНО-ВОКАЛЬНИЙ / «23 марта у Петербурзі, в залі “благор. собр.” відбудеться влаштований Л. Проценком-Мазуренком “Український літературно-музично-вокальний вечір пам'яті Т. Шевченка”, після якого “безпереривні танці до 3 години опівночі”» [1908. *ТІМ* — 3].

ВЕЧІР МЕЛОДЕКЛАМАЦІЇ / «Вечер мелодекламации. Великопостный театральный сезон открывается в понедельник интересным вечером мелодекламации, который устраивает П. В. Самойлов, в зале дворянского собрания. Это второй по счету “вечер мелодекламации” и вызван первым блестящим успехом талантливого артиста в этом новом художественном жанре» [1912. *Вечер* — 6].

ВЕЧІР МИСТЕЦЬКИЙ / [1938. *Вечір* — 3]. ► ВЕЧІР ТВОРЧИЙ, ВЕЧІР ТВОРЧОСТІ

ВЕЧІР МУЗИКАЛЬНО-ДЕКЛЯМАЦІЙНИЙ / «музыкально-декламационный вечер» [1867. *Леонтович* — 513]. ► ВЕЧЕР МУЗИКАЛЬНО-ДЕКЛАМАТОРСЬКИЙ, ВЕЧІР ДЕКЛАМАТОРСЬКИЙ, ВЕЧІР ТАНЦЮВАЛЬНИЙ

ВЕЧІР МУЗИЧНО-ДЕКЛАМАЦІЙНИЙ / [1908. *Мистецтво* / 1 — 14].

ВЕЧІР МУЗИЧНО-ЛІТЕРАТУРНИЙ / [1865. *Новинки* / 1 — 63].

ВЕЧІР СІМЕЙНИЙ / [1927. *ТВ* — 26]. ► ВЕЧІР ТЕМАТИЧНИЙ

ВЕЧІР СМІЧКИ ► ВЕЧІР ВИКРИТТЯ ТАЄМНИЦЬ

ВЕЧІР СОЦІАЛІСТИЧНОЇ ДРУЖБИ / «Переведено “вечір соціалістичної дружби”, де робітники заводу та театру обговорили шляхи своєї спільної роботи» [1931. *Досвід* — 14].

ВЕЧІР СПОГАДІВ / [1925. *План* — 13]. ► ГАЗЕТА ЖИВА

ВЕЧІР ТАНЦЮВАЛЬНИЙ / [1908. *Отчет* / 3 — 5]; [1924. *Танцюльки* — 2]; «я бы полагал играть без водевилей, если придасть к спектаклям танцевальные вечера» [1872. *Кропивницький* / *Мячиков* / 1 — 248]; «до спектаклю прищипувався

і танцювальний вечір» [1916. Кропивницький — 222]. ► ВЕЧІР ДЕКЛАМАТОРСЬКИЙ, ЗВІТ ПРО СПЕКТАКЛЬ БЛАГОДІЙНИЙ, ТАНЦІ [ПІСЛЯ ВИСТАВИ]

ВЕЧІР ТВОРЧИЙ / форма звітування митця перед громадськістю або членами творчої спілки про роботу; [1938. Вечір — 3]; «Творчий вечір на квартирі Ол. Донченка. Дитяче видавництво України влаштувало на квартирі Ол. Донченка обговорення нової його повісті <...>. Порядком обговорення авторові було зроблено цінні вказівки, як краще виправити окремі недоліки твору» [1935. ЛНМ — 197]; «Творчий вечір М. Доленга»; «Творчий вечір А. Копштейна»; «Творчий вечір В. Кондратенка» [1936. Вечір — 186]. ► ВЕЧІР ТВОРЧОСТІ, ЗВІТ ТВОРЧИЙ

ВЕЧІР ТВОРЧОСТІ / «Вечір творчості О. Корнійчука. Дня 19-го квітня в актовій салі київського державного університету відбувся великий літературний мистецький вечір, присвячений творчості О. Корнійчука. Реферат про творчий шлях драматурга прочитав “український критик” Адельгайм. Артисти виконали уривки з п’єс Корнійчука: “Правда”, “Загибель ескадри”, “Банкир”» [1938. Вечір — 3]. ► ВЕЧІР ТВОРЧИЙ

ВЕЧІР ТЕАТРАЛЬНИЙ ЗІРОК РАДІОВИХ / [1939. Вечір — 10].

ВЕЧІР ТЕМАТИЧНИЙ / [1928. Вечори — 26]; «Щоби витиснуть пиво з сімейних вечорів, М. К. Статбюра запровадив тематичні вечори, взявши на перше Батько українського театру Котляревський — “Наталку Полтавку”» [1927. ТВ — 26].

ВЕЧІР ЧИТАЛЬНИЙ / «в послідной нашей дописи предложили мы: яко приготовленья до будущего театру — читальні вечеры» [1863. Вістник / 90 — 358]. ► ВЕЧІР МУЗИЧНО-ДЕКЛАМАЦІЙНИЙ

ВЕЧІРКА / «Святкуючи XII роковини Жовтневої революції, сільбуди крім активної участі в загальному святі (мітинг, демонстрація, карнавал, тощо) мусять організувати в своєму приміщенні ще її вечірку, присвячену роковинам Жовтня. Наші драмгуртки вже мають деякий досвід в організації вечірок взагалі, а також і жовтневої. Проте насамперед ми вкажемо на одну основну хибу, що була в організації цих вечірок в минулому — сільбуди здебільшого обмежувалися влаштуванням якоїсь вистави і доповідями. Маса глядачів зовсім не брала жодної участі у вечірці. Цю хибу нині треба усунути, бо саме тепер, в добу інтенсивного соціалістичного будівництва, ми повинні всіляко активізувати маси, зворушувати у них бажання активної участі в загальній роботі. Ось чому вечірку Жовтня треба побудувати на такому матеріалі і так цікаво оформити, щоб вона зворушувала глядачів, примусила їх не лише пасивно сприймати видовисько, але й бути самим у центрі дії <...> Як же цього досягнути? Вечірка своїм змістом повинна відбити в собі сучасні злободенні питання нашої дійсності, а саме: п’ятирічний план соціалістичного будівництва, колективізацію, ліквідацію неписьменності, куль-

турну революцію, популяризацію позик індустріалізації, підвищення обороноздатності країни <...> Найкращим шляхом для висвітлення цих питань є влаштування низки коротеньких інсценізацій на згадані теми» [1929. *Вечірка* — 3]; «Протирелігійні художні вечірки можуть мати різні форми і використовувати різних прийомів, бо на кожну тему вечірки треба підібрати певний матеріал, що відбивав би в інсценізаціях, декламаціях, співах тощо класову суть релігії, чи певної її частини, теми. Ось чому треба організаторам вечірок так підібрати відповідний матеріал, щоб він зробив певний ефект на аудиторію. До організації цілої низки проти релігійних вечірок треба притягти селянську молодь, наймитів, активістів. Усьому активові доручається підготуватися до вечірки, використавши різні книжки та художній матеріал» [1929. *Ісаєв* — 2]. ► АГІТКА, АГІТСУД

ВЕЧІРКА ВИРОБНИЧА / «Ударники виробничої комуни джутової фабрики влаштували виробничу вечірку. Артисти естради та цирку теж взяли участь у цій вечірці. Одеська газета “Молода Гвардія” так описує змичку акторів з робітниками-джутарями: Актори розповідали про мистецтво, про свою роботу. Джутарі обмінювались думками про шляхи цирку та естради. Актор був глядачем, актор доповідав, актор співав комсомольські пісні, актор цього вечора працював для себе, для свого чулого, молодого глядача. Була справжня виробнича змичка між комсомольцями-джутарями та акторами — цирку і естради» [1930. *Рештки* — 20].

ВЕЧІРКА ЛІТЕРАТУРНА / [1918. *Статут* — 259]; [1925. *Суми* — 4]. ► ВЕЧІР МУЗИЧНО-ДЕКЛАМАЦІЙНИЙ, ЗБІР З ВИДОВИЩ

ВЕЧІРКА ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНА / [1909. *Тім* — 4].

ВЕЧІРКА МУЗИЧНА / [1925. *Політика* — 3]; [1925. *Суми* — 4]. ► ЗБІР З ВИДОВИЩ

ВЕЧІРКА ТАНЦЮВАЛЬНА / [1925. *Суми* — 4]. ► ЗБІР З ВИДОВИЩ

ВЕЧІРКА-КАБАРЕ / [1924. *Звіздини* — 6]. ► ЗВІЗДИНИ ТЕАТРУ

ВЕЧІРНИЦЯ / «Вечірниця, вечорниця — вечернее собрание парней и девушек, вечеринка, спектакль, собрание клуба» [1873. *Словниця* — 123]. ►

ВЕЧІРКА, ВЕЧОРИ ЧИТАЛЬНІ, КОМЕДІЯ

ВЕЧІР-ПРОГРАМА ДРІБНО-ОБРАЗІВ / «Бортник Я. Пригоди. (Вечір-програма дрібно-образів)» [1930. *Шнілевич* — 158].

ВЕЧІР-СПЕКТАКЛЬ / [1909. *Тім* — 4].

ВЕЧОРИ ТАЄМНИЧІ / [1862. *Слухи* — 3–4]. ► МАГІК

ВЕЧОРИ ЧИТАЛЬНІ / [1863. *Вістник* — 6]. ► ВЕЧІР

ВЖИВАННЯ В РОЛЬ / «“Вживався” в роль» [1925. *Вороний* — 563].

ВЗАЄМОДІЯ МІЖ ПАРТНЕРАМИ / [1939. *Панонорт* — 60].

ВИБІР П'ЄСИ / «Вибір п'єси. Вибираючи п'єсу, гурткові треба висунути до неї кілька вимог: а) до якого календарного дня гурток збирається готувати виставу. (Зрозуміло, що до Шевченківського свята, наприклад, треба однієї п'єси, а до свята Паризької Комуни — іншої); б) чи виста-

чить у гуртка сил на виконання поданої п'єси; в) чи є в театрі потрібне для п'єси декоративне оформлення (декорації), кількість того чи іншого вбрання — перш, ніж розучувати ту чи іншу п'єсу, слід заздалегідь з'ясувати, чи не буде перешкод з цього боку; г) також коли в п'єсі є музика чи спів, слід зважити й цей момент, щоб потім не було непорозумінь»

[1926. Грудина / Робота — 28]. ► ОБГОВОРЕННЯ ВИСТАВИ

ВИБРИК / «фарс — жарт, викидка, вибрик, фігель» [1893. Уманець / 4 — 173]. ► ВОДЕВІЛЬ, ФАРС

ВИВЕДЕННЯ НА СЦЕНУ / «Але і о тій досить живо і чистим язиком народним написаній штуді не знаємо, чи була коли-небудь виведена на сцену» [1885. Франко / Театр — 362].

ВИВЧАННЯ ГЛЯДАЧА / «Театр у своїй діяльності мусить спиратись на науково-перевірні матеріяли. Звідци виникла думка про вивчання глядача, поперше, вивчання його вимог, і, подруге, вивчання впливу на його вистави. Така робота провадиться по всіх театрах для дітей і дала чимало цінних вказівок, так методологічних, як і художніх. Ця цілком педагогічна робота провадиться різними способами і методами, і тоді тільки вона матиме максимум досягнень, коли до неї активно поставляться всі без винятку педагоги, і візьмуть у ній посильну, хоча б і мінімальну участь. Успіхові педагогічної роботи сприятиме організоване відвідування театру дітьми. Тоді можна буде взяти на облік не лише реакції підчас вистави, а і вплив її на життя дитини та світогляд, тривання та напруження реакції. До того ж така аудиторія дозволяє стежити за глядачем із року в рік, бачити, як зростає його художній смак, уміння орієнтуватися у виставі та окремих її елементах. Які ж методи ми маємо щодо вивчання глядача? Їх у нас чимало, але найпевніші та найпоширеніші з них — це загальне спостереження над дитячою аудиторією, записування вражень, графічний метод, бесіди з дітьми перед початком та в перервах, протоколи обговорення по школах після колективного відвідування, збирання матеріалів дитячої творчості, що імпульсована театром і т. інш.» [1929. Мануйлович — 30]. ► ВИВЧЕННЯ ГЛЯДАЧА

ВИВЧЕННЯ ГЛЯДАЧА / [1926. Смолич / Глядач — 4]. ► АНКЕТА, ВИВЧАННЯ ГЛЯДАЧА, ТАБЛИЦІ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЗАЛИ

ВИВЧЕННЯ МИСТЕЦТВА НАУКОВЕ / [1925. Туркельтауб / 6 — 2].

ВИВЧЕННЯ МИСТЕЦТВА СОЦІОЛОГІЧНЕ / [1928. Зуммер].

ВИВЧЕННЯ РЕАКЦІЙ ГЛЯДАЧІВСЬКОЇ ЗАЛИ / «Питання про вивчання реакцій глядачівської зали виникло вже давно, тоді, коли театр дістав нову аудиторію. Цього нового глядача треба було вивчати. Першу спробу зробив В. Мейерхольд, ставлячи “Зорі” Верхарна. Спроба була чисто анкетного характеру. Істотних наслідків вона не дала й не могла дати: брак наукового підготовлення, неперевіреність і новість метод ро-

боти — усе це спричинилося до того, що з'явився сумнів, чи придатна взагалі така метода. Далі театр перейшов до безпосереднього вивчення реакцій глядача. Утворено було таблицю реакцій, що їх акуратно записувано. Таблиця була така: 1) тиша, 2) галас, 3) великий галас, 4) колективне читання, 5) спів, 6) кашіль, 7) стукіт, 8) шаркання, 9) вигуки, 10) плач, 11) сміх, 12) зідхання, 13) дія, 14) оплески, 15) свист, 16) шикання, 17) вихід із зали, 18) вставання з місць, 19) кидання річей на сцену, 20) вбігання на сцену. Число реакцій глядачівської зали протягом одної години спектаклю називали “Питомою вагою” вистави» [1928. Toddі / 2 — 2]. ▶ АНКЕТА, ТАБЛИЦІ ДЛЯ ВІВЧЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЗАЛИ

ВІВЧЕННЯ РОЛІ / [1913. Вороний / *Teatr* — 81]. ▶ ШТУДЕРНІСТЬ

ВИГОЛОШЕННЯ СЛОВА / «Справа мистецтва виголошення слова

— центральна справа культури, останнє завдання. Театр є передусім мистецтво слова. Всі зусилля останніх років клялися на слово. Ми позбулися некультурної традиції аматорщини, безграмотного “наїття”, підфарбованого конструктивізмом <...> Там, де вже пророблено виразну роботу над словом, актори все ж сповзають у самодостатню імпровізацію <...>. Уміти підкорятись знайдений, доцільно спрямованій формі. Виховувати дбайливе ставлення до слова, плану. Безпардонне ставлення до слова створює стихію, хаос. Переключитися всім на обміркування певної експресії слова. Щоб кожна фраза мала наголос. Фразу схоплюють у вольовому відношенні: емоція — зміст, і вона тоді не має наголосу. Фраза в плані вистави мусить бути доцільно знайденою. Всякі акценти вбиваються емоціональними настановами. Культурна людина усякої інтелігенції працює точно. Хто звук навіть свої емоціональні вигуки проробляти інтелектуально, у того в житті завше буде виразно акцентована мова. Коли ми сміємося з темного візника, з зображених типів, ми їх перекривляємо фразою, що не має точних акцентів. Фраза, що заливається емоцією, є патякання, що не має контролю інтелекту, не має доцільного акценту. Слово має бути сказане так, щоб воно мало акцент доцільності. Патякання зробилося культурою мови в час одмирання старої культури. Це не виражає стилю мови. Театр має навчитись говорити, особливо на Україні, де так багато не зроблено. Кожний актор несе інтоновану мову зі сцени. Українська мова прекрасна, але там, де існує тільки “пузо і бажання”, яка ж це культура, де тут робота інтелекту? Немає уваги до слова, поваги до інтонації. Немає розуміння доцільності форми. Треба виховувати і довиховувати звичку — не вміти сказати безформене слово. Звикнути чути себе, як художника барви. Тут усе має значення: план, тембр, висота, сила, себто емоція на певному місці, щоб слово дійшло в своєму завданні» [1928. Курбас / *Слово* — 164].

ВИГОРОДКА / «Що ж таке вигородки і чому, наприклад, вважають, що без них не можна починати роботу по виготовленню оформлення? Процес організації вигоронок полягає в тому, що на сцені шляхом підбирання окремих деталей з різних вистав встановлюється оформлення майбутньої вистави (окремих її актів і картин). Звичайно, підібрані деталі не можуть цілком відповідати макетові ні за формою, ні за розмірами. Але навіть у такому наближеному вигляді устанавлення вигоронок для режисера і художника є перевіркою макета, своєрідною його примірною. І справді, як би точно не було розраховане в макеті розміщення меблів і станків, габарити павільйонних вставок, тобто все, що створює для режисера необхідні умови планіровочного характеру, — справжню перевірку макета може здійснити лише вигоронок, що наближається до натури. Установлюючи вигоронок, режисер перевіряє, з залу для глядачів висоту драбин, станків і те, як проглядаються актори, що знаходяться на цих станках, уточнює обігравальні площадки і зручність мізансцен» [1969. *Ратімов* — 17]. ► ПАВІЛЬЙОН, ШИРМИ ПОРТАТИВНІ

ВИГОТОВЛЕННЯ П'ЕСИ / «виготовив “Безталанну”» [1892. *Карпенко-Карий* — 308].

ВИГРАШКА / «драматична выигрышка театральна» [цитуються текст С. Паливоди-Карпенка 1865 р.] [1909. *Возняк* / 3 — 174]; «Виграшка — игра» [1917. *Нест* — 10]. ► ГРА, ІГРАШКА

ВИД МИСТЕЦТВА / [1978. *Михальов* — 4]; [1979. *Дашківська* — 26]. ► МЮЗИКЛ

ВИД МИСТЕЦТВА ДРАМАТИЧНОГО / [1912. *Марджанов* — 6]. ► ДРАМА

БЕЗ СЛІВ

ВИД ТЕАТРУ / [1918. *Школа* / 2 — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ВИДАННЯ РЕЖИСЕРСЬКІ / [1917. *Відділ* — 2]; [1917. *ТВГО* — 3]; «Комісія по режисерських виданнях Комітету Українського Національного Театру вже виготувала до друку перший випуск — “Наталка Полтавка”. Літературний вступ зробив С. Єфремов, режисерські уваги М. Садовський, а рисунки декорацій і типів для гриму і одіння В. Кричевський. Слідуючими випусками режисерських видань вийдуть “Назар Стодоля”, “По ревізії” і “Бурлака”» [1917. *РГ* — 178]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ВИДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1865. *Новинки* / 2 — 222].

ВИДІЛ ТЕАТРОЛЬОГІЧНИЙ / «На театрольоґічний виділ приймають гімназійних, ліцеальних і семінарійних матуристів, одначе міністр може на внесення Педаґ. Ради прийняти також кандидатів без тих умовин» [1933. *Варшава* — 4]. ► ТЕАТРОЛОГ, ТЕАТРОЛОГІЯ

ВИДІНИЕ / видовище, спектакль; «особливе тому, хто книг не отворяет; а видіние паче слуха увіряет»; «видінием живым показали» [1673. *Драма про Олексія* — 187]; ява; «видіние другое» [1673. *Драма про Олексія* — 128]; «видіние второе» [1673. *Драма про Олексія* — 179]; «видіние 3-е» [1673. *Драма про*

Олексія — 136]; «видех по вся дни (кромі Святої Четиредесятниці) от великородних людій, тако полу женска, яко и мужеска, приходящих на всяк ранок и вечер на пляц Святого Марка на виденіе штук и дійствій» [1778.

Барський / 2 — 166]. ► ВИСТАВА, ЯВА

ВИДНО / «Наталка-Полтавка» появила ся на видні театру в 1819 році» [1921. Барвінський — 20]; «В наддністрянській Україні почали устроювати драматичні вистави в 1848 р. і виводити на театральне видно спершу перерібки драматичних творів» [1921. Барвінський — 282, 325]; «театральне видно» [1921. Барвінський — 391]. ► СЦЕНА, ТЕАТР

ВИДОВИСКО / «видовиско — видовище — *Schauspiel*» [1886. Желеховський / 1 — 74]. ► ВИСТАВА

ВИДОВИСЬКО / вистава; польськ. *widowisko* [1754] [2007. Rutkowska — 611]; [1783] [1992. Cegiela — 119]; «*Schauspiel* — видовисько, зрілище, ігровисько, драмат, штука» [1867. Словар — 145]; «видовисько» [1926. Перетц — 27]; [1926. Урсал — 8]; [1928. Сезон — 10]; [1929. В. Ін. — 15]; [1932. Верхацький / Пролог — 14]; «В мистецькому об'єднанні “Березіль” готується до Жовтневого свята величезну постановку — видовисько. Ця постановка — яка носитиме характер вуличного видовиська — буде демонструватись на одному з майданів Києва. В постановці Жовтневого свята мають брати участь актори “Березоля”, а також комсомольці і військові частини. В роботі буде зайнято 300 чоловік» [1924. МОБ — 4].

ВИДОВИСЬКО ВУЛИЧНЕ / «В мистецькому об'єднанні “Березіль” готується до Жовтневого свята величезну постановку-видовисько. Ця постановка — яка носитиме характер вуличного видовиська — буде демонструватись на одному з майданів Києва. В постановці Жовтневого свята мають брати участь актори “Березоля”, а також, і військові частини. В роботі буде зайнято 300 чоловік» [1924. МОБ — 4].

ВИДОВИСЬКО ДРАМАТИЧНО-МУЗИЧНЕ / «Драматично-музичне видовисько, подане київською школою М. Лисенка, 23-го Лютого, в Комерчеськім Театрі, було дуже розмаїтне й цікаве, по самому змісту й по виконанню» [1908. Видовисько — 8].

ВИДОВИСЬКО МАСОВЕ / жанрове означення сценарія; [1927. Ясний].

ВИДОВИСЬКО МИСТЕЦЬКЕ / [1926. Час — 1].

ВИДОВИСЬКО ТЕАТРАЛЬНЕ / [1925. ПК — 5]; [1927. Танок — 5]; [1930. Оперний — 6]. ► ВИДОВИЩЕ МИСТЕЦЬКЕ

ВИДОВИЩЕ / «драми діляться на два головніші роди с. е. на трагедії і на комедії; так званни мелодрами, видовища (*Schauspiele*) історичні, горожанські, ігрові зрілища (*Lustspiele*), французькі водевілі, фамілійні образи, комічні драми і т. п.» [1865. Росправа — 14]. ► ВИСТАВА

ВИДОВИЩЕ АГІТАЦІЙНО-ПРОГАНДИСТСЬКОГО ХАРАКТЕРУ / [1925. Суми — 4]. ► ЗБІР З ВИДОВИЩ

ВИДОВИЩЕ ВУЛИШНЕ / [1924. *МОБ* — 4]. ► ВИДОВИСЬКО

ВИДОВИЩЕ ДАРЕМНЕ / «Про вхідні квитки на даремні видовища та вистави для розваги. Обов'язкова постановка губвиконкому від 30 січня 1924 року. <...> Зобов'язати всіх володарів казино, лото і кегельбанів з даремним входом запровадити вхідні квитки, що рееструватимуться <...> на користь Українського Т-ва Червоного Хреста» [1924. *Даремні* — 7].

ВИДОВИЩЕ ЛЕГКОГО ЖАНРУ / [1925. *Суми* — 4]. ► ЗБІР З ВИДОВИЩ

ВИДОВИЩЕ МИСТЕЦЬКО-ПОКАЗНОГО ЗНАЧЕННЯ / [1925. *Суми* — 4]. ► ЗБІР З ВИДОВИЩ

ВИДОВИЩЕ МОВНЕ ► СЛУХОВИЩЕ

ВИДОВИЩЕ МУЗИКАЛЬНЕ / [1930. *Афіша*].

ВИДОВИЩЕ ОПЕРОВО-БАЛЕТНЕ / [1929. *Фопертеп* / 1 — 23].

ВИДОВИЩЕ СТРАСТНЕ / «Страстні видовища (*Ludus passionis*)» [1908. *Стешенко* / 1 — 162]. ► ПАСІЇ

ВИДОВИЩЕ ТЕАТРАЛЬНЕ / [1906. *Франко* / *НТШ* / 73 / 3 — 154]; [1939. *Щепкін* — 97]. ► ВИСТАВА

ВИДОВИЩЕ ЦРКОВЕ / [1924. *Копержинський* — 61]. ► ШТУКА ФІГЛЯРСЬКА

ВИДОК / уживається у кількох значеннях: ява, видовище і глядач; «в таковій битві театрум, або відок, ест місто <...> межі справедливими людьми і грішними» [1618. *Транквіліон* — 241]; польськ. *widok* [1641] [2007. *Rutkowska* — 606]; «Видок. 1. Вид [1646], Зрелище» [2002. *Тимченко* / 1 — 99]; «видок — позорище» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 12]; «видок первой» [1673. *Драма про Олексія* — 125]; «видок 4-й» [1673. *Драма про Олексія* — 153]; «видок пятый» [1673. *Драма про Олексія* — 156]; «видок» [1673. *Драма про Олексія* — 159, 170, 173]; «видок — позорище» [XVIII ст. *Синонима* — 12]; «Видок. П. Widok (приказ. сл.) вид, предлог, проспект, мнение [Хотя не для потужное войны, але так для самого видуку] (Самойлович)» [1861. *Закревский* — 278]; «Видок — (акт. сл.) вид, предлог, проспект, мнение» [1882. *Пискунов* — 33–34]; «“Руські театральні представлення в Перемишлі багато причинили ся до розширення любови до нашої мови” і “все мали повно всякої народности та стану видців”» [1909. *Возняк* / 1 — 83]. ► ВИДЦІ, ЯВА

ВИДУМКА / «“Як жінки чоловіків морочуть”. Видумка в 2 д. Г. М. Бораковскаго» [1888] [1906. *Комаров* — 35].

ВИДЦІ / глядач; польськ. *widz* [1820] [1992. *Cegiela* — 120]; «видці» [1908. *Франко* / *Слово* — 487]; [1928. *З театру* — 3]; [1928. *Невольник* — 4]; «театр обіймав не більше як 30–40 видців» [1906. *Франко* / *НТШ* / 73 / 3 — 154]; «видця» [глядачі] [1912. *Возняк* — 142]; «є це театри вже напівштучні, бо звичайно сцена бува вкрита, а часом і місце видців є крите» [1922. *Небо* — 3]. ► ВИДОК, ВИСТАВА ПІД ГОЛИМ НЕБОМ, ГЛЯДАЧ, ЗРИТЕЛЬ, СЛУХАЧ, СЛУШАТЕЛЬ, ТЕАТР ПІД ГОЛИМ НЕБОМ

ВИЗНАННЯ ПОМИЛОК / «“Березіль” визнає помилки» [Щупак] [1933. *Стенограма* — 548]. ► ВИПРАВЛЕННЯ ПОМИЛОК, ОГРІХ

ВИЗНАЧЕННЯ [ТЕРМІНІВ] / «Всі визначення, які ми будемо давати на такі поняття, як тема, сюжет, форма, зміст, конструкція, композиція, принцип, план і т. д. — дуже відносного порядку. Вони є більш робочим поняттям, ніж дійсно існуючим у реальності. Вони порядку надбудови, а не порядку фізично існуючого факту, і тому в тих визначеннях, що ми їх уживаємо чи знаходимо, завжди важливе те застереження, яке зроблене чи яке розуміється у того, кого ми читаємо, чи кого ми слухаємо. Немає більшої небезпеки, як прив'язатися до одного визначення. Це прямий шлях до того, щоб зробитися, як кажє Семенко, монтером» [1926. Курбас / Індукція — 93]. ► **ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА**

ВИЗОВ / «ВИЗОВ» [1841. *Квітка / Театр* — 95]; [1845. *Гребінка — 500*] або «ПОЗИВЫ» [1841. *Квітка / Театр* — 100]; «за всіма позывами ее на сцену» [1841. *Квітка / Театр* — 101]; «оба они в равной степени собирали обильную дань рукоплесканий и вызовов» [1861. *Мизко — 304*]; «Публика пришла в восторг. Вызовам и просьбам — повторить — не было конца. Кричали: добре... спасібі... гарно... ей-же Богу, гарно... громадо-громадо... ще раз... останній раз» [1862. *Чубинський — 339*]; «Його не злюбила публіка, ніколи не визивають — так він і пас» [1867. *Кропивницький — 10.07.1867 — 242*]; «публика “принимала” с восторгом обеих “див”»: вызовам, неистовым крикам и метаниям на сцену букетов не было конца» [1884. *Черняев — 375*]; «Вызовам не было счета. Букеты и венки сыпались на сцену, как дождь» [1885. *Черняев — 337*]; «ее танцы сопровождалась оглушительными “браво” и громкими вызовами “Три-зель-да-а-а!”, а иногда даже “Три-зель-доч-ка!”» [1889. *Черняев — 412*]; «не увлекаться троекратными вызовами» [1893. *Черняев / Млотковский — 161*]; «кроме вызовов и “аплодисманов” зрители выражали своё одобрение криками “bravo” и “fora”. “Fora” кричали вместо “bis” [1893. *Черняев / Млотковский — 207*]; «вызовам після 2-ї і 3-ї дії, як кажуть, не було кінця» [1899. *Кропивницький / 5 — 478*]; «п'єса [“Суєта”] подбається публічності дуже, визовам акторів і автора нема краю» [1904. *Карпенко-Карий / 1 — 342*]; «власти начали уже засчитывать мне в вину допущение оваций, качаний, бросание к ногам артистов фуражек во время вызовов» [1905. *Кропивницький — 92*]; «страшенно кричить на визовах і кидає на сцену свою шляпку <...> Вже дві шляпи побила і уранці хрипить, як з перепую» [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море — 113*]. ► **ВИКЛИКИ, ОПЛЕСКИ**

ВИЇЗД [ТЕАТРУ] НА ЗАВОД / [1930. *М. П. — 17*]. ► **КУЛЬТПОХІД**

ВИКИДКА / водевіль, фарс; «*juggle (to play tricks by slightof hand)* — показывать, выкидывать штуки, обманывать, плутовать» [1808. *Словарь / 1 — 36*]; «Что вам за охота ездить в этот гнусный театр! <...> Отложите уже на сегодня: завтра, может, выкидывать будут что занимательнее» [1840. *Квітка / Ярмарка — 397*]; «Выкидка. (Чигиринск.) — шутка, фарс, шарлатанство» [1861. *Закревский — 287*]; «выкидка — шутка, угара, шарлатанство» [1882. *Пискунов — 34*]; «фарс — жарт, выкидка, вибрик, фігель» [1893. *Уманець / 4 — 173*];

«викинути колінця» — «робити вигадливі рухи, фігури в танці, витіювати танцювати», «робити щось незвичайне, несподіване або легковажне, пусте» — «викидати коника, встругнути штуку, відколоти номер» [1993. *Словник / 1 — 90*]; «викинути штуки (штуку, фортелі, фортель, фігли, фокуси <...>, викидати коника, витинати фортелі, <...> викидати кренделі, робити вигадливі рухи, фігури в танці» [1993. *Словник / 1 — 91*]. ► ВОДЕВІЛЬ, ФАРС

ВИКІНЧЕННЯ АРТИСТИЧНЕ / художня досконалість; [1901. *Франко / Галас — 161*]; [1906. *Франко / Вертеп — 173*]; [1907. *Франко / Тобілевич — 374*].

ВИКЛАДАЧ ДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА / [1907. *Богданов*].

ВИКЛИКИ / [1908. *Кропивницький / Спогади — 127*]; «по скінченні спектаклю її усі викликають, аж доки потомлена артистка не перестане виходити; при сьому всі махають хустками та шапками проти неї» [1891. *Кримський / Товариство — 330*]. ► ВИЗОВ

ВИКОНАВЕЦЬ / [1903. *Карпенко-Карий / Наталка — 273*]; [1906. *Кропивницький / 35 літ — 105*]; «исполнила роль»; «выполнил роль» [1858. *Шевченко / Бенефис — 210*]; «исполнители» [1862. *Чубинський — 337, 338*]; «исполнитель» [1905. *Кропивницький — 88*]; «виконавці» [1906. *Кропивницький / 35 літ — 105*]. ► АКТОР, ВИКОНАЧ

ВИКОНАННЯ АРТИСТИЧНЕ / [1907. *Старицька — 635*].

ВИКОНАННЯ РЕЖИСЕРСЬКЕ / постановка; [1928. *Альф / 2 — 13*].

ВИКОНАННЯ РОЛЕЙ / [1913. *Вороний / Театр — 94*]; «у виконанні три достоїнства — простота, чистота і красота» [1914. *Вороний / Дзвін — 264*]; «виконання було нерівне, з пнями і колодами» [1914. *Вороний / Дзвін — 274*]; «виконання укр[аїнських] п'єс» [1916. *Кропивницький — 230*]; «виконання народних творів» [1916. *Кропивницький — 233*]; «ознайомитись з тутешнім виконанням укр[аїнських] п'єс, але тут нас спобігло лихо: виконання всього українського, по височайшому повелінню, було заборонено» [1916. *Кропивницький — 235*]; «исполнение» [1857. *Шевченко / Щоденник — 17.12 — 135*]; [1861. *Мизко — 302*]; «исполнение пьесы» [1905. *Кропивницький — 95*]; «блестательное исполнение» [1863. *Глібов — 286*]; «трагически исполнены» [1857. *Шевченко / Щоденник — 12.12 — 133*]. ► ГРА, ВДАВАННЯ, РОЛЬ, УДАВАННЯ

ВИКОНАННЯ ХУДОЖЕСТВЕННЕ / [1907. *Вистави — 4*].

ВИКОНАННЯ ХУДОЖНЄ / «художнє виконання п'єс» [1902. *Франко / ЛНВ — 261*].

ВИКОНАЧ / [1896. *Вороний — 310*]; [1913. *Вороний / Театр — 62, 101*]; «виконач титулової ролі» [1914. *Вороний / Дзвін — 284*]. ► АКТОР, ВИКОНАВЕЦЬ

ВИКРОЇТИ ДРАМУ / створити драму; «викроїти з історії Хмельниччини драму» [1910. *Франко — 401*].

ВИМАРКА / режисерська купюра у тексті п'єси; [1920-ті. *Рулін / Словник — 3*]. ► КУПЮРИ

ВИМБАР / «Грали по хатах, вимбарах, вітряках, повітках... Брати Могильди вистановляли спектаклі в хліві, на Русині; Корнієнко у бать-

ковім вимбарі, де був складений товар; діти чиновника А. Е. Соколова в батьківському саду; Фізюв — на Грицьковій — в розореній олійниці» [1908. Кропивницький / Спогади — 128]. ► АМБАР-ТЕАТР

ВИМОГИ ДО АКТОРА / «життєва правда, простота, цілковите втілення в роль, глибина замислу, щирість, тонкість, рафінованість гри, а також художня свобода (в руках, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій [новій] драмі» [1913. Вороний / Театр — 168].

ВИНА ДРАМАТИЧНА / «“Крила”, буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської» [1913. Стешенко / 2 — 99].

ВИНА ТРАГІЧНА / [1934. Щупак — 229]; «незломність людської волі є тією трагічною виною, яка (в Отелло, Лірі, Оресті, Клітемнестрі, Антігоні, Корделії, Дездемоні) може ґрунтуватись на природньо моральних предпосилках. Але навіть і в таких характерах вона не повинна втрачати тієї основної риси — бунту проти могутніших сил. Святий, мученик, Христос (в пасійній драмі, язичеській трагедії в церковній формі) не є трагічними характерами. Їх добровільна самопожертва виключає всякий активний бунт, а тільки цей останній є трагічним, а разом і драматичним (в змислі дійства!)» [1923. Загул — 52]. ► ТРАГЕДІЯ СОЦІАЛІСТИЧНА

ВИПИСКА ПО ЦЕХАХ / «Виписки по цехах — це повний опис усіх необхідних у виставі аксесуарів, костюмів, париків, меблів. Його складає, як правило, асистент режисера, а там, де його немає, — сам режисер. За вказаними виписками костюмери одягають акторів, реkvізитори готують реkvізит і обставляють сцену меблями, бутафорією, гримувальний цех готує парики і т. д.» [1969. Ратімов — 25].

ВИПРАВДАННЯ / [1939. Рапопорт — 16, 20].

ВИПРАВЛЕННЯ ПОМИЛОК / [Яновський] [1933. Стенограма — 551]. ►

ВИЗНАННЯ ПОМИЛОК, ОГРІХ, САМОКРИТИКА

ВИПУСК / «Випуск — маленька лядка в планшеті кону, через яку пропускають електричний шнур з трюму від штепселя до рефлектора або бережка на кону» [1929. Словник — 44].

ВИПУСК РЕЖИСЕРІВ / «Нові режисери української драми. Інститут ім. Лисенка випускає 15 липня ц. р. режисерів української драми. Це є перший випуск режисерів за весь час існування Інституту. Випустять 11 чоловіка. Студенти, що закінчують інститут, одержать звання режисерів профтеатрів політосвіти та звання педагогів профосу. Усі студенти випуску цього року спеціалізувались як режисери, п'ятеро з них разом із тим працювали з фаху педагогіки театральної і двоє з фаху драматургії. Молоді режисери мають також профосвіту актора. Майже всі практикували по робітничих клубах, в сельбудах тощо. Деякі з них проводять практичні роботи з педагогіки в київському Держтехнікумі. Скінчивши інститут, молоді режисери за ухвалою Головпрофосу повинні й надалі

працювати по робітничих клубах, але за основну роботу вважається стажування по держтеатрах України. Революційний фронт мистецтва зміцнюється новими силами, що їх виховала нова реформована школа»

[1925. *Муздрам* — 4]. ► МУЗДРАМІН, РЕЖИСЕР

ВИРАЗНІСТЬ / «Артистична експресія мусить підлягати наказам виразності <...>. Мусить підлягати вимогам простоти» [1925. *Вороний* — 561]; «Ми говорили про ті якості, які повинні мати мізансцени. Серед цих якостей одна з найважливіших — виразність» [1937. *Захава* — 93].

ВИРАЗНІСТЬ СЦЕНІЧНА / [1924. *Туркельтауб* / *Оборона* — 1]; [1968. *Богдасhevський* — 13]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ВИРІБ ДРАМАТИЧНИЙ / п'єса [1913. *Вороний* / *Театр* — 140]. ► ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, ВИРОБНИЦТВО ХУДОЖНЕ, ПРОДУКЦІЯ, ТВІР

ВИРІШЕННЯ ВИСТАВИ / [1974. *Степаненко* — 23]; [1975. *Михайлюк* — 23]; [1976. *Товстоногов* — 22]. ► РІШЕННЯ ВИСТАВИ

ВИРІШЕННЯ ОБРАЗНЕ / [1969. *Василько* — 24]. ► АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ

ВИРІШЕННЯ ПОСТАНОВКИ / [1969. *Василько* — 24]. ► АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ

ВИРІШЕННЯ ПРОСТОРОВЕ / [1969. *Василько* — 24]. ► АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ

ВИРІШЕННЯ РИТМІЧНЕ / [1969. *Василько* — 24]. ► АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ

ВИРІШЕННЯ ТОНАЛЬНЕ / [1969. *Василько* — 24]. ► АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ

ВИРОБИТИ / створити п'єси або вистави у народнім дусі; «виробити народні театральні штуки» [1894. *Франко* / *Театр* — 335].

ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ / [1930. *Кацанов* — 4]; [1930. *Красін* — 6].

ВИРОБНИЦТВО ХУДОЖНЕ / [1930. *Шліусберг* — 9]; [1930. *Я. К.* — 3].

ВИРУЧКА ВАЛОВА / [1917. *Садовський* — 4]. ► ПОДАТОК НА ТЕАТР

ВИСОКОЕСТЕТИЧНІСТЬ / [1908. *Привітання* — 4]. ► ВИСОКОХУДОЖНІСТЬ

ВИСОКОХУДОЖНІСТЬ / [1924. *Туркельтауб* / *Криза* — 1]; «високохудожественні повні інтересу сучасності п'єси, як “Хазяїн”, “Сто тисяч”, “По над Дніпром” та інші. <...> і називає “високохудожественними п'єсами” драми д-я Винниченка, тоді, як драматичним творам останнього, при всій їх талановитості іменно “високохудожественности” й бракує» [1908. *3 газет* — 2]; «Спасибі, велике спасибі вам, дорогий наш ювіляте, за ті невеликі, та дорогі хвилини, які ми пережили під ваші високохудожні і високоестетичні співи» [1908. *Привітання* — 4]; «Високохудожній твір» [1909. *Франко* — 283]; «високохудожня гра» [1913. *Вороний* / *Театр* — 83]; «Робота високохудожня» [1917. *Курбас* / *Молодий* — 29]; «Отже “Успенская драма” Дм. Ростовського ховає в високо художній формі та в символічних образах ідею полегчення політичного поневолення Українського народу» [1923. *Білецький* — 33]; «Бачивши високохудожню роботу Курбаса в “Газі”» [1924. *Хоткевич* — 2]; «“Украдене щастя” — високохудожній твір і може рівнятися з кращими п'єсами класичної драматургії» [1928. *Сірий* / 2 — 19]; «високохудожні театральні п'єси» [1933. *Конкурс* — 169–170]; «Безупинна, незважаючи

на окремі помилки, боротьба театру ім. Франка за революційний пролетарський світогляд, за високохудожнє подання в сценічному мистецтві актуальних і передових ідей та образів соціалістичної дійсності, за розкриття нової людини, — все це було могутньою передумовою культурно-мистецького зростання театру» [1935. Савченко — 27]. ► ВИСОКОЕСТЕТИЧНІСТЬ, КРИЗА ТЕАТРУ, ТВІР ВИСОКОХУДОЖНІЙ

ВИСТАВА / польськ. *wystawa* [1815] [2007. Rutkowska — 623]; [1820] [1992. *Cegiela* — 121]; «вистава — *Ausstellung, Aufwand*» [1904. *Словар* — 29]; «вистава» [1891. *Кримський / Трупа* — 323]; [1893. *Нечуй* — 148, 158]; [1899. *Карпенко-Карий* — 332]; [у значенні «виставка»] [1905. *Вистава* — 24]; [1906. *Франко / НТШ / 73 / 3 — 154*]; [1910. *Франко* — 392]; [1913. *Вороний / Театр* — 111]; «виставляти» та інші похідні; «виставність» — ухищрение; виставний — ухищренний» [XVIII ст. *Синонима* — 12]; «вистава ставропігійська» [1889. *Франко* — 207]; «“Віт заламейський”, драма в 5 діях Кальдерона де ла Барка, в котрій виставлений чудесний тип селянина» [1893. *Франко / 3 — 438*]; «вистава крайова польсько-руська» [1894. *Франко* — 456]; «користуючись нагодою крайової вистави у Львові» [1894. *Франко / Театр* — 293]; «сценічна вистава» [1894. *Франко / Театр* — 303]; «театральні вистави» [1894. *Франко / Театр* — 308, 311, 324]; [1913. *Франко / Студія* — 194]; «виставити» [1894. *Франко / Театр* — 311]; [1910. *Франко* — 392]; «давати вистави» [1894. *Франко / Театр* — 312]; «семінарські вистави» [1894. *Франко / Театр* — 321]; «формальні театральні вистави»; «аж в році 1841 побачили русини перші публічні вистави театральні в своїй мові»; «ще й по 1841 році виставлювано раз чи два весілля в семінарії» [1894. *Франко / Театр* — 323]; «дві вистави театральні в пасторальнім музеї руської духовної семінарії» [1894. *Франко / Театр* — 328]; «за чотири вистави ми здобули чималий мінус» [1895. *Кропивницький / 1 — 436*]; «театральна вистава» [1895. *Франко* — 60]; [1900. *Франко / Театр* — 22]; [1901. *Франко / Клеопатра / 2 — 170*]; [1906. *Франко / НТШ / 73 / 1 — 155*]; [1907. *Франко / Тобілевич* — 375, 376]; «виставляється на кону» [1897. *Карпенко-Карий / Житецький* — 322]; «“Ясні зорі” виставляю у Петербурзі» [1897. *Кропивницький / Грінченко / 2 — 459*]; «виставити драму» [1898. *Франко* — 144]; «виставляєм» [1899. *Карпенко-Карий* — 332]; «виставляємо “Катерину” <...> бенефісом декоратора-художника» [1899. *Кропивницький / 1 — 472*]; «виставляємо» [1899. *Кропивницький / 2 — 472*]; «був це, зрозуміло, театр <...> духовний, у формі так званих містерій або діалогів, <...> і виставлявся в церквах» [1899. *Франко* — 90]; «у перервах між окремими діями церковної історії, виставленої в п'єсі (Божого Різдва, Воскресіння, тощо)» [1899. *Франко* — 91]; «обидві п'єси виставлені» [1899. *Франко* — 94]; «трупа <...> давала вистави» [1899. *Франко* — 96]; «виставили» [1900. *Кропивницький / 2 — 484*]; [1908. *Кропивницький / Спогади* — 126]; «правильні театральні вистави» [1900. *Франко / Театр* — 21]; «за щоденними спектаклями важко виставити нову та ще й оперу, а хотілось би виставити по-людськи» [1901. *Кропивницький / 1 — 489*]; «виставляти» [1901. *Кропивницький / 2 — 90*]; «виставляти»

[1901. Франко / Ромео — 152]; «порядні вистави» [1902. Франко / ЛНВ — 269]; «виставити на сцені» [1902. Франко / ЛНВ — 272]; «виставляють» [1903. Карпенко-Карий / Наталка — 273]; «на вечірню виставу я не зміг попасти: одно — дорого (ложа 25 руб., а крісла — дешевше 2 руб. не було), а друге — білети були продані на всі три спектаклі! А вдень ціна квитка стояла — 25 копійок» [1903. Карпенко-Карий / Наталка — 275]; «виставлювано» [1904. Історія — 3]; «вистава — лицедійство в театрі; коли виставляється, показується в театрі якусь комедію або таке інше» [1906. Доманицький — 27]; «виставив»; «після третьої чи четвертої вистави “сцен та монологов”»; «виставили» [1906. Кропивницький / 35 літ — 107]; «Що ж до таких міст, як Кіцмань, Дорогобуж, Снятин, Заліщаки і інші, то там робились вистави в стаях. Перегородять половину стани, начеплять декорації, посиплють пісочком... З одного боку за загородкою коні іржуть, а з другого артисти співають» [1906. Кропивницький / 35 літ — 114]; «перша київська етнографічна вистава» [1906. Нова громада — 92]; «популярні вистави» [1906. Франко / НТШ / 73 / 1 — 155]; «вистави другого типу (книжні)» [1906. Франко / НТШ / 73 / 1 — 156]; «Чернігівське т[овариство] “Просвіта” 17 лютого відкрило в своєму помешканні виставу картин, скульптури і кераміки» [1908. Коцюбинський — 112]; «вистановлять спектаклі» [1908. Кропивницький / Спогади — 122]; «Грالی по хатах, вимбарах, вітряках, повітках... Брати Могильди вистановляли спектаклі в хліві, на Русині; Корнієнко у батьковім вимбарі, де був складений товар; діти чиновника А. Е. Соколова в батьківськім саду; Фізов — на Грицьковій — в розореній олійниці» [1908. Кропивницький / Спогади — 128]; «вистановляли спектаклі» [1908. Кропивницький / Спогади — 132]; «вистановив» [1908. Кропивницький / Спогади — 137]; «виставлена була вперше “Майська ніч”» [1908. Кропивницький / Спогади — 141]; «виставляв <...> свою драму» [1909. Франко — 285]; «виставлена того ж року на ярмарці» [1910. Франко — 244]; «виставлена» [1910. Франко — 391]; «театральні вистави викликали одушевлення на цілім Поділлі, театральна зала в т. зв. Новім замку <...> була вся битком заповнена, а се ще більше розбуджувало нашу народну свідомість і народолюбивість. Руський народний театр з его драматичними виставами в 1865 р. в Тернополі був для нас другою рідною школою укр[аїнсько]-руського письменства і народопису» [1912. Барвінський — 5]; «вірші Волковича [«Розмышляє о муці Христа Спасителя»] перша звісна нам проба руської драматичної вистави на пасійну тему»; «виставлені на сцені» [1912. Франко — 97]; «виставлено діалог» [1913. Франко / Студія — 194]; «вистави діалогів на релігійні теми» [1913. Франко / Студія — 194-195]; «драма <...> виставлена» [1913. Франко / Студія — 195]; «вистава комедії»; «виставлювано імпровізовані розмови двох жартунів» [1913. Франко / Студія — 196]; «виставлювані» [1913. Франко / Студія — 197]; «театральні вистави духовних діалогів» [1913. Франко / Студія — 210]; «коли ж вистановили третього спектакля» [1916. Кропивницький — 213]; «тоді не дозволено було

в часних театрах вистановлять цілі п'єси, а тільки сцени і монологи, хоча це тільки була, як кажуть, замазка на очі: здебільшого п'єси виконувалися цілком» [1916. *Кропивницький* — 231]; «13 травня розпочалась <...> у Львові друга з черги вистава картин українських малярів» [1923. *Вороний* — 482]; «Вистава, тобто ставлення п'єси — це найпоширеніша форма театральної роботи на селі» [1927. *Естрада* — 23]. ► ВИСТАВКА, ПРЕДСТАВЛЕННЯ, СПЕКТАКЛЬ

ВИСТАВА АМАТОРСЬКА / [1907. *Франко / Тобілевич* — 375]; [1908. *Кропивницький / Спогади* — 130]; [1909. *Возняк / 1* — 79]; [1925. *Кисіль / УТ* — 72]; «аматорські вистави з вояками в казармах» [1894. *Франко / Театр* — 311]; «аматорські вистави театральні» [1894. *Франко / Театр* — 323]. ► АМАТОР, ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ

ВИСТАВА АНТИХУДОЖНЯ / [1995. *Заболотна* — 22].

ВИСТАВА БАЛЕТОВА / [1938. *Балет* — 8].

ВИСТАВА БЕЗКОШТОВНА / [1930. *М. П.* — 17]. ► КУЛЬТПОХІД

ВИСТАВА БЕЗПЛАТНА / [1924. *Рада / 2* — 4]; «урядовці міністерства шляхів <...> впорядкували для козаків безплатню виставу “Степовий гість” Грінченка, де в антрактах роздавали козакам даремно різні українські книжки, чай і т. ін.» [1918. *Військо* — 5]; «9-го січня 26 року, в день жалоби [з нагоди революції 1905 року], відбудеться процесія на братські могили за парком. 20-го грудня намічено поставити доклади, присвячені двацятиріччю, а також влаштувати в деяких театрах безплатні вистави» [1925. *Напередодні* — 2]. ► МІСЦЕ БЕЗПЛАТНЕ, РАДА ХУДОЖНЯ

ВИСТАВА БЕНЕФІСНА / [1917. *Кіссо*]; [1925. *Бенефіс / 2* — 5]. ► БЕНЕФІС

ВИСТАВА БЛАГОДІЙНА / [1912. *ТІМ* — 5]; «спектакль с благотворительным назначением» [1862. *Слухи / 29* — 226].

ВИСТАВА БОЙОВА / [1925. *Господар* — 5]. ► БОЙОВИК

ВИСТАВА БОМБЕЗНА / [2021. *Васильєв* — 6]. ► ВИСТАВА КУЛЬТОВА

ВИСТАВА ВЕРТЕПНА / [1901. *Барвінський* — LII]. ► ВЕРТЕП, ДРАМА ВЕРТЕПНА

ВИСТАВА ВИРОБНИЧА / [1928. *Смолич* — 27].

ВИСТАВА ВІДКРИТА / [1925. *Войтенко* — 5]. ► ВИСТАВА ЗАКРИТА, ПРОГЛЯД ГРОМАДСЬКИЙ

ВИСТАВА ВІЙСЬКОВА / вистава для вояків; [1942. *Радість* — 3].

ВИСТАВА ВРАНІШНЯ ► РЕПЕРТУАР ІДЕОЛОГІЧНО ВИТРИМАНИЙ

ВИСТАВА ГІМНАЗИАЛЬНА / [1927. *Багалій* — 12].

ВИСТАВА ГІМНАСТИЧНА / «Другое увеселение желал доставить Черниговскому обществу некто г. Чапман, из Лондона. Он дал на сцене здешнего театра несколько гимнастических и эквилибристических представлений. Несмотря на его замечательную силу и ловкость, несмотря на удивительные и грациозные аттитюды интересных его детей, несмотря на то, что он называет себя в своем альбоме “удивительным артистом”, — представления его пришли без всяких особенных впечатлений» [1862. *Слухи / 21* — 161].

ВИСТАВА ГРОМАДСЬКА / [1928. *Копержинський* — 406].

ВИСТАВА ДЕБЮТНА / «Вибір для першої вистави п'єси малопридатний для таких дебютних вистав, бо п'єса взагалі малосценічна» [1917. *Федір / Пантера* — 4].

ВИСТАВА ДЕКОРАЦІЙНА ► РЕПЕРТУАР РІЗДВЯНИЙ СВЯТОЧНИЙ

ВИСТАВА ДЕННА / «Денні вистави для спілок. Президія МГРПС запропонувала Культвідділові розробити питання про спробну організацію денних вистав у центральних театрах для спілок, що мають багато змінних підприємств. Коли спроба дасть позитивні наслідки, такі вистави вклучать до виробничого плану центральних театрів на наступний зимовий сезон» [1928. *Хроніка* / 3 — 14].

ВИСТАВА ДИТЯЧА / «Театр “Соловцов”. Сьогодні вранці дитяча вистава, йде удруге — “Красная Шапочка и серый волк”» [1913. *Соловцов* — 5]. ► ТЕАТР ДИТЯЧИЙ, ТЕАТР ДІТОЧИЙ

ВИСТАВА ДЛЯ БОЖЕВІЛЬНИХ / «Вистава для божевільних. Минулої неділі, 7 декабля, в Полтаві в одному з помешканнів колонії божевільних виставлено було для хворих веселу п'єсу Квітки-Основ'яненка “Шельменко денщик”. Хворі-божевільні були дуже задоволені й безмірно реготалися» [1908. *Шельменко* — 4].

ВИСТАВА ДЛЯ ПРИСЛУГИ / [1925. *Кисіль / УТ* — 73]; «Удень грали “для прислуги”. Так було сказано і на афіші» [1903. *Карпенко-Карий / Наталка* — 275]; «[у 1860-х рр.] вдень робили вистави по дешевим цінам “для прислуги”, як писалося на афишах, тоб-то по-теперішньому — народні спектаклі» [1924. *Єфремов* — 25–26].

ВИСТАВА ДЛЯ ЧЛЕНІВ ПРОФСПЛОК / «Щоби дати можливість широким масам робітників і службовців одвідувати театр, кожний тиждень по вівторках ставитиметься вистава для членів профспілок зі знижкою в 50 відс. Ці вистави поставлеко буде особливо старанно і з таким розрахунком, щоби в них пройшли всі постановки з найкращими виконавцями» [1923. *ЛіМ* — 3].

ВИСТАВА ДРАМАТИЧНА / [1901. *Барвінський* — LXI]; [1909. *Возняк* / 1 — 70]; [1909. *Франко* — 314].

ВИСТАВА ДУХОВНА / «Вистави духовні, так звані містерії» [1918. *Кисіль / Вертеп* — 18, 23].

ВИСТАВА ЕКВІЛІБРИСТИЧНА / [1862. *Слухи* / 21 — 161]. ► ВИСТАВА ГІМНАСТИЧНА, ЕКВІЛІБРИСТИКА, ТЕАТР ФІЗКУЛЬТУРИ, ТЕАТР ФІЗКУЛЬТУРНИЙ, ЦИРК

ВИСТАВА ЕСТЕТСЬКА / [1930. *Корляків* — 72–73]. ► ТЕАТР ЕСТЕТСЬКИЙ

ВИСТАВА ЄЗУЇТСЬКА / [1929. *Резанов* — 78].

ВИСТАВА ЖАЛІБНА / «2-го березня в день перших роковин смерти одного з основоположників театру актора-режисера Олександра Кольчука театр впоряджує жалібну виставу» [1926. *П. Б.* / 1 — 7].

ВИСТАВА ЗАГАЛЬНО-ДОСТУПНА / [1912. ТИМ — 5]; «Завтра загально-доступна вистава» [1913. Соловцов — 5].

ВИСТАВА ЗАКРИТА / «Утворювати закриті вистави, закликаючи на них знавців мистецтва» [1919. Заява — 276]; «Закриті вистави для робітників заводів і членів профспілок у другій половині зимового сезону майже заповнили всі дні. <...> Театр по неділях увів денні спектаклі» [1927. Закриті — 25]; «закриті вистави» [1928. Інформація — 64]; «Спілки набули чималого досвіду в організації колективних одвідувань, закритих вистав тощо» [1929. Барун — 2]; «Більшість театрів відмовились вже від застарілої й мало придатної для робітничого глядача системи притягнення до театру абонементної системи й почали вживати закритих вистав для великих колективів чи підприємств, цілевих вистав за принципом так званих культпоходів. Безумовно, колективне відвідування вистав робітниками цілого підприємства грає колосальну роль як для театру, бо утворює однорідну залю глядачів, так само дає широкі можливості в справі культурно-освітньої роботи навколо вистав» [1929. Болобан / Замовлення — 1]; «Театр [Шевченка] запроваджує нову систему, цілеві закриті спектаклі, які кардинально міняють всю театральну роботу. <...> Надзвичайно характерний зріст закритих вистав: жовтень — 1 вистава, а в квітні одна тільки відкрита. Всього ж закритих вистав було 82 з 167» [1929. Ірій — 116]; «Запроваджені торік закриті вистави для орієнтовного глядача дали дуже гарні наслідки і вже цього року театр не дає жодного відкритого спектаклю. Всі вистави наперед закупили заводи та профспілки» [1929. Хроніка / 1 — 252]; «Не стало в цій галузі краще й тоді, коли театри майже цілком перейшли на продаж закритих вистав; зникав тоді всякий інтерес рахувати відвідувачів, справа йшла тоді вже про цілі вистави, про ті 100 %, коли знову таки ніхто не цікавився питанням, чи одвідало виставу глядачів менше чи більше закупленого числа місць. Дарма, що на три чверті виповнена зала на такій стовідсотковій виставі не була рідким явищем. І коли окремі театри не можуть дати точних чисел за своє виповнення, то цілком зрозумілим є й те, що не можемо ми знайти й генеральніших чисел, які характеризували б прилучення масового глядача до театру. А в часи щорічного й потужного зростання наших міст та збільшення в них робітничої маси справа про те, оскільки в парі з цим іде зростання кількості глядачів у театрах є питання першої ваги» [1931. Рулін / Облік — 42]; «Продаж колективних закритих вистав» [Первомайський] [1933. Стенограма — 560]. ► АБОНЕМЕНТ, КНИЖКА АБОНЕМЕНТНА ТАЛОННА, ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА, ПРОДУКЦІЯ ХУДОЖНЯ, РЕПЕРТУАР ІДЕОЛОГІЧНО ВИТРИМАНИЙ, СПЕКТАКЛЬ ЗАКРИТИЙ

ВИСТАВА ЗБІРНА / «Увечері остання прощальна вистава і закриття зимнього сезону, збірна вистава: 1) “Горе от ума”, I акт; 2) “*Miserere*” (3 карт.); 3) «Укращение строптивой» (3 карт.); 4) “Женитьба Бальзамина» (2 карт.); 5) “*Gaudeamus*” (2 акт); 6) “Прощальный ужин”, Ціна міс-

цям бенефісна» [1911. Соловцов / 3 — 1]; «1 травня остання збірна вистава» [1925. Хроніка / 6 — 5]; «збірна вистава етюдів» [1926. Хроніка / 5 — 9].

ВИСТАВА ЗНАКОВА / [2021. Васильєв — 6]. ► ВИСТАВА КУЛЬТОВА

ВИСТАВА ЗРАЗКОВА / [1926. Микитенко / СЧ — 60].

ВИСТАВА ІНАВГУРАЦІЙНА / [1924. Кедрін / 3 — 4].

ВИСТАВА ІНТЕР'ЕРНА / [1969. Ратімов — 4]. ► ВСТАВКА ПАВІЛЬЙОННА

ВИСТАВА КОНСТРУКТИВНА / [1929. Вознесенський — 190].

ВИСТАВА КРІПАЦЬКА / [1939. Щепкін — 97].

ВИСТАВА КРУТА / [2021. Васильєв — 6]. ► ВИСТАВА КУЛЬТОВА

ВИСТАВА КУЛЬТОВА / «Цікаво спостерігати, як разом зі зміною театральних поколінь, появою нових сценічних вітрів та протягів, стильовими та жанровими трансформаціями водночас зазнає мутацій фахова термінологія, сказати точніше, сленг. Зокрема, останнім часом в моду ввійшли раніше нечасто вживані означення вистави як “культової” та “знакової”. Мимоволі починаєш ламати голову над деякими запитаннями. Ну, наприклад, над таким: чи кожна знакова вистава стає культовою? Чи кожна “культова”, справді, “крута і бомбезна”, як нині звичайно маркують якість “театрального продукту” (теж популярне визначення) палкі шанувальники мистецтва й не менш ейфоричні його рецензенти? Зрештою, чи кожна “знакова” вистава зрозуміла публіці? Мабуть, можна на цей предмет і потеоретизувати. Запропонувати дефініції. “Культовою” оголосити таку, що викликає одностайне захоплення якоїсь страти — вікової чи соціальної. “Знаковою” охрестити виставу, в якій акумулювалися головні виклики та висновки часу. Де — іноді поза волею самих творців — сформулювалися його, часу, найінтимніші прикмети та приховані сердечні болі» [2021. Васильєв — 6].

ВИСТАВА ЛЕГКА / «Коли до цієї постановки український театр не мав зразка вистав справжньої легкості та відповідної подачі, то от зараз черговими виставами театр “Березіль” зробить власністю української театральної культури низку стандартних, простудійованих і засвоєних прийомів. Вони будуть з’являтися значно частіше, ніж все, що було подібного чи в театрі “Березіль”, чи в інших театрах» [1929. Курбас / Алло — 302]. ► СПЕКТАКЛЬ

ВИСТАВА ЛІТНЯ / [1927. Ам — 17].

ВИСТАВА ЛЯЛЬКОВА / [1923. Білецький — 37].

ВИСТАВА МАГІЧНО-АКРОБАТИЧНА / [1924. Копержинський]. ► МИСТЕЦТВО МАГІЧНО-АКРОБАТИЧНЕ

ТЕЦТВО МАГІЧНО-АКРОБАТИЧНЕ

ВИСТАВА МАСНИЧНА / «масничних вистав (*Fastnachtspiele*)» [1907.

Стешенко / 4 — 14]. ► ЗАБАВА КАРНАВАЛОВА, КАРНАВАЛ, ФАСТНАХТШПІЛЬ

ВИСТАВА МАСОВА / [1928. 3 театру — 3]; [1928. Невольник — 4]. ► ВИСТАВА ПІД

ГОЛИМ НЕБОМ

ВИСТАВА МИСТЕЦЬКА / [1925. Суми — 4]. ► ЗБІР З ВИДОВИЩ

ВИСТАВА МЮЗІКХОЛНА / [1929. *Микитенко / Терещенко* — 357].

ВИСТАВА НА ВІЛЬНІМ ВОЗДУСІ / [1928. *Невольник* — 4]; [1928. *О. О.* —

4]. ► **ВИСТАВА ПІД ГОЛИМ НЕБОМ**

ВИСТАВА НА ПОВІТРІ / «Вистави на повітрі можна влаштувати на спеціально для цього зробленому рухомому (переносному) помості — кону, але можна їх провадити без жодних устаткувань, організуючи кін з матеріалів, які є на місці» [1927. *Ам* — 17].

ВИСТАВА НАГОРОДНА ► **БЕНЕФІС**

ВИСТАВА НАПІВНАРОДНА / [1928. *Копержинський* — 421].

ВИСТАВА НАРОДНА / [1907. *Вистави* — 4]; [1913. *Вороний / Театр* — 145].

ВИСТАВА НАЦІОНАЛЬНО-СВІДОМА / «Поділимо вистави для зручності на стихійні і на ті, де свідомість національна проклала собі цілком природні шляхи, та будемо поки що казати про стихійні вистави» [1913. *Верходуб / 2* — 1]; «Відома природна планомірність у розвитку українського руху поряду з допіру згаданими виставами, створила вистави національно-свідомі» [1913. *Верходуб / 2* — 2].

ВИСТАВА НЕДІЛЬНА РАНКОВА / [1926. *Хроніка / 4* — 11].

ВИСТАВА ОПЕРОВА / [1928. *Дві* — 5]; «слабі і шабльонові вистави оперові в мійським театрі та нечисленні, а нудні концерти гал» [1905. *Огляд / 1* — 31]. ► **ТЕАТР ОПЕРОВИЙ**

ВИСТАВА ОСНОВНА / [1931. *Зубравський* — 18]. ► **ВИСТАВА ПРОХІДНА, ОФОРМЛЕННЯ МИСТЕЦЬКЕ**

ВИСТАВА ПАНТОМІМІЧНА / [1924. *Копержинський* — 53].

ВИСТАВА ПАРАДНА / [1925. *Господар* — 5]; «Дуже не гаразд, що театральна критика обмежується, переважно, прем'єрами і парадними виставами. Те, що звичайні рядові вистави проходять без зовнішнього контролю, значно зменшує їхню художню цінність» [1925. *Не можна* — 4].

ВИСТАВА ПІД ГОЛИМ НЕБОМ / [1928. *О. О.* — 4]; «Навіть тоді, коли аматори мають гарну театральну салю, порадно є літом, в часі гарної погоди, улаштувати вистави під голим небом» [1922. *Небо* — 3]; «виступив також “Просвітянський театр” з виставою під голим небом» [1928. *3 театру* — 3]; «Вистава “Невольника” під голим небом у Сокалі. <...> в Сокалі виступив також “Просвітянський Театр” з виставою під голим небом драматичного малюнку М. Л. Кропивницького “Невольник” <...>. Відповідно до потреби переробив режисер п. Сорока дуже влучно саму песу <...>. Рано переведено пробу при співучасті приблизно 200 їздців, з дуже добрим успіхом. Ослонення цих будинків березовими гілками, не дало вражіння зміни сценерії і акція мусіла відбутися (всупереч змістові штуки) на обійстю Коваля. Зараз з початком дії сонце почало заходити, сумерк обгорнув майдан. Запалено справді одну велику жарову лямпу, але світло з неї ледви вистачило на освітлення невеликого круга біля

хати. Режисерія намагалася заступити брак світла (доставець не додержав умови і замість 3-ох доставив для театру лише одну лямпу) запаленням копичок соломи. Це багато не допомогло, бо солома скоро згоріла, так що гуртів гуляючих дівчат в прегарних, вишивками прикрашених строях більша частина видців не бачила. Так само в темряві відбулася найефектовніша частина вистави, а саме: напад турків, і татар на козацький табор, битва на кріси, шаблі і описи та забрання козаків в полон. <...> Зваживши, що досі наші театри ще ніколи не пробували масових вистав на вільнім воздусі, можна уважати виставу “Невольника” в Сокалі за доволі здатну» [1928. *Невольник* — 3–4]. ► ТЕАТР ПІД ГОЛИМ НЕБОМ

ВИСТАВА ПІЛЬГОВА ► МЕТОДИ МАСОВОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ РОБОТИ

ВИСТАВА ПІРОТЕХНІЧНА / «Майже до нуля зводиться значення автора балетної вистави, й зовсім автор не бере участі у виставах піротехнічних, люблених скрізь у кінці XVIII ст. й досі популярних в Італії та Неаполі. В цих останніх виставах якраз на перший план виступає творчість того самого лампівника — майстра світових ефектів (піротехніка)» [1940. *Антонович* — 445].

ВИСТАВА ПОБУТОВО-ПСИХОЛОГІЧНА / [1979. *Дашківська* — 27].

ВИСТАВА ПОКАЗОВА / «Мимоволі напрошується на порівняння показова вистава 1-ї державної театральної російської школи» [1921. *Курбас* / *Дзвін* — 228].

ВИСТАВА ПРИВАТНА / [1925. *Кусіль* / *УТ* — 74].

ВИСТАВА ПРИЛЮДНА / «прилюдні театральні вистави» [1909. *Возняк* / 1 — 76]. ► ВИСТАВА ПРИВАТНА

ВИСТАВА ПРОХІДНА / [1931. *Зубравський* — 18]; «Не спиняємось також і на “прохідній” виставі “За двома зайцями”, відомій Харкову ще з останнього сезону театру ім. Франка» [1927. *Шевченко* / 1 — 293]. ► ВИСТАВА ОСНОВНА, ОФОРМЛЕННЯ МИСТЕЦЬКЕ

ВИСТАВА ПРОЩАЛЬНА / [1911. *Соловцов* / 3 — 1]; [1912. *Городський* — 4]; «Остання прощальна вистава» [1907. *Т-ва* — 1]; «Вже три рази давали “останню прощальну” виставу» [1913. *Миргород* — 4]; «“Прощальна вистава”. Оцей напис на афішах стягнув таку масу публіки до нашого театру, що саля тріщала від натовпу, а багато людей відійшло від каси без білету. <...> І мимоволі приходило на думку, що якби український театр зачав був у Львові від “прощальної вистави” і потім продовжав такі вистави, то — то може й українська публіка, приваблена такими “прощальними виставами”, була б ходила численніше до театру і він не потребував би був грати перед напівзаповненою салею» [1930. *І. Н.* — 5]. ► БЕНЕФІС ПРОЩАЛЬНИЙ, ВИСТАВА ЗБІРНА, СПЕКТАКЛЬ ПРОЩАЛЬНИЙ, ТЕАТР ГОРОДСЬКИЙ

ВИСТАВА РАДІЄВА / [1936. *СССР* — 3]. ► КОНЦЕРТ НА РАДІО, РАДІОВИСТАВА, РАДІО-КОНЦЕРТ, ТРАНСМІСІЯ ВИСТАВИ, ТРАНСМІСІЯ ОПЕРИ

ВИСТАВА РАНКОВА / «Системою ранкових вистав» [1925. Курбас / Анкета — 604]; «“Молодий Театр” існував недовго, — в першому своєму сезоні він дав 15–16 ранкових вистав, другий його сезон тривав приблизно 5 місяців» [1927. Шевченко — 26].

ВИСТАВА РАНКОВА НЕДІЛЬНА / [1926. Хроніка / 4 — 11].

ВИСТАВА РЕВОЛЮЦІЙНО-ФОКСТРОТНА / [1926. Смолич / Шпана — 86].

ВИСТАВА СВЯТОЧНА / [1922. Василько — 17]; «В театрі святочна вистава, а перед нею ілюмінованне цісарського портрета на сцені й цісарський гимн. Магістрат устроїв на площі тріюмфальну браму з Марсом і Мінервою, з фавнами на пегазах, в римськiм стилю, а плянти на валах здовж обвішав лямпіонами. Ріжнокольорові лямпіони мінили ся світлом і з ратушевої вежі, а в ратушевих вікнах пишали ся герби аліянтів: Австрії, Росії, Прус, Англії. Нептунова кириця на ринку перемінила ся в водограй, що стріляв водою на три сажні в гору, окружений світлами» [1906. Щурат — 12]. ► ІГРИ СВЯТОЧНІ НА ЧЕСТЬ ДІОНІСА, ПРЕДСТАВЛЕНИЕ СВЯТОЧНОЕ, РЕПЕРТУАР СВЯТКОВИЙ, РЕПЕРТУАР РІЗДВЯНИЙ СВЯТОЧНИЙ

ВИСТАВА СЕМІНАРСЬКА / [1909. Возняк / 1 — 76]; [1932. Хоткевич — 12]. ► ТЕАТР СЕМИНАРИЦЬКИЙ, ТЕАТР СЕМИНАРІЙСЬКИЙ

ВИСТАВА СИНТЕТИЧНА / [1932. Рулін / 15 — 52]. ► ДРАМА СИНТЕТИЧНА, ТЕАТР СИНТЕТИЧНИЙ

ВИСТАВА СКЛАДЕНА / «Нам треба мати на увазі, що Харків у тому відношенні більше вимог буде ставити до нас, ніж Київ, більше вимог тому, що там тягнуть читати вірші, виступати в усяких випадках, складених виставах, сценках, монологах і т. д.» [1926. Курбас / Золотонуз — 147].

ВИСТАВА СОЦІАЛЬНО-ЗНАЧУЩА / «вдячний драматургічний матеріал для утворення актуальної, соціально-значущої бадьорої вистави» [1930. Василько / Кутюр'є — 6].

ВИСТАВА СОЦІАЛЬНО-КОРИСНА / «Театр ім. Франка — далеко чесніший. Він не робить ніяких експериментів з театром. Він згадує *perfectum* людини, що була трупом, і копіює її продовження. Так народжуються простенькі, але соціально-корисні вистави» [Ол. Полторацький] [1929. Протокол АРКК — 62]. ► ЗАМОВЛЕННЯ СОЦІАЛЬНЕ

ВИСТАВА СТИХІЙНА / «стихійні українські вистави» [1913. Верходуб / 2 — 2]. ► ВИСТАВА НАЦІОНАЛЬНО-СВІДОМА

ВИСТАВА СТУДЕНТСЬКА / [1931. Рулін / Старицький — IX]; «Студентська вистава у ті часи була не зовсім безпечна з погляду університетської адміністрації, бо вистава приносить з собою цілу низку поліційсько-адміністративних ускладнень що до надзору, що до мети вистави та питання на чю користь будут збиратися гроші» [1923. Міяковський — 221].

ВИСТАВА ТЕАТРАЛЬНА / [1909. Возняк / 1 — 74]; [1923. Білецький — 37]; [1939. Щепкін — 97]; «Театральна вистава — це мистецтво дійства. Без руху, без

того, що ми звемо поведженням людини, не може бути дійства» [1927. Бондарчук / 3 — 32]. ► МИСТЕЦТВО ДІЙСТВА

ВИСТАВА ТЕАТРАЛЬНА ВСЕУКРАЇНСЬКА / «Всеукраїнська театральна вистава. Головна Управа Мистецтва т. зв. Головмистецтво рішило zorganizувати в січні 1930 р. всеукраїнську театральну виставу в Києві. У зв'язку з виставою театральний Музей Академії Наук звернувся до Головмистецтва з пропозицією виготовити для неї макети поодиноких постановок українських театрів» [вистава — у значенні «виставка»] [1929. ВТВ — 2]. ► ВИСТАВКА ТЕАТРАЛЬНА, КОНЦЕРТ, МАКЕТ ДЕКОРАЦІЙ, ХУДОЖНИК ТЕАТРАЛЬНИЙ

ВИСТАВА ТЕНДЕНЦІЙНА / «Тенденція моралізує. Ідея не мусить моралізувати, бо вона конкретна у поняттях, а конкретна в образі <...>. Коли твір писаний на якусь тезу, тоді маємо дійсне розуміння тенденційної вистави, коли якісь висновки недвозначно подаються публіці» [1925. Курбас / Режлаб 11.05.1925 — 445]. ► ТЕНДЕНЦІЯ

ВИСТАВА УКРАЇНСЬКА / «Необыкновенный фурор произвел украинский спектакль, на масляной, данный, как напечатано в афише “на підмогу убогим студентам нашої губернії, товариством, кохаючим рідну мову”» [1862. Слухи — 2]; «Деякий час дозволювано такі [українські] вистави; але зрештою звернуло міністерство внутрішніх справ на непогодженість таких дозволів з наказом 1876-го року. Знову починається “междуведомственная переписка”, яка й мала своїм наслідком наказ 1881-го року, що полегшуючи трошки умови українського друку взагалі, дозволяв і українські вистави. Отже й виходить тепер, що не було нічого надзвичайного в ініціативі М. Л. Кропивницького та М. К. Садовського, що про дозвіл українських вистав клопоталися. Робили те-ж саме й інші антрепренери, виходячи навіть з тих-же мотивів: погані матеріальні справи і великий успіх українських п'єс. Але коли для більшості цих антрепренерів були українські вистави випадковим явищем, коли не мали вони видатних виконавців на українські ролі, — то знайшовся в Єлисаветі гурт першорядних акторів, що для них українські вистави були не тільки хвильовим захопленням або одною лише вигідною справою. [1926. Рулін / 5 — 70]; «з 20-х р.р. [XIX ст.] деколи з'являються на польській сцені українські (цілковито або частково) п'єси; згодом трапляється це частіше. Почасти йшли тут польські актори назустріч вимогам публіки і не тільки української; полякам, чи росіянам, що на Україні жили, теж було приємно — українську п'єсу, що з місцевим життям зв'язана була, побачити. <...> збільшується за 30-х р.р. кількість українських вистав; в 40-х же р.р. маємо ми вже низку акторів — польського переважно театального виховання, що особливо зазнавали успіху в українських ролях» [1927. Рулін / Минувшина — 19]; «Звичайно, не можна перебільшувати значення цих українських вистав: були вони, порівнюючи, дуже рідкими, але треба тут мати на увазі й

надзвичайну обмеженість українського репертуару і характерне для тогочасної публіки прагнення бачити на коні раз-у-раз нові п'єси. А втім був з них бодай невеличкий струмок, що йшов ще од Котляревського і збільшуючись майже непримітно, призвів зрештою до бучного розцвіту українського театрального мистецтва за 80-х років. Отже й належиться Катеринославу в цій загальній еволюції своє бодай й невеличке місце» [1927. Рулін / Минувшина — 20]; «мемуари, присвячені заснуванню українського театру, попри весь свій різнобій, мають і дещо спільного; усі події 1881 року вони з'ясовують приватною ініціативою тої чи іншої особи, а подекуди надають учинкам тих часів перспективності до дальших подій: учасники перших українських вистав наче б цілком свідомо розуміли, що саме вони роблять та які наслідки матимуть їхні клопотання й праця. Між тим ознайомлення з деякими незачіпленими ще джерелами примушує глянути на тодішні події трохи інакше» [1931. Рулін / 50/2 — 22]. ► ВИСТАВА ХАХЛАЦЬКА, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ, ТЕАТР УКРАЇНОФІЛЬСЬКИЙ, ТЕАТР УКРАЇНСЬКИЙ

ВИСТАВА УРОЧИСТА / «В міському оперному театрі в суботу 21-го грудня була впоряджена велика урочиста вистава на честь і пошану Директорії Української Народньої Республіки та героїв визволення України. У виставі взяли участь об'єднані артистичні сили чотирьох найкращих українських театрів м. Києва, об'єднані українські хори і державний сімфонічний оркестр імені Лисенка. Велика зала оперного театру була розкішно прикрашена гірляндами зелені і жовто блакитними та червоними прапорами. Перша передня ложа бенуара була одведена для членів Директорії. Поруч з нею — ложа для представників чужоземних держав. Навпроти — для представників міського самоврядування; вся передня половина партеру — для численних представників українського війська. Вистава почалася величними згуками інтродукції до опери Лисенка “Тарас Бульба” в виконанню державного оркестру під орудою О. Горілого. <...> Крім зазначених музичних пес, він виконав ще антракти до 2-ої дії “Тараса Бульби”, козак-шумку Лисенка і ін. Перед співом “Ще не вмерла” Л. Старицька-Черняхівська в коротких словах з'ясувала присутнім значення перемоги Директорії. Гімн був проспіваний тричі. З драматичних уривків було виставлено чотири; 3-я дія “Тетьмана Дорошенка” в виконанню трупи Садовського, 1-ша дія “Лісової пісні” в виконанню трупи державного драматичного театру, 2-а картина “Едипа царя” в виконанню артистів Молодого театру і 2-а дія “Наталки Полтавки” в виконанню артистів державного народного театру. Тут взяли участь і заслужені корифеї української сцени М. Садовський, М. Заньковецька, О. Саксаганський, А. Затиркевич-Карпинська і молоді сили. <...> В одному з антрактів публіка, побачивши в ложі членів Директорії — В. Винниченка, С. Петлюру і Ф. Швеця, впорядила їм бурну

овацію. На жадання публіки оркестр заграє гімн, весь театр підхопив згуки і тричі проспівав гімн... “Слава народній Директорії, слава отаманові Петлюрі!” Громове “слава” розлягається в театрі. Члени Директорії, дякуючи за привітання, кланяються» [1918. УВ — 3]. ► СПЕКТАКЛЬ УРОЧИСТИЙ

ВИСТАВА УЧЕНИЦЬКА [ШКІЛЬНА] / [1909. Возняк / 1 — 71].

ВИСТАВА ФОРМАЛІСТИЧНА / «При всій майстерності акторського виконання вистави, що ними керував Л. Курбас, ходульні, схематичні, формалістичні» [1933. Ухвала — 535]; «І хоч А. Бучма брав участь у формалістичних виставах “Березоля”, його реалістична гра своєю правдивістю і психологічною глибиною часто випадала з загального плану вистав, побудованих на штукарстві» [1940. Піскун — 49]. ► ФОРМАЛІЗМ

ВИСТАВА ХАЛТУРНА / «Але подивіться на проповідь халтурних вистав, що заповнюють наші клуби, наші театри! Халтура — це мистецьке хуліганство, вона заражає глядачів розбещеністю, розхлябаністю, безідейністю. Та ще коли й п’єси добираються такі, що написано їх колись, в інтересах панування багатіїв, царів і їхніх поплічників — того міщанства, що за їхнього панування тепло жило, то вплив театру стає просто шкідливим» [1927. Курбас / Березіль — 294]. ► ХАЛТУРА

ВИСТАВА ХАХЛАЦЬКА / «Другою виставою [трупі М. Старицького у Москві] ішла “Наталка Полтавка”... Прокинувшись після першої вистави другого дня раненько, я глянув у вікно, що виходило на Никитську вулицю якраз насупротив театру, і запримітив щось надзвичайне: від театру по пішомуду, приткнувшись до стін будинків, тягся шнурком натовп народу. Я не второпав ураз, у чім тут річ і спитав коридорного — що воно таке? — То, добродію, наряд стоїть в черзі від каси театру за квітками на “хахлацкіє” вистави. Нічого й казати, що увечері театр був повнісінький і поспіх надзвичайний, та й далші вистави проходили з “аншлагами” на кілька вистав вперед. Аби улучити до нас на виставу, квитки треба було брати за тиждень раніше, чи забирати у баришників за подвійну і потрійну ціну» [1928. Ванченко / 7 — 152]. ► ВИСТАВА УКРАЇНЬСЬКА

ВИСТАВА ХУДОЖНЯ / [1917. Д. А. / 1 — 1]; [1928. Тартюф — 4]. ► ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ

ВИСТАВА ЦІЛЕВА / «Більшість театрів відмовились вже від застарілої й мало придатної для робітничого глядача системи притягнення до театру абонементної системи й почали вживати закритих вистав для великих колективів чи підприємств, цілевих вистав за принципом так званих культпоходів. Безумовно, колективне відвідування вистав робітниками цілого підприємства грає колосальну роль як для театру, бо утворює однорідну залю глядачів, так само дає широкі можливості в справі культурно-освітньої роботи навколо вистав» [1929. Болобан / Замовлення — 1]; «Цілевих, проданих колективам вистав» [1929. Смолич / Харків — 64]. ► АБОНЕМЕНТ, ВИСТАВА ЗАКРИТА

ВИСТАВА ШАБЛЬОНОВА / [1905. *Огляд* / 1 — 31].

ВИСТАВА ШКІЛЬНА / [1909. *Возняк* / 1 — 71]; [1918. *Кусіль* / *Verpen* — 23].

ВИСТАВА ЮВІЛЕЙНА / [1926. *Хроніка* / 1 — 17]; [1927. *Афіша*]; «ювілейна вистава 25-ти літньої сценічної діяльності артистки М. К. Заньковецької» [1908. *ТГГ* — 1]. ► ЮВІЛЕЙ

ВИСТАВА-КОНЦЕРТ / «Вистава-концерт для делегатів губз'їзду. Сьогодні в держдрамі відбудеться вистава для делегатів губз'їзду Рад. Підуть “97”. Після вистави концерт Духу. <...> 30 квітня франківці закінчують в Харкові сезон. Підуть в 60 раз Кулішеві “97”. 1 травня остання збірна вистава» [1925. *Хроніка* / 6 — 5].

ВИСТАВА-РОЗВАГА СВІТСЬКА / [1918. *Кусіль* / *Verpen* — 19].

ВИСТАВКА / «Не знаю, що Вам такого припало з “Грозою”. Я жду на її виставку в театрі» [1879. *Франко* — 202]; «не до “виставок” [тобто вистав] було харьковцям» [1893. *Черняев* / *Старинный* — 46]; «інсценізація <...> — приладження штуки до вистави на сцені» [1918. *Кузеля* — 124]. ► ВИСТАВА

ВИСТАВКА ТЕАТРАЛЬНА / [1926. *Виставка* — 6]; [1927. *Меллер* — 5]; «Театральна виставка. У Магдебурзі урочисто відкрито театральну виставку. Особливий інтерес викликали театральні макети Таїрова. З приводу цього “Форвертс” пише: “Німецькі наслідування залишаються далеко позаду цих недосяжних образів сценічного оформлення”» [1927. *Хроніка* / 2 — 78].

ВИСТАВКА ТЕАТРАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ / «Виставка театральної техніки. В листопаді ц. р. в Штокгольмі (Швеція) відкривається всесвітня виставка театральної техніки. Деякі з російських театральних організацій на еміграції одержали запрошення від північних держав взяти участь в цій виставці» [1922. *Виставка* — 27].

ВИСТАВЛЕННЯ (ПОСТАНОВОК) / польськ. *wystawienie* [1802] [1992. *Cegiela* — 122]; «Виставлення <...> постановок» [1919. *Комуніст* — 280]; «виставлення» [у значенні «вистава»] [1929. *Ігнатювич* / 2 — 43]; «виставлення» [1932. *Рулін* / 15 — 44, 78]. ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

ВИСТАВНИК / «разом з такими талановитими виставниками “Наталки Полтавки”, як Кропивницький, Саксаганський, Садовський і Затиркевичка» [1903. *Мирний* — 501]; «виставник — *Aussteller*» [1904. *Словар* — 29]. ► АКТОР

ВИСТАВНІСТЬ / «Виставність (пл. *wystawnosc*). Пышность, великолепие, роскошь» [1653] [2002. *Тимченко* / 1 — 156]; «Про таку виставність говорить нам тільки історія італійської містерії» [1907. *Свенціцький* — 42]; «Благовіщенська гра належить до найвиставніших складників містерійного репертоару» [1907. *Свенціцький* — 63]; у значенні «видовищність»; [1929. *Рулін* / *Завдання* — 17].

ВИСТАНОВА / «ганьбили чи бештали за вистанову тих чи других штук» [1900. *Кропивницький* / 2 — 487]; «вистановили ми увесь укр[аїнський] репертуар» [1916. *Кропивницький* — 234]. ► ВИСТАВА, ПОСТАВА, ПОСТАВКА, ПОСТАНОВКА

ВИСТУП БЕЗПЛАТНИЙ / [1930. *Естрадники* — 19]. ► **ДЕЗЕРТИРСТВО**

ВИСТУПАТИ / «виступав на сцені» [1894. *Франко / Театр* — 311]; І. Франко наводить текст п'єси о. Степана Петрушевича «Первописна опера. Муж старий, жінка молода, домовая забавка в єдном дійствіи, з громадських повісток уложена», в якій термін «виступ» означає «яву»; таких виступів у п'єсі одинадцять [1899. *Франко / Москаль* — 366]; «виступав в ролях женських» [1904. *Історія* — 4]; «виступати на сцені» [1907. *Франко / Тобілевич* — 375]; «виступав у ролі» [1909. *Франко* — 314]; «виступали в мужеських і жіночих ролях» [1913. *Франко / Студія* — 194]; «виступали в ролях» [1913. *Франко / Студія* — 210]; «виступать у творах Островського» [1916. *Кропивницький* — 235]. ► **ВИКОНАННЯ, ГРА, УДАВАННЯ, ЯВА**

ВИСЯГА / «Висяга — дерев'яна або залізна рама, яку міцно прибивають під першою машиною галереєю. По цій рамі рухається своїм верхів'ям лаштункова машина» [1929. *Словник* — 44].

ВИТВІР ДРАМАТИЧНИЙ / [1993. *Скуратівський* — 9].

ВИТВІР СЦЕНИЧНИЙ / [1924. *Єфремов* — 105].

ВИТВІВНИК / [1935. *Фронт* — 195]. ► **МИСТЕЦТВО САМОДІЯЛЬНЕ**

ВИТРИМАНІСТЬ ІДЕОЛОГІЧНА / «“Ідеологічна витриманість” доходить до того, що принц (таки ж і принц, а не “вітязь”), знайшовши Золушку під дружній сміх зали патетично вигукує. — “Теперь мы начнем новую трудовую жизнь”. І починає її... наказом арештувати мачуху Золушки й її дочок, а тоді сідають із Золушкою на трон і розважаються балетом та вибриками блазнів. (Трудова жизнь на 100 %). Сором обіймає, коли чуєш притягнення у фіналі заповіту “Дедушки Ильича” й піонерське “Будь готовий”» [1928. *Оперка* — 3].

ВИТТЯ ► **ЗАВИВАННЯ**

ВИУЧУВАТИ НОВИХ ШТУК / [1900. *Франко / Театр* — 23].

ВИФОРМЛЕННЯ СЦЕНИ ► **СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ**

ВИФОРМЛЕННЯ ХУДОЖНЄ / [1932. *Рулін* / 15 — 70].

ВИХИЛЯСИ ХУДОЖНІ / [1924. *Курбас / Москва* — 594].

ВИХІД / ява; [1884. *Дмитренко*]; [1892. *Мирний* — 5]; [1893. *Старицький / У темряві* — 440]; [1894. *Старицький / Талан* — 444]; [1908. *Старицька. Сапфо* — 36].

ВИХІД БЕЗМОВНИЙ / [1928. *Ванченко* / 7 — 216].

ВИХІД ГОСТЬОВИЙ / «На скільки “гостьових виходів”, (так званих “гастролів”), запрошено М. Кропивницького» [1909. *Мистецтво*/3 — 11].

► **ВИХОД, ГАСТРОЛІ**

ВИХІД З РОЛІ / [1998. *Саква* — 6].

ВИХІД НА ОПЛЕСКИ / «Молодий Український Театр. В неділю 15 жовтня Молодий театр ставить в перекладі Курбаса п'єсу Макса Гальбе “Молодість”. По мотивах як технічного, так і художнього порядку — Молодий театр одмінив у себе традиційний вихід акторів на оплески

публіки» [1917. МУТ — 4]. ► АПЛОДИСМАН, АПЛОДИСМЕНТИ, АПЛОДИСМЕНТИ, АПЛЬОДИСМЕНТИ, АПЛЬОДУВАТИ, АПЛЯВДУВАТИ, АПЛЯВЗ, КЛАКА, ЛЯПАТИ, ОПЛЕСКИ

ВИХОВАННЯ АКТОРА / «Наукові підвалини виховання актора» [1928. Рулін — 4].

ВИХОВАННЯ АКТОРА ГРОМАДЬКЕ / [1924. Політсуд — 4]; «Общественное воспитание актера. Союз Всерабис взял решительный курс на общественное и политическое воспитание артиста. В связи с этим, при театрах организуются школы политграмоты и профграмоты. В союзном клубе также будут устраиваться лекции по истории искусств и культуре театра, политические доклады и т. д. Впоследствии будет устроена политическая и профессиональная проверка усвоенного артистами в школах. Театральное студенчество прикрепляется союзом в качестве станжеров к низовым профчайкам» [1924. Воспитание — 3]. ► ПОЛІТСУД

ВИХОВАННЯ ГЛЯДАЧА / [1927. Інші — 27]; [1930. Оперний — 7]. ► АНКЕТА, ПЕРВИХОВАННЯ МАС

ВИХОВАННЯ КЛАСОВЕ / [1928. М. Л-т — 2]. ► СОЦВИХ

ВИХОВАННЯ КУЛЬТУРНЕ / «Треба використати театр, як могутній засіб культурного виховання молоді, одночасно борючися з хибами професійного та клубних театрів. Не зважаючи на культурну відсталість, молодь яко масовий критик у боротьбі за новий репертуар та потрібну трактовку й художнє оформлення п'єс, вона може бути й повинна стати джерелом здорової ініціативи» [1928. Філінов — 94].

ВИХОВАННЯ МАС / «З перших же своїх кроків театр починає, хоч і не зовсім певно, шукати шляхи до революційної класової практики, до відтворення її в театрі, до такого ідейно-художнього й політичного звучання, яке відповідало б завданням класової боротьби пролетаріату і революційного виховання трудящих мас» [1935. Савченко — 5]. ► АНКЕТА, ПЕРВИХОВАННЯ МАС

ВИХОВАННЯ МАС МУЗИЧНЕ / [1926. БК — 3].

ВИХОВАННЯ ПОЛІТИЧНЕ / «свідомо й твердо перетворити музику й пісню в знаряддя політичного виховання мас» [1926. БК — 4].

ВИХОВАННЯ ПУБЛІКИ / «виховувати публіку» [1913. Вороний / Театр — 157]; [1927. Ірчан — 4]. ► ПРОМОВА [ПЕРЕД ВИСТАВОЮ]

ВИХОВАННЯ СМАКУ / [1927. Зарва — 63]. ► КРИТИКА

ВИХОВАННЯ СОЦІАЛЬНЕ / [1928. М. Л-т — 2]. ► СОЦВИХ

ВИХОВАННЯ ТЕАТРАЛЬНЕ / [1924. Туркельтауб / Оборона — 1]; [у значенні «виховання дітей засобами театру»] [1928. Городиська — 3]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ВИХОВАННЯ ФІЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ / [1919. Повідомлення — 278].

ВИХОВАННЯ ХУДОЖНИКІВ ПОЛІТИЧНЕ / [1930. Затенацький — 7].

ВИХОД / «Ф. Шаляпин заробляє звичайно за рік 50.000 карб, за “виход” одбірає здебільшого — 2000 карб. Л. Собінов заробляв за рік до

35.000 карб., за “виход” — 1200 карб. <...> Волод. Ів. Немирович-Давченко, Качалов та Станіславський одбірають по 1200 карб. на рік» [1907. Гонорар — 4]. ► ВИХІД ГОСТЬОВИЙ

ВИШ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1928. Рулін — 6].

ВИЯВ ► ТЕАТР ВИЯВУ

ВИЯВЛЕННЯ ОГОЛЕНЕ ► СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА КУРБАСА

ВІДВІДУВАННЯ ТЕАТРУ КОЛЕКТИВНЕ / [1929. Левко — 15]; «Тов. Дацків вносить пропозицію відмовитися від абонементних систем і зупинитися лише на колективному відвідуванні» [1928. Нарада / 1 — 11]. ► АБОНЕМЕНТ, СИСТЕМА АБОНЕМЕНТНА

ВІДВІДУВАННЯ ВИСТАВ КОЛЕКТИВНЕ / [1928. Звернення — 69]; [1928. Інформація — 64]; «Конференція радить поширювати колективне одвідування вистав, — це дає змогу проводити культроботу навколо вистав» [1928. Резолюція — 4]. ► АБОНЕМЕНТ, АБОНУВАННЯ ГЛЯДАЧА, КНИЖКА АБОНЕМЕНТНА ТАЛОННА

ВІДВІДУВАННЯ ТЕАТРУ ОРГАНІЗОВАНЕ / «організоване відвідування театру дітьми» [1929. Мануйлович — 30].

ВІДДІЛ ІНСТРУКТОРСЬКИЙ / [1918. Школа / 2 — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ВІДДІЛ ІСТОРІЇ ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО / «21.XII.1925. Мене обрано аспірантом по відділу історії українського театру. За голову там має бути проф. Резанов» [1925. Василько — 72].

ВІДДІЛ МИСТЕЦТВ ГУБ ПОЛІТОСВІТИ / [1924. Рада — 6]. ► РАДА ХУДОЖНЯ

ВІДДІЛ МИСТЕЦТВ НАРОДНЬОГО КОМІСАРІЯТУ ОСВІТИ / [1926. Будівництво — 1]; [1927. Болобан / 2 — 9]; [1927. Скрипник — 83].

ВІДДІЛ МИСТЕЦТВА / «Відділ мистецтва. При міністерстві народної освіти заклалися відділи мистецтва; кожен відділ крім служачих складається і з громадського колектива — ради, обраної з фаховців. Комітет українського національного театру тим часом був такою радою при театральному відділі міністерства освіти. Позаяк до комітету У. Н. Т. було обрано більш 40 осіб з котрих деякі жили по-за Києвом, де-які рішуче відмовились приймати участь в його діяльності, а ради мистецькі, на думку міністерства, мусли мати maximum 15–16 осіб — комітет У.Н.Т. подав до розгляду п. міністра освіти весь склад членів комітету, прохаючи його обрати з них і затвердити театральну раду. П. Міністром обрано було 18 осіб» [1918. Відділ — 2].

ВІДДІЛ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬО-АРТИСТИЧНИЙ / «Від Ген[ерального] Військового Комітету. До секції музично-художньо-артистичного відділу при Українському Військовому Генеральному Комітеті запрошуються для участі в виставах в м. Києві і на виїзд особи на ролі: героїнь, інженю-драматиків, драматичних і комічних баб, героїв-любовників, героїв-резонерів, героїні-співачки та хористки. Звертатись можна

до секції відділу щоденно від 10-ї до 20-ї години дня — до члена Комітету Ів. Горемики-Купчинського» [1917. Комітет — 3].

ВІДДІЛ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [1918. Курси — 2]; [1918. Школа / 2 — 2]. ► КУРСИ

РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ВІДДІЛ РЕПЕРТУАРНИЙ / [1919] [1970. Йосипенко — 16]. ► ВУТЕКОМ

ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1918. Відділ — 2]; [1918. ДДТ — 2]; [1918. Школа / 2 — 2];

«При Генеральному Секретарстві Народної Освіти zorganizувався Театральний Відділ. В новому житті України, що так давно була позбавлена можливості ширити й творити свою культуру, такий відділ — пекуча потреба часу. Народна освіта без національного культурного скарбу не досягає належної мети, а національні культурні скарби України нищено, руйновано, розвіювано впродовж трьох сотень літ <...>. Театральний Відділ при Генеральному Секретарстві Народної Освіти має завідувати і керувати справами Національного Театру по всій Україні. Примітка: Він не втручається в приватні підприємства, а коли вони звертаються до нього за допомогою, то, визнавши діяльність того, чи іншого підприємства корисною, підтримує їх по змозі. Сфера діяльності Театрального Відділу охоплює: В справі театральних вистав: а) Організацію художніх театральних труп по більших містах України, керування репертуаром, а також художнім боком вистав тих труп; б) Закладання театрів робітничих, керування їх діяльністю і догляд за ними; в) Закладання театрів по селах, — керування їх діяльністю і догляд за ними; г) Організацію зразкових мандрівних театрів. В справі педагогічній. а) Закладання драматичних шкіл — школи артистів, школи режисерів, робітничі драматичні школи, — складання їх програм і догляд за їх діяльністю; б) Видання театральних педагогічних органів; в) “Режисерські видання” п’єс; кращі п’єси українського репертуару, п’єси європейських класиків. В справі літературній: а) Оголошення конкурсів; б) Видання п’єс оригінальних та перекладів; в) Видання спеціально театральних органів, г) Закладання театральних бібліотек. В справі технічній. а) Закладання театрального бюро; б) Закладання театрального музею; в) Закладання театральних майстерень; г) Закладання театральної комори. В справі допомоги: а) Призначення стипендій; б) пенсій; в) командировок; г) позичок; д) закладання захистів для знеможених театральних діячів» [1917. Відділ — 2]; «Театральний Відділ розіслав до всіх Земств на Україні таку відозву: “При Генеральному Секретарстві Народної Освіти закладено Театральний Відділ. <...> Отже, вважаючи на велике культурне значіння театру, Театральний Відділ ставить на чолі своєї діяльності справу народного театру. На Україні заклалося зараз понад 800 “Просвіт”. Кожна така “Просвіта” може стати культурним огнищем на селі. <...> Допомогати організації таких народних театрів і є перше завдання Театрального Відділу.

Для даного моменту Театральний Відділ визнає три форми допомоги: закладання драматичних шкіл для робітників та селян, закладання інструкторських та режисерських курсів, “режисерські видання” п’єс та підручники для драматичних шкіл. <...> Але не всі селянські “Просвіти” матимуть можливість запросити до себе інструкторів, — в цій справі театральний відділ думає запобігти негайно режисерським виданням п’єс. “Режисерські видання” мають виходити двома серіями: одна — кращі твори української драматичної літератури, друга — твори європейських класиків. Кожне таке видання міститиме в собі: вступну статтю (лекція, що має виголошуватись перед спектаклем); в цій статті будуть зазначені біографічні дані автора, місце п’єси в історії літератури, ідея п’єси; далі буде йти сама п’єса з режисерськими вказівкам, мезансцени, характеристика типів; фотографії найголовніших моментів п’єси в виконанні кращих труп, фотографії кращих артистів в відомих ролях, художні ескізи головних персонажів п’єси, ескіз найпростішої декорації. — Такий примірник зможе дати можливість виставити більш-менш художньо відомий драматичний твір» [1917. ТВГСО — 3]; «Театральний відділ м[іністерства] о[світи] розробив докладний законопроект, який вноситься на розгляд Ради Народніх Міністрів про асигнування 210,900 карбованців в розпорядження театрального відділу до 1-го вересня 1918 року, на ціль піднесення народньої культури, при допомозі утворення народніх театрів. Обрахунок згаданої вище суми складається з таких окремих трат: 1) Народня драматична школа. На удержання її обчислено 3,400 карбованців з поворотом платні 20-ма учнями по 50 карб, за 5 місяців 1000 карб. 2) Бібліотека — 5000 карб. 3) Видавництво 40,000 карбован. 4) Театральна комора (убрання реквізит і т. и.) 10,000 карбованців. 5) Мандрівний театр (його удержання (36,500 карбов. 6) Кінематографічна комора 117,000 кар. Разом обрахунок виносить 210,900 карбованців» [1918. Законопроект — 3]; «Театральний відділ при міністерстві освіти подав головноуправляючому мистецтв і національної культури записку, в якій <...> пильно прохає головне управління мистецтв та національної культури прохати хвальну Директорію Української Народньої Республіки негайно затвердити позачергою нижче перелічені законопроекти театрального відділу: <...>. 6) Законопроект про видання режисерських примірників і театральних підручників. <...> 9) Законопроект про театральну комору. 10) Законопроект про мандрівний селянський театр. 11) Законопроект про субсидію Вищому Музичн. Драматич. Інстит. ім. М. В. Лисенка» [1919. Записка — 2]; «Між методами, настановленнями і смаками театрального відділу міністерства УНР та методами, до яких часом спихає ГПО УСРР “воинствующий” обиватель, — більше спільного, як одмінного» [1927. Курбас / Шляхи — 143]; «На Австрійській Україні реалізатором українського теа-

тру був Юліан Лаврівський, що добився від “Руської Бесіди” заснування “театрального відділу”, який за два роки зібрав у краї кошти, заангажував із Житомира актора О. Бачинського з жінкою, особливо талановитою артисткою, і відсвяткував відкриття театру 29 березня 1864 р.» [1940. Антонович — 470]. ► ВІДДІЛ МИСТЕЦТВА, КОНКУРС РЕЖИСЕРІВ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, РАДА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ / «Академія мистецтвознавства, в якій намічено театрального відділу» [1928. Рулін — 6].

ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ ГОЛОВНОГО УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ І НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ / [1918. Курси — 2]; [1919. Спілка — 4]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, УКРАЇНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ

ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ ГОЛОВНОГО УПРАВЛІННЯ ПО СПРАВАХ МИСТЕЦТВА ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ / [1918. Школа / 2 — 2]. ► ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА

ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ СЕКРЕТАРСТВА ОСВІТИ ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ / [1924. ДДД — 4]; «Відкриття сезону в Укрдерждрамі. Сезон розпочнеться в кінці жовтня, як тільки закінчиться ремонт театру, що зараз ведеться. <...> Запорука цьому — міцна матер. база театру, остаточне закріплення за ним помешкання держ. драми. Для підняття художньої вартості театру притягнуто до праці в театрі нових режисерів і акторів. <...> На постійну працю приїздить з Москви відомий художник Матвій Дрік. Крім нього, на окремі (гастрольні) постановки запрошено також художників Анатолія Петрицького та художника А. Хвостова. Завідування літературною частиною доручено М. Ф. Сулімі. Хореографічну частину віддано Шуварській (Київ, Березіль). Між іншими, серйозну увагу буде звернено на акробатику, до вправ по якій притягаються всі актори. <...> Крім всього цього, при театрі зорганізовано режисерську лабораторію <...>. Для цілковитого зреволюціонування театру й наближення його до робітничих мас, буде утворено широку художню раду, складену з представників різних організацій (агітпроп, Головополітосвіта, Укрробсольтеатр, “Гарт”, “Плуг” та інших) і окремих осіб (режисерів, літераторів та діячів мистецтва). <...> Для того, щоб популяризувати театр серед робітництва зараз налагоджується зв’язок з Губпрофрадою та спілками. <...> Йдучи слідом за завоюваннями сучасності в повітрі, установка п’єси буде підвісною. <...> “Доброхим” буде одмічено в постановці “хемичним” впливом з кону. Крім цього, в декоративному відношенні покладають на художника Хвостова (фотомонтаж) і на кінематографічні інтермедії на екрані» [1924. БС — 4]; «До відкриття театрального сезону театром Курбаса у м. Києві. У першій половині жовтня, в Києві розпочинається театрального сезону першого ре-

волюційного театру “Березіль”, на чолі з народнім Артистом Республіки Лесем Курбасом. Надаючи виключне значіння “Березілю” в справі розвитку радянської театральної культури, група письменників: Ол. Досвітній, Михайль Семенко, О. Коцюба, Микола Хвильовий, Ар. Любченко та Павло Тичина виїжджає на відкриття сезону театру “Березіль”, цим закликаючи й інших діячів мистецтва на Україні взяти участь у цьому святі» [1925. Відкриття — 4]. ► **ДЕРЖТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ**

ВІДКРИТТЯ ТЕАТРУ / «Святочне відкриття театру назначено на день 29 березня 1864 р. Свято почалося Службою Божою в Успенській церкві, — відслужив її крилошанин Михайло Куземський, пізніший холмський єпископ; співав хор питомців. Успенська церква була повна народу, особливо львівської та замісцевої інтелігенції. Після 7-ої години ввечір сая “Народнього Дома” заповнилася по береги. Публика сиділа в святочному настрої. О годині пів до восьмої явився намісник Галичини, др. Менсдорф, та чимало військових, світських і духовних достойників, що позаймали перші ряди канап. За хвилину орхестра під батуютоу Лейбольда-Шмацзяжинського заграла, а коли завіса піднеслася вгору, на сцені стояв гурт святочно прибраних дівчат і хлопців, а зпосеред них вийшов наперед академик Льонгін Бзчацький (пізніший радник Найвищого Трибуналу у Відні і добродій “Рідної Школи”) та виголосив прольог, написаний нарочно на відкриття театру Омеляном Огоновським» [1937. Чарнецький — 677]. ► **ВИСТАВА УРОЧИСТА**

ВІДМІНА / картина; [1865. В. Д. Р. — 336]. ► **КАРТИНА**

ВІДМІНА ВИСТАВИ / «Из провинции. Киев. Все газеты выпустили экстренные прибавления с телеграммами о кончине Л. Н. Толстого. В городе необычайное волнение. Созываются экстренные собрания правлений всех культурных общественных организаций. Губернатор сообщил редакциям, что панихиды по Л. Н. Толстом разрешены, публикации же о панихидах будут разрешаемы после духовной цензуры текста. <...> В театре Соловцова утренний спектакль не состоялся»; «Одесса. <...> Отдельные группы учащихся являлись в театры, где шли дневные спектакли, и спрашивали, — не будут ли отменены представления. На дневном спектакле в городском театре после первого и второго актов с галереи раздались требования исполнить похоронный марш. Требование это было исполнено» [1910. Из — 4]; «Одесса. На улицах усиленная охрана. Полиция запретила отменять спектакли. В ун-те, на всех факультетах, кроме юридическ., лекций нет; не читали лекций даже правые профессора. На юридическом факультете лекции были, при чем присутствовало несколько слушателей под охраной сыщиков. Днем 600 студентов прошли по Дерибасовской улице с пением “вечной памяти” Л. Н. Толстому; арестовано 18 человек студентов. Лондон. На

ратуше в знак національного траура по случаю смерті Л. Н. Толстого поднят черный флаг» [1910. Толстой — 4]; «відмінити виставу, аніж за мініти вокаліста» [1975. Максименко — 20].

ВІДНОВЛЕННЯ [ВИСТАВИ] / «Сьогодні в театрі “Соловцов” буде бенефіс адміністратора театру і артиста С. Т. Варського. Виставлено буде перший раз по відновленню “Ельгу” Г. Гауптмана в постановці відомого режисьора Н. Попова, з участю д-ки Пасхалової в ролі Ельги і д. Є. Павленкова в ролі графа Старженського. “Ельга” піде без антрактів. Після неї виставлено буде комедію Г. Бара “Модныя дамы” в постановці д. Соколовського. Ролі виконають кращі сили труппи» [1912. Соловцов — 4].

ВІДНОСИНИ ПРОСТОРІЧНІ / «маю тут на увазі німця Г. Фукса, що, захопившись теорією “просторічних відносин”, взятих ним з сфери статичних мистецтв (архітектоніки і малярства), звузив сцену до наймовірних розмірів рельєфу» [1913. Вороний / Театр — 64].

ВІДНОСИНИ СЦЕНІЧНІ / [1939. Панопорт — 67].

ВІДНОСИНИ ТЕАТРАЛЬНІ / [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 95].

ВІДОГРАВАННЯ СЦЕН / виконання сцен; [1893. Нечуй — 152]. ► ВИКОНАННЯ

ВІДОГРАННЯ / [1894. Франко / Театр — 325]; «відограння ролі вірне природі — головна задача драматичного артиста» [1865. В. Д. Р. — 334]; «відограло товариство руських акторів у залі “Народного дому” мелодраму» [1865. Марковецький / Благословення — 319]; «П. Мол. відзначився оригінальним відогранем жида» [1865. Марковецький / Благословення — 324]; «відограти — *abspielen* — ролю» [1886. Желеховський / 1 — 100]; «першою пробою руської вистави театральної було власне відограння руського весілля — очевидно, по книжці Лозинського. Ся перша руська вистава в мурах [львівської] руської духовної семінарії зробила на всіх учасників і зрителів дуже велике враження <...> ще й по 1841 році виставлювано раз чи два весілля в семінарії» [1894. Франко / Театр — 323]; «відограли штуку» [1894. Франко / Театр — 325]; «в гарно устроєнім театрі відограли любителі драматичної штуки комедіо-оперу “Сватання, або Жених навіжений”»; «Стефанка навіженого (т. е. Стецька) вдало відігравав д. Лейтнер» [1894. Франко / Театр — 330]; «три душі побожні, із яких одну відігравав Георгієвич» [1910. Франко — 242]. ► ВИКОНАННЯ

ВІДОК ► ВИДОК

ВІДПОРТРЕТОВАНИЙ НА СЦЕНІ / «відпортретовані на сцені» [1865. ** — 332].

ВІДПОЧИНОК КУЛЬТУРНИЙ / «театр Франка робить все можливе, аби задовольнити ці домагання і зробити свій театр — місцем культурного відпочинку для робітника і селянина» [1925. Юра / Анкета — 2].

ВІДПРАВА ПАСІЙНА / «звичай пасійних відправ» [1912. Франко — 97]. ► ДРАМА ПАСІЙНА, ПАСІЯ

ВІДПУСТКА / «В отпуски никто из артистов ни в каком случае более одного месяца уволен быть не может, да и то только в продолжение летних месяцев до 1 ч. сентября. Болезнь актера и актрисы, более двух месяцев продолжающаяся, освобождает дирекцию от обязанности производить за дальнейшее время выдачу им жалованья; а болезнь более 4-х месяцев лишает их и бенефиса. За отпуск семидневный жалованье не удерживается, но за время отпуска свыше семи дней жалованье производится не будет» — з «Правил для артистів», створених 1843 року у харківському театрі [1893. Черняев / Матеріали — 317].

ВІДРАХУВАННЯ / «На загальних зборах робітників єврейського держтеатру, що відбулися цими днями, ухвалено відрахувати що-місяця 1 % з заробітку на користь англійських гірників аж до закінчення страйку» [1926. Хроніка / 6 — 16].

ВІДРИВ ТЕАТРУ ВІД ПРОЛЕТАРСЬКОЇ АВДИТОРІЇ / [1930. Сушицький — 52].

ВІДРОДЖЕННЯ ТЕАТРУ / [1918. Курбас / Театральний лист — 44].

ВІДСЛОНА / театральна завіса; [1872. Федькович — 402]; [1876. Франко — 44]; [1907] [2000. Ткач — 66]; [1913. Николаевич — 5, 9, 25]; [1914. Борачок — 35, 42]; [у значенні «картина», «ява»] [1919. Руссіні]; [1961. Лужницький — 89]; «Катря Чайківна» має забагато відслон» [1894. Лукич — 23]; «оперетка в 3 відслонах» [1927. І. Н. — 4]; ► ЗАВІСА, КАРТИНА, ОДСЛОНА

ВІДСТУП / «Справа в селі Клекотині» не є правильно збудованою драмою, нема тут поділу на акти, тільки зазначені відступи I, II, III, але все таки в живім діяльогу змалював Мох випадки одного дня в галицько-українським селі за панщини» [1909. Возняк / 2 — 65].

ВІДЧУЖЕННЯ / [1968. Коваленко — 7]. ► ТЕАТР ЕПІЧНИЙ

ВІК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ЗОЛОТИЙ / «твори наших корифеїв доби “Золотого віку українського театру” — Кропивницького, Старицького та Тобілевича» [1930. Красовський — 65].

ВІКНО АБО ДЗЕРКАЛО [СЦЕНИ] / [1926. Толбузін — 27].

ВІЛЬНІСТЬ М'ЯЗІВ / [1939. Рапопорт — 16].

ВІНОК ЛАВРОВИЙ / [1908. Зайці — 4]; [1912. Бенефіс — 4]. ► БЕНЕФІС

ВІРТУОЗ / польськ. *wirtuoz* [1785] [2007. Rutkowska — 619]; «віртуоз» [1905. Огляд / 1 — 31]; «віртуозы» [цит. за «Українським вістником», 1816] [1893. Черняев / Старина — 644]; «віртуоз <...> — мистець (музика)» [1918. Кузеля — 59]. ► КУЛЬТ ВІРТУОЗІВ, МАЙСТЕР, МИТЕЦЬ

ВІРТУОЗНІСТЬ / «І взагалі йому [Леопольду Еснеру], як і решті німецьких режисерів, далеко до віртуозності та мистецької досконалості наших режисерів» [1925. Туркельтауб / 7 — 3].

ВІРША ПАСХАЛЬНА / «пасхальная вирша, говоренная черноморцями его світлости, великому гетману, князу Потемкину, на Світлий

день праздника Пасхи» [1786–1787 рр.] [1786. *Пасхальная вирша — 168*]. ► ДРАМА ДУХОВНА, ДРАМА ПАСХАЛЬНА

ВІРШІ РІЗДВЯНИ / [1616. *Вірші — 55*].

ВІРШОПЛЬОТКА / авторка; «віршопльотка чи драматистка» [1900. *Кропивницький / Нашествіє — 75*]. ► АВТОРКА, АВТОРКА ДРАМАТИЧНА, ДРАМАТУРГ

ВІСНИК ► ЗАВ'ЯЗКА

ВІЦЕФІГУРИ / «Сонце есть архитипос, сиречь первоначална и главна фігура, а копії ея и віцефігуры суть безчисленныя, всю Біблію исполнившія. Такая фігура называлась антїтипос (прообраз, віцеобраз), сиречь вместо главныя фігуры поставлена иная» [1791. *Сковорода / Потоп — 340*]. ► АРХИТИПОС, АНТИТИПОС

ВІШАЛКА ТЕАТРАЛЬНА / [1929. *Фрагменти — 108*]. ► РОБКАСА

ВКАЗІВКА ДЛЯ АКТОРІВ / [1907. *Франко / Cohen — 406*]. ► РЕМАРКА

ВКАЗІВКА ДЛЯ РЕЖИСЕРА [ВІД ДРАМАТУРГА] / [1927. *Ірчан — 3*].

ВКАЗІВКА РЕЖИСЕРСЬКА / [1930. *Крисогон*]; «До Київa прибули зо спеціальним дорученнями в справі будучого сезону представники Молодого Театру Л. Курбас і С. Бондарчук. Ними привезено режисерські вказівки і ескізи декорацій, реквізиту тощо в справі виготовлення остаточних малюнків декорацій, ведуться балачки з художником Петрицьким» [1918. *МТ / 2 — 3*]; «авторські ремарки у драматургічних творах Кропивницького треба розглядати як безпосередні режисерські вказівки» [2000. *Піскун — 86*]. ► РЕМАРКА

ВКЛЮЧАННЯ, ВИКЛЮЧАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ / «Ревізує ТРОМ і драматургію, отже п'єси ТРОМ'у не схожі на інші п'єси, бо вони намагаються ґрунтуватись діялектикою і побудовані за іншими принципами (переключення тощо)» [1931. *ТРОМ — 8*]; «Пригадуючи виставу в Білій Церкві, актор Данило Антонович, який брав участь у цій першій постановці “Макбета”, розказував про свої тодішні турботи над тренажем “технічного включання і виключання” у стан тривання на сцені <...>. Під час ранішньої лекції Курбаса про мистецтво актора ми довго мучилися над тим каверзним “включанням і виключанням”. Приглядаючись до наших невдалих мімодрам на цю тему, Курбас кінець-кінцем, продемонстрував імпровізований тут же етюд, який поразив нас усіх легкістю і простотою переходу в стан і образ уявного персонажа етюда та моментального переключення себе в роль лектора, яким він тоді і був. Усе це було так просто, переконливо і ясно, що не можна було з дива вийти: чому ми самі не могли до цього додуматися? Того ж дня ввечері йшов “Макбет”. Я притаївся за кулісами, щоб уважно простежити, як Курбас, граючи Макбета, буде включати своє “нутро” і тільки самою “технічною майстерністю” триватиме в трагедії. Білоцерківський глядач напружено слідував за ходом дії. Він, як і я за кулісами, не від-

ривав очей від Макбета, який, навіть мовчки, самою тільки своєю присутністю на сцені, приковував до себе увагу всіх присутніх — не тільки в залі глядачів, але навіть увесь персонал за лаштунками сцени. При таївши дихання, ми не могли відірвати уваги від пристрасного слова, від обертонів його насиченої інтонації, від звірячої жадоби крові своїх ворогів, від паралічного затиску королівської корони в жадаючих руках Курбаса-Макбета, який вкінці, втікаючи від привидних месників, кров'ю залитими очима наткнувся за кулісами на мене. А я злорадно схопив Макбета за королівську мантію й питаю: — Пане Лесю, а це що? Техніка чи натуралістичне нутро? — Вмить опритомнівши, Курбас відгризся: — Ну й паршиво! — і поспішив у роздягальню скидати з себе королівський одяг» [1982. Гірняк — 194–195]. ► ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ

ВКУС [ЕСТЕТИЧНИЙ] / «об'явиться пособієм доброго вкусу, стало такту і здорового осуда» [1863. Вістник — 4]. ► ЕСТЕТИКА, ЗАДОВОЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНЕ, НАСОЛОДА ЕСТЕТИЧНА, СМАК

ВКУСНИЙ / мистецький, вишуканий; [1887] [2000. Ткач — 71].

ВМОТИВУВАННЯ ВЧИНКІВ ПСИХОЛОГІЧНЕ / «Якщо в роки становлення радянської драматургії і театру в центрі творів стояло відображення самих подій, учасниками яких були соціальні типи, а не конкретні люди з живими характерами, і успіх вистав вирішувало вміння режисера й художника використати театральну машинерію для створення сценічного видовища, то нова радянська драматургія надавала перевагу людським переживанням, психологічному вмотивуванню вчинків, розкриттю глибин духовного життя» [1970. Піскун — 125]. ► ТИП СОЦІАЛЬНИЙ

ВОГОНЬ БЕНГАЛЬСЬКИЙ / «Вогонь за сценою вживається звичайно бенгальський, але він виділяє так багато важкого диму, що користуватися ним раємо тільки під кінець вистави, або на вільному повітрі» [1921. Анко — 39]; «Можна [для створення ефекту пожежі або заграви] теж ужити бенгальського вогню червоної краски. Порошок під тою самою назвою, (дістати можна в місті в склепах хемікалій) сиплеться рядком або в нарочно в тій ціпи зробленій бляшаній посуді (чотирикутне подовгасте коритце) або прямо на кусник бляхи, цегли, каміння і запалюється в однім кінці папером. Відповідно до того, чи вогонь має довше чи коротше тревати, сиплемо довший або коротший пояс порошку, що горіючи червоним ярким світлом, робить вражіння справжнього пожежу» [1924. Ефекти — 29]; «Виставляли ці театри [початку ХІХ ст.] все підряд: опери, трагедії, комедії, водевілі, балети, дивертисменти тощо. Мова в цих виставах була польська, українська та московська, а більше — мішанина цих мов, яка в жах приводила туристів, що подорожували на Україну з Московщини. Вистави обставляли бенгальськими вогнями та різними ефектами, щоб привабити глядачів видовими моментами» [1940. Антонович — 465].

ВОДЕВІЛИСТ / «Водевіліст — це другий амант в оперетці» [1938. Мельник — 71]. ► АМАНТ

ВОДЕВІЛЬ / «водевиль» [1752] [1987. Словарь — 174]; польськ. *vaudeville* — у значенні весела пісенька [1772], у значенні комедіо-опера [1858] [1992. *Cegiela* — 118]; польськ. *wodewil* [1807] [2007. *Rutkowska* — 620]; «водевіль» [1867. *Лисенко* / 1 — 20–21]; [1894. *Франко* / *Театр* — 313]; [1897. *Старицький* / *Білиловський* / 1 — 567]; [1899. *Франко* — 95]; [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 102]; [1908. *Кропивницький* / *Спогади* — 122]; [1928. *Бортник* / *Пригоди* — 1]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 3]; [1973. *Заболотна* — 13]; «водевиль» [1858. *Шевченко* / *Бенефіс* — 209]; [1897. *Карпенко-Карий* / *Записка* — 281]; [1930. *Словник* — 14]; «легенькие водевильчики» [1862. *Глібов* / *Листок* — 260]; «шутка-водевіль» [1884. *Дмитренко*]; «третій учасник того ж театру семінарського, Іван Айталеви́ч Кобринський, видав рівночасно ще одну драматичну п'єсу на руській мові — водевіль (радоспів) “Козак і охотник”» [1885. *Франко* / *Театр* — 360]; «при драмі водевіль на кінці» [1894. *Старицький* / *Талан* — 451]; «водевіль завжди по драмі» [1894. *Старицький* / *Талан* — 452]; «водевіль — легка, сентиментальна комедія зі співами на теми з сільського життя» [1894. *Франко* / *Театр* — 309]; «водевіль — коротка комедія, здебільшого в 1 дії» [1906. *Доманицький* — 27]; «найпаскудніші водевілі, де пахло горілкою, брудною лайкою та явною деморалізацією» [1910. *Франко* — 395]; «Спектакль Садовського і Саксаганського — все та ж таки “Наталка” та “Як ковбаса та чарка”, — вперше після заборони цього водевілю радянською владою (була й така заборона!). Спектакль — як концерт: без найменшої вади. Театр повнісінький. Характерно, що всюди багато нотаблів, з самим помпадуром на чолі. Зволили сміятись и плескати в долоні. Театра корифеям не дають, а дивитись на їх ходять. Це якась своєрідна радянська діалектика» [1927] [1929. *Єфремов* — 451–452]; «Водевіль — комедія з піснями. Оперета — комедія з піснями» [1938. *Мельник* — 70]. ► ВИКИДКИ, ВОДЕВІЛЬЧИК, МЮЗИКЛ, ОПЕРЕТА, СПИВОГРА, ТЕАТР ЛІТНІЙ, ФОРМА ВИСТАВИ

ВОДЕВІЛЬ БАЛАГАННИЙ / «водевиль балаганный» [1857. *Шевченко* / *Щоденник* — 01.10 — 113].

ВОДЕВІЛЬ З ПЕРЕОДЯГАННЯМ / [1908. *Кропивницький* / *Спогади* — 124]; [1925. *Кисіль* / *УТ* — 83]; «водевиль с переодеванием» [1894. *Старицький* / *Талан* — 491].

ВОДЕВІЛЬ ЗІ СПІВАМИ / «Своєю “Наталкою Полтавкою”, водевілем із співами, впровадив Котляревський український театр» [1941. *Ленкий* — 53]. ► ВИСТАВА УКРАЇНСЬКА

ВОДЕВІЛЬ МАЛОРОСІЙСЬКИЙ / «малорос[сийский] водевиль» [1831. *Квітка* — 196].

ВОДЕВІЛЬ ПОБУТОВИЙ / «Побутового водевіля на теми міщанства» [1928. *Курбас* / *Виступи* — 729]. ► П'ЄСА СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВА

ВОДЕВІЛЬ ТРАГІКОМІЧНИЙ / «“Помирились або Котюзі по заслугі”, трагікомічеський водевіль в 2 д.» [1899] [1906. *Комаров* — 110].

ВОДЕВІЛЬ ФІЛОЛОГІЧНИЙ / [1970. Кузякіна — 260]. ► ВОДЕВІЛЬ

ВОДЕВІЛЬ ЧАРІВНИЙ / «17 января 1862 года в волшебном водевиле “Сумбурщица жена, или Совсем прибором сатана” танцевали Васильченкова и Аведиков» [1889. Черняев — 410].

ВОДЕВІЛЬ-ДИВЕРТИСМЕНТ / «водевіль-дивертисмент в 3 картинах (сиречь: малорусские песни в лицах)» [1889. Кропивницький / Суслев / 1 — 385]. ► ДИВЕРТИСМЕНТ

ВОДЕВІЛЬЧИК / [1891. Кримський / Трупа — 324]; [1930. Гнатюк — 168]. ► ВОДЕВІЛЬ

ВОЖАК ХОРА / «Я дійсно тоді був високий і сухий і постать моя в трико була сміховата, до того ж як “вожак хора” я в розмаїтих опереткових маршировках і походах видабував першим по журавлиному і це дуже смішило» [1928. Ванченко / 7 — 215].

ВОЗДУХ СЦЕНИ / [1920-ті. Рулін / Словник — 4]; «Задня завіса (воздух чи краевид)» [1925. Вороний — 555]. ► ЗАВІСА ЗАДНЯ

ВОЛТОРНІ / валторна; [1900. Кропивницький / Нашествіє — 67].

ВОЛЬТИЖЕР / «[у Харкові 1840-х рр.] балаганы со зверинцами, восковыми фигурами, вольтижерами, акробатами и другими фокусами приезжих артистов для детей и простолюдинов — марионетки, собачьи комедии, панорамы и проч.» [1893. Черняев / Млотковский — 171].

ВПЛИВ ► ТЕАТР ВПЛИВУ

ВПЛИВ ЕСТЕТИЧНИЙ / [1907. Стешенко / 1 — 56, 57]; «естетичний вплив на публічність» [1908. Стешенко / 1 — 2]. ► ЕСТЕТИКА, ЗАДОВОЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНЕ, НАСОЛОДА ЕСТЕТИЧНА, СМАК

ВПРАВИ МІМІЧНІ / [1925. Магонь — 5]. ► МИМОДРАМА

ВПРАВИ НА ДИХАННЯ / [1927. Естрада — 23]; [1930. Читання / 1 — 45]; «Вправа така. Опорожнити легені, починати вдихати тихо і глибоко. В міру наповнення легенів повітрям, концентрувати всю фігуру: лице похмуре, брови здвигаются, плечі піднімаються, пальці стискаються. Тепер видихати. В міру видихання розпускатися: хай розійдуться зморшки, лікті, пальці і т. д.» [1926. Курбас / Постановка — 152–153]. ► ОПОВІДАЛЬНИЦТВО, ТЕАТР ЧИТЦЯ, ТЕХНІКА МОВИ, ЧИТАННЯ ХУДОЖНЄ

ВПРАВИ СЦЕНІЧНІ / [1918. Школа / 1 — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА

ВПРАВИ ТАНКОВІ / вправи танцювальні; [1914. Василько / 1 — 126].

ВПРАВИ ФІЗКУЛЬТУРНІ ► ЕСТРАДА

ВПРАВНІСТЬ / «Искусство — умілість, вправність» [1918. Терпило — 75]. ► ІСКУСТВО, МИСТЕЦТВО, ШТУКА

ВСЕРАБІС / Всесоюзна спілка працівників мистецтв; [1925. Туркельтауб / Заговор — 5]; «Об участии “Всерабиса” в плановой работе НКП. Главполитпросвет циркуляром указал губполитпросветам на следующее: 1. Всерабис участвует в рассмотрении и разработке всех вопросов плано-

вого и отчетного характера в области искусств, в частности, распределения фондов зарплаты, путем выделения своих представителей с совещательным голосом в соответствующие органы НКП и плановые совещания при Губ. ОНО, Губполитпросвете и проч. 2. Всерабис имеет право выдвигать кандидатуры, а также представлять свое заключение по всем кандидатурам, выдвигаемым на занятия ответственных должностей отдельных предприятий и учреждений (в масштабе всероссийском и местном), равно и заведывающих отдельными самостоятельными частями этих предприятий и учреждений, причем выдвинутые союзом кандидаты, не являются представителями союза и назначаются на должности в общем порядке. 3. Всерабис принимает участие в рассмотрении вопросов договорной политики и практики государственных и хозяйственных органов, и в частности в вопросах о договорах концессионных» [1923. НКП — 2]; «В отношении помощи своим безработным товарищам члены союза Всерабис, несомненно, стоят на первом месте. Помимо помощи, принятой в форме циркулярного распоряжения ОГСПС, союз устраивает на днях 2 грандиозных концерта, в которых примут участие лучшие силы г. Одессы. Кроме этого, закуплено 2 вагона дров для более нуждающихся безработных. Дрова решено раздать по 25 пудов на семью нуждающегося. Нужно заметить, что союз Всерабис все время выдавал пособие своим членам из фонда безработных в среднем около 10 рублей на человека, но были случаи, что по постановлению правления отпускалось и по 50 рублей (нуждающимся в платье). Количество безработных среди всерабисцев сокращается с одной стороны, благодаря случайным работам, с другой в связи с прошедшей чисткой (из 629 человек исключено 128 человек любителей и чуждых» [1924. Борисов — 5]; «Работники искусств Советского Союза празднуют пятилетний юбилей своей профессиональной организации. Всерабис был создан в годину тяжелых испытаний пролетариата. <...> Если многие союзы зародились задолго до революции 1917 г., то первые ростки Рабиса появились только после революционных бурь 1917 г. Таким образом, профорганизация работников искусств является детищем революции. Правда, и до революции существовали организации работников искусств, но они носили либо предпринимательский, либо филантропический характер. Достаточно указать на то, что киевский Губотдел создан из 11 отделений (союза сценических деятелей, оркестрантов, киноработников, артистов сцены и арены, артистов варьете и цирка, еврейских артистов, тружеников театра, художников, всеукраинской спилки, художников слова и отделения международного союза артистов цирка), чтобы понять какой тяжелый организационный путь проделал союз в течение пяти лет своего существования. Ко дню юбилея изжито не только многосоюзие, но и цеховщина, разе-

давшая профорганизацию. <...> Все объединились под знаменем Всерабиса, являющегося органической частью Красного профинтерна и работающего под руководством коммунистической партии. <...> За истекшие пять лет Всерабис занимался не только “внутренними делами”, а завязал связь с работниками искусств, работающими в буржуазных странах, заложив основу международного союза работников искусств. Тов. Томский, сказавший на втором съезде Союза, что линия Всерабиса не расходилась с линией индустриальных союзов и что работники искусств даже ближе подошли к Октябрю 1917 г., чем некоторые рабочие союзы, должен был сказать на четвертом съезде Всерабиса, что союз со своими задачами справился на 100 проц.» [1924. Зорин — 4]; «Перерегистрация. В союзе “Всерабис”. Начиная с 22 года, в нашем союзе не было “чистки”. Вполне естественно, что и в нашем союзе, как и в других, накопилось много ненужного элемента. Проведенная, согласно предписанию губ’а чистка всколыхнула весь союз. Были созданы комиссии, которые переквалифицировали всех членов союза, а также детально обследовали каждого члена союза в отдельности. И затем весь собранный материал обсуждался на заседании правления совместно с подкомиссиями из ста с лишним членов союза вычищено около 20 человек — в большинстве случаев как потерявшие связь с производством. Прошедшая чистка тоже дала свои благотворные результаты: тяга к кружковой работе огромная. Организован при 2-м Райклубе кружок политграмоты посещает аккуратно 30 человек членов союза, начинает работать кружок профдвижения. Если до чистки у нас выписывали 2 ½ газеты, то сейчас мы умножили это число в 20 раз» [1924. Перерегистрация — 4]; «История союза Рабис на Киевщине, как и вся история Киевщины в революционный период, чревата бесконечными событиями, долгое время мешавшими правильному и нормальному развитию союза. Вкратце история профорганизации в области искусства на Киевщине такова. Профессиональное объединение работников искусства Киевщины, первоначально в виде цеховых объединений, началось, как и всюду, после февральской революции, т. е. в 1917 году. Первыми и почти одновременно организовались: профессиональный союз оркестрантов и профсоюз сценических деятелей. Профессиональный союз сценических деятелей организован был на учредительном собрании 16 июня 1917 года. В основу союза был положен самодельный устав, выработанный специальной комиссией. Несколько позже организовался союз кино-работников, и появились союзы “Сцены и Арены”, “Артистов Варьете и Цирка” и, кроме того, киевское отделение “Международного союза артистов цирка”. Из национальных объединений в области искусства существовали параллельно союзы украинских и еврейских артистов. Все эти цеховые национальные объединения в области искусства

существовали до 1920 г., т. е. до момента окончательного утверждения на Украине Советской власти. Союз сценических деятелей первый положил начало уничтожению цеховых объединений. В 1919 г. в апреле месяце союз сценических деятелей, после целого ряда бурных собраний, реорганизован был в киевский профессиональный союз тружеников театра. К основному ядру союза — актерам драмы и оперы присоединились также артисты эстрады (сольная секция), театральные рабочие и весь обслуживающий технический персонал театра. Но цеховое деление внутри союза все же оставалось, выражаясь в наличии десяти секций: драматической, оперной, балетной, хоровой, рабоче-технической, служебной, режиссерской, музыкальной, литературной, опереточной, сольной, еврейских артистов и проч. Параллельно с союзом тружеников театра функционировали и союзы оркестрантов и кино-работников. Впервые вопрос об окончательной ликвидации всех цеховых объединений для создания единого союза работников искусства был поднят в Киеве в июле 1919 года центральным бюро. Для этого объединения выделен был от ЦБ специальный инструктор, который и повел “переговоры” с тремя основными союзами (тружеников театра, оркестрантов и кино-работников). Все три группы шли на объединение крайне неохотно, боясь потерять свою самостоятельность. Однако, вследствие настойчивости ЦБ, на предварительном совещании активных работников этих групп объединение в принципе было решено и постановлено было созвать единое делегатское собрание для избрания общего организационного правления. Такое делегатское собрание созвано было в помещении союза тружеников театра, но не дало никаких результатов. Наступили для Киева печальные Деникинские дни, продолжавшиеся до начала декабря 1919 г. В течение этого периода, все союзы влачили жалкое существование. После освобождения Киева от деникинцев в декабре 1919 г. вновь началась непрерывная работа по организации единого союза работников искусства и лишь в феврале 1920 г. удалось, наконец, организовать единое временное правление. Официальная дата начала деятельности Всерабиса в Киеве — начало февраля 1920 года, когда и состоялось первое заседание объединенного правления с участием представителей ЦБ. Правление составлено было с утверждения ЦБ таким образом: от каждого из объединившихся трех союзов вошло по пяти человек, выделенных делегатскими собраниями каждого союза в отдельности. Не успело правление развернуть свою организационную деятельность, как произошла польская оккупация, нарушившая налаженную работу, продолжавшаяся пять недель. С 12 июня 1920 г. окончательно укрепилась Советская власть, но вся Киевщина долго еще переживала последствия гражданской войны, и при расстроеном транспорте союзу нельзя было нала-

дить зв'язь з уездами. При таких умовах при перевыборах правління в лютому 1921 г. пришлось обмежитися лише Гор. конференцією, котра знову таки избрала лише тимчасове правління. В 1920 році в правління Сорабиса вошло п'ять представителів Всеукраїнської спілки. Однак, Спілка некое час ще продовжувала паралельно функціонувати, і була ліквідована лише кінці 1920 року. Естествоносною смертю скончались союзи художників і художників слова, члени котрих персонально влилися во Всерабіс. Таким образом, можна сказати, що лише кінці 1920 року припинилися в Києві всі цехові і національні об'єднання в області мистецтв, і залишився єдиний виробничий союз працівників мистецтва. Другому організаційному тимчасовому правлінню, обраному в лютому 1921 г. на міській конференції, запропоновано було створити Губсьезд, але і на цей раз справа з Губсьездом сорвалася, так як в серпні стало відомо, що Рабіс зливається з Роботпросом. Зливання офіційно відбулося 15 грудня 1921 г. Об'єднаний Испрос існував в Києві до 1 червня 1922 г., коли знову відбулося розмежування, згідно циркуляра Южбюро ВЦСПС. Перший губернський з'їзд працівників мистецтва Київщини, після всіх пертурбацій, вдалося скликати лише 18 листопада 1922 року. Другий Губсьезд відбувся 17 лютого 1924 року» [1924. Рабіс — 4]. ► ВИХОВАННЯ АКТОРА ГРОМАДСЬКЕ, ВСЕРОБИМСТ, ПОЛІТСУД, РОБИМСТ, ХАЛТУРА, ЧИСТКА

ВСЕРОБИМСТ / Всеукраїнське об'єднання працівників мистецтв; [1925. Василько — 5]. ► АРТИСТ ЗАСЛУЖЕНИЙ, ВСЕРАБІС, РОБИМСТ

ВСЕУКОМДРАМ / [1932. Всеукомдрам — 144]; [1932. Клопотання — 143].

ВСТАВКА ПАВІЛЬЙОННА / «У розпорядженні антрепренера [на початку ХХ ст.] було також кілька комплектів павільйонних вставок з дверима і вікнами. Часто вони були не його власністю, а інвентарем театрального будинку, що належав міській управі. Ці павільйони мали відповідні назви: кабінет, вітальня, селянська хата і т. д. Такі павільйони трансформувалися шляхом різного планування і застосовувалися у всіх інтер'єрних виставах. Для одних вистав вони були з вікнами, для інших — стінки були глухими. В одному випадку на вікна вішали оксамитові драпіровки, в іншому — тюлеві гардини. Павільйонні вставки в разі необхідності склеювали різними обоями» [1969. Ратимов — 4]. ► ДЕКОРАЦІЯ ПАВІЛЬЙОННА, ШИРМИ ПОРТАТИВНІ

ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ / «Найбільше треба пильнувати того, щоб переживання й втілення образу було щирим, щоб воно не мало в собі нічого нав'язаного зовні, щоб не було штучності, “удавання”, а було-б правдиве життя» [1920. Мімодрама — 4]. ► УДАВАННЯ

ВУЗ ДРАМАТИЧНИЙ / від рос. «высшее учебное заведение». ► ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА

ВУЗ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ / від рос. «высшее учебное заведение»; [1927. П. Г. — 4]. ► ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ

ВУЗ ТЕАТРАЛЬНИЙ / від рос. «высшее учебное заведение»; [1927. Смолич / Наука — 2].

ВУЗЛИ ФАБУЛЬНІ / [1928. Рупін / План — 4].

ВУЗОЛ ДРАМАТИЧНИЙ / [1865. Станиславов — 406]; [1932. Верхацький / Пролог — 21]; «не належить до ряду тих творів драматичних, що то одзначаються цікавістю содержания (так званої фабули), розмаїтістю різко націхованих характерів, штучним зав'язанням і розв'язанням драматичного узла і драстичною акцією на сцені» [1865. Метя / 2 — 13–14]; «Найголовніші сюжетні вузли (дійові моменти) мусять зав'язуватися однією провідною думкою (ідейним мотивом п'єси). Без цього п'єса не буде ідейно витримана. Проте, це зовсім не значить, що драматичні події та персонажі можна нанизувати, як бублики, на ідейну нитку, цебто з'єднувати їх цілком штучно. Така штучність (надуманість) дуже шкодить мистецьким творам. У добрих майстрів ідея їхніх творів ніби сама собою просичується крізь кожен образ і кожную подію. В кожному разі, драматург мусить пильно перевіряти сюжет під поглядом своєї провідної думки» [1927. Мамонтов / 2 — 44]; «Голівний вузол п'єси [“Диктатура” І. Микитенка] розпочинається саме на сході, коли виявляється, що куркулі мають значну прихильність середняцтва, коли їм вдається зірвати постанову про продаж для держави 6000 пудів зерна» [1928. Болобан / «Диктатура» — 32]; «Беручись до роботи над п'єсою, режисерові насамперед треба собі з'ясувати: основну суть п'єси та її сюжет, відтак визначити розвиток подій — фабулу, знайти певні опорні точки драматичного напруження, або, як їх ще звать, — “драматичні вузли”. Після цього — протиставити одна одній дієвих осіб і тим самим визначити місце кожного з персонажів у п'єсі. Тоді режисерові будуть вже очевидні ті мотиви (причини), що примушують кожную дієву особу робити саме так, а не інакше. З'ясується таким чином і особливості характерів кожної дієвої особи. Після цього режисеру легко буде визначити методу ставлення п'єси, побудову окремих сцен, дій і цілої п'єси. Визначиться тож і тон та темп вистави, внутрішня її суть» [1928. Грудина / «Галичина» — 26]; «першим завданням драматурга буде — уміло зав'язати драматичний вузол, тобто поставити дійових осіб чи дійові групи людей в такі взаємовідносини, щоб їх інтереси зіткнулися в нерозв'язнім конфлікті; примусити їх для розв'язання цього конфлікту приймати рішенці та прагнути до певної мети; нагромадити на шляху до цієї мети непереборні перешкоди, і ним усім присилити глядача стежити з замиранням духу за долею і всіма перипетіями цієї боротьби» [1930. Красовський — 25]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА, ДРАММА, ЗАВ'ЯЗКА, КУЛЬМІНАЦІЯ, ТОЧКА КУЛЬМІНАЦІЙНА, ФОКУС ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ВУЗОЛ МЕЛОДРАМАТИЧНИЙ ► СПЕКТАКЛЬ КОНСТРУКТИВНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ
ВУЗОЛ ПСИХОЛОГІЧНИЙ / «Психологічними вузлами в п'єсі є монологи, в яких штучно концентрується драматизм» [1925. Вороний / Купала — 243].

ВУЗОЛ ФАБУЛЬНИЙ ► ТЕМА

ВУЛЬГАРИЗМ / [1914. Вороний / Дзвін — 280].

ВУТЕКОМ / «Спеціально створений репертуарний відділ ВУТЕКО-Му наполегливо шукав шляхів і засобів до розв'язання цього складного питання. Репертуарний відділ складав списки рекомєнтованих п'єс і вилучав театральні бібліотечки у приватних осіб, оголошував конкурси на п'єси, замовляв переклади, писав пояснювальні листівки до сюжетів класичних п'єс (для “більшого осмислення сприйняття масами ідейного значення вистав”, особливо на історичну тематику), складав каталоги на допомогу режисерам, розробляв постановочні плани п'єс та історико-театральні коментарі до них і т. ін.» [1919] [1970. Йосипенко — 16].

ВХІД [ДО ТЕАТРУ] БЕЗПЛАТНИЙ / «Об'ява Коменданта м. Києва і фортеці 20-го січня 1919 р. Цим довожу до відома старшин і козаків Української Народньої Республіки, що ті старшини та козаки, котрі не мають від мене дозволу на безплатний вхід в театри, не можуть заходити в театри під час сеансу» [1919. Вхід — 2].

ВЧИНОК ТЕАТРАЛЬНИЙ / драматичний твір; «Театр — се найкраща школа життя морального і естетичного. Але тут перша річ — треба похлопотати, щоб було що грати на театрі, а, на превеликий жаль, до сього часу не бачимо у нас театральних вчинків» [1866. Слово / 34 — 6]; «сі усі вчинки не перекладні, усі они з українського побиту» [1866. Слово / 34 — 7]. ► ДРАМА, П'ЄСА, ШТУКА

ВЧИТЕЛЬ МИСТЕЦТВА ТАНЦЮВАЛЬНОГО / «Учитель танцювального искусства при Харьковском университете Прапорщик Роман Беккер, служащий прежде при Императорском Придворном Санктпетербургском театре 13 лет, <...> за удовольствие поставитъ обучать танцованью как в публичных пансионах, так и в частных домах» [1818. ХІУ — 4].

ВЧИТЕЛЬ ТАНЦЮВАННЯ / «Учитель танцованья в Харьковском Институте Благородных девиц, Штейн сим имеет известить почтеннейшую Публику, что он, оставив содержание театра, намерен все время посвятить для желающих брать уроки в танцовании» [1818. ХІВ — 4]; [1818. ХІУ — 4].

ВЬОЛОНЧЕЛІСТ ► ШТАТ ТЕАТРУ

ВЯЛТОРНЕСТ / «Вялторнест, Валторнист; играющий на валторне» [1861. Закревский — 293].

ГАВПТ УНД ШТААТСАКЦІОН / «Гіньйоль у всіх відношеннях типовий, так само т. зв. гавпт унд штаатсакціон — такий сорт спектаклів, де показувались убивства королів, убивства, які криваво й дуже жорстоко відбуваються. Тут нагромаджені моменти, які не виявляють ні соціальної, ні психологічної, ні філософської теми, а просто нагромадження сильних засобів впливу на психіку глядача» [1925. Курбас / Вплив — 64].

ГАДКА / думка, головна думка, ідея; «гадка ся була головним ідеалом поета» [1865. В. Д. Р. — 333]; «переглянувши головну гадку і тему сеї мелодрами» [1865. Марковецький / Благословення — 320]; «головна гадка своєї ролі» [1865. Марковецький / Благословення — 323]; «головна гадка комедії» [1865. Марковецький / Шельменко — 325]; «Перейдем-же тепер до означення головніших точок в драмі вообщє, а в трагедії и в комедії, тех головных родах драмы, в особенности. Передовсім ищем в драмі певну идею. Преважный момент, назвати бы его по нашому: гадкою основною. Гадка драми — то ея ядро, ея душа, то двигня всего в ней появу» [1865. Посправа — 10]; «для лучшего вырозумінья, що то есть основная гадка или идея в драмі, і головное лице» [1865. Посправа — 11]; «Из сего короткого в загальних чертах извлеченного содержания той драмы можна легко саму головну гадку, или идею для загаданого приміра сформулювати: Ото поет представляет нам в ней образец суда Божія, особенно-же посліднего суда; являеся в ней вічний закон всемірний: що человек или цілий род отдаляющійся от своего жерела, отдирающійся сам от своего матернего пня и соку, отпавши от идеи, изсохне и погубится» [1865. Посправа — 12]; «іншої гадки в цій комедії не додаємо, хіба що отсю: яка то дурниця той патріотизм руський» [1865. * * — 332]. ► **ІДЕЯ**

ГАЗЕТА АГІТАЦІЙНА / [1924. Агітація — 1]. ► **АГІТАЦІЯ МАСОВА**

ГАЗЕТА ЖИВА / [1924. Гарт — 4]; [1924. Курбас / Режлаб 01.12.1924 — 299]; [1924. Смолич / Вертеп — 4]; [1925. Білогорський — 3]; [1925. Смолич / Газета / 2 — 2]; [1926. Корляків]; [1928. Відомості — 39]; [1928. Ключков — 21]; [1929. Болобан / Газета — 1]; «Для виображення подій сьогодняшнього дня слід мати театр коротких шматків, гуморесок, сатири, театр з невеликого колективу, що легко міг би пересуватись по районних театрах, клубах, підприємствах. Ми говоримо про театр Живої Газети» [1925. Болобан — 1]; «Жива газета є одною з форм самодіяльної роботи у клубі і її слід рекомендувати, а разом вживати як зброю проти “любительщини”, “театральщини”, затверділих форм старого буржуазного театру. Живу газету підносить і те, що боротьба її зі старою п'єсою має позитивні наслідки. Але разом з тим і ми повинні застерегти від узагальнення цього принципу. Коли справа іде про винищення старих форм “любительщини”, про усунення халтурних постановок Гриців та Бувальщини, що й досі засмічують наші клубні сцени

старим мотлохом — то це дуже добре. Так коли похід проти старих непотрібних нам п'єс починає переходити у принципіальну позицію проти п'єс взагалі, то це вже є недоцільне» [1925. *Болобан / 2 — 1*]; «Первая украинская живая газета. Сегодня в летнем клубе Рабземлес выступает впервые украинская живая музыкальная газета культотдела ГСПС. Инициатива создания газеты принадлежит работникам театра им. Михайличенко и литературному объединению “Гарт”. Газета имеет в первом номере 11 статей. Очень многие из них написаны на темы текущего момента: о событиях в Болгарии, экономическое положение СССР по докладу тов. Дзержинского, китайские частушки, болгарский террор. Предварительный просмотр выявил хорошие сценические качества коллектива, спайку, выдержанность и живое исполнение. <...> Нужно приветствовать создание живой украинской газеты, которая при поддержке культотдела ГСПС станет на твердый путь пролетарского творчества» [1925. *ЖГ — 7*]; «Український театр “Жива Газета”. Відділ мистецтв Політосвіту управління разом з ВУРПС'ом намітив план організації в Харкові Українського театру “Жива газета”. Згідно плану театр мусить бути постійним провідником заходів Політосвіти серед широких кол працюючих пас. Виступ театру мусить уявляти вечір, складений з окремих коротеньких шматків на тему дня, зв'язаних спеціальною театральною будовою. Організаційний характер театру: мандрівний театр, з трупю в 15 акторів, невеликим, технічно-адміністративним апаратом. Трупа буде нести щоденний репертуар, або на перших часах виступатиме 3–4 рази на тиждень по клубах Харкова. Випуск газети — раз на місяць. Друкування номера — окремим збірником або при журналі “Робочий клуб”. Обсяг діяльності — клуби м. Харкова, підприємства та райклуби околиць, показові вистави в центрі міста і, нарешті, велика подоріж на кінці сезону по країні. Взнявши за приклад Московський театр “Синя блуза”, українська “Жива газета” мусить уникнути форми вияву останнього: голої агітації, що лише закликає глядача, але не переконує його, згадування про певну справу без побутового аналізу її і захоплення формою естрадового театру та кабаре. Натомість, українська “Жива газета” повинна використати всі форми й досягнення Радянського театру, що можуть бути для нього корисними. Зокрема, використати форми українського побутового театру: пісні, гопаки, мелодраму, а також старовинного театру: вертеп, ляльковий театр тощо. Протягом своєї діяльності театр мусить держати тісний зв'язок з самодіяльними майстернями та клубами» [1925. *Живгазета — 4*]; «Заготовлено три п'єси, живу газету» [1925. *Курбас / Шляхи — 257*]; «Кількість живих газет у Києві все збільшується та збільшується. Кожний клуб, кожна профспілка, кожна військова частина організує живу газету, й кожна з цих багато численних газет хоче бути оригінальною,

але часто вони збиваються чи на переймання методів роботи кращих газет, чи на звичайну халтуру. Ось такою оригінальною щодо халтури організацією і є “Лукробтеж” — це Лук’янівський робітничий театральний журнал при райобклубі. І під такою “трестівською” назвою розвивається халтура. <...> Дві статті, як кінь став членом профспілки “Робземліс” і як в породильном будинку поміняли селянинові хлопчика на дівчинку. Частушки про кооперацію, й декламації керовника журналу. Не буду багато говорити про декламації (прочитано було велику поему про Пугачова), але після цього зло виступив керовник з цілком серйозною промовою до аудиторії від імені “1-го Київського т-ва трусоходів”. У промові він, посилаючись на Маркса й Держинського (?) рекомендував усім ходити в трусах та купальних костюмах. Це, на його думку, дасть робітникам здоровля, а жінкам “раскрепощение”. У півгодинній промові він агітував за “геть сором”. Після цього порнографічного відділу кінцівка газети» [1925. Лукробтеж — 6]; «План переведення Жовтневих свят по клубах: <...> Вечір спогадів. <...> Світова газета, декламація, співи. <...> Суд над Жовтнем. <...> відкриття 3-х куточків Леніна <...> Спектакль укр. і рос. драмат. гуртків. Концерт струнного і співочого гуртка. <...> Дитяча ранкова вистава силами піонерів — інсценіровка, хор і струнний оркестр. <...> вечірка клубної преси, стінна газета, світова газета. <...> Світова газета <...>. Жовтнева постановка. <...> Доклад, спортивні виступи, хід книг, жива газета, струнний оркестр. <...> Доклад, стінна газета, співоч. гурток, струнний гурток. <...> Вечір спогадів <...>. Доклад “Молодь та Жовтень”, постановка “Джімі Хігінс” на укр. мові, випуск клубного журналу стін. газети та відкриття Ленінського куточку. <...> Доклад перед кіно-сеансом “Підготовка Жовтня” <...>. Політ’лоторія на цю тему. <...> Устна газета, інсценіровка піонер. колективу, спортивні справи. <...> Урочисті збори міліц. гарнізону, клубна вечірка, жива газета <...> 7-го — Нічого не буде, через те що всі міліціонери будуть по парадах <...> Революційні танки в виконанні майстерні Е. Менес» [1925. План — 13]; «[в опереті] бажано використання досвіду й елементів старої української оперети в певному звичайно їх перетворенню. Не зайвим буде додати, що чимало може стати в пригоді й вивчення досвіду поширеної й популярної тепер нової форми сценічного виявлення — живої газети — особливо може навчить вона розумному й доцільному використанню естрадних номерів і вплетенню в сюжет елементів політсатири» [1926. Смолич / Оперета — 2].

▶ ВЕРТЕП, ГАЗЕТА ТЕАТРАЛІЗОВАНА, МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР АГІТАЦІЙНИЙ, ФОРМА ВИСТАВИ, ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНИ

ГАЗЕТА ЖИВА КООПЕРАТИВНА / [1926. Матеріяли — 27]. ▶ ГАЗЕТА ЖИВА

ГАЗЕТА ЖИВА МУЗИЧНА / [1926. БК — 3]. ▶ ГАЗЕТА ЖИВА

ГАЗЕТА СВІТОВА / [1925. План — 13]. ▶ ГАЗЕТА ЖИВА

ГАЗЕТА ТЕАТРАЛІЗОВАНА / «Йдучи до утворення театралізованої газети, слід використати досвід “Синьої Блузи” та пристосувати його до умов українського буття, використавши останні здобутки українського мистецтва. Конкретно треба використати для піснів, танків українські мотиви, народньої чи фабричної пісні, у відношенню форми вистав примінити особливості побутового українського театру, пристосувавши їх відповідно, а також використати форми старинного українського театру, напр., Вертеп, Мелодраму і т. ін. Театр Живої Газети є справа нова, молода і форми організації його тільки витворюються. Тому не будувати установу з наперед готовими штатами, а гнучку творчу організацію, що в самім процесі організації та роботи мусить шукати собі відповідних найбільш зручних, найбільш вигідних форм. <...> Треба пам’ятати, що театр Живої Газети мусить постійно обслуговувати районні театри та клуби (для цієї мети тільки піднято Управлінням Політосвіти питання про його організацію)» [1925. Болобан — 2]. ► ГАЗЕТА ЖИВА, ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНІ

ГАЗЕТА ТЕАТРАЛІЗОВАНА ЖИВА / [1925. Смолич / Газета / 1 — 3]. ► ГАЗЕТА ЖИВА

ГАЗЕТА ТЕАТРАЛЬНА / [1924. Агітація — 1]; «Нам потрібна театральна газета. <...> Основні бої на театральному фронті проходили — за утворення радянського, нового репертуару, за нові формальні досягнення, за просунення до театру нашого радянського молодняка. <...> Треба концентрувати увагу нашого робітничого й мистецького суспільства на житті театральних колективів. Велике значіння матиме фіксація на сторінках преси відгуків щоденної будівничої театральної роботи. <...> Ми знаємо театри наші, головним чином, з власних спостережень і з рецензій. Цього безперечно замало. Критика театру це справа не тільки присяжних рецензентів, але у великій мірі справа і глядача-споживача, і окремих робітників театру. Такої критики ми поки що не знали, дарма що давненько вже висунуто гасло самокритики, дарма що крицевим пером її ми закликали до порядку не раз відповідальних робітників. Театр стоїть ніби відокремлено, а його робітнича маса: актори, статисти, суфльори, механіки, декоратори, і т. д. — всі вони мовчать гробовим мовчанням. <...> Нам треба винайти життєві здорові форми громадського (не чиновницького) контролю щоденної роботи наших театрів. Треба передусім подбати про організацію щотижневої театральної газети. Вона повинна відбивати й виробничі питання театрів, і буденне життя окремих театральних колективів, спостереження робітників театру, ми хочемо чути також голос глядача, голос масового театального споживача. Така театральна газета може стати за джерело для ознайомлення з практикою театральної роботи для величезної армії робітників самодільного театру. Вона дасть театальному активу безпосередні спостере-

ження глядача, а це спричиниться до виправлення багатьох помилок, до тісного зв'язку (змички) театру з глядачем. Мистецтво театральне це знаряддя виховання трудящих, але таким стане театр тільки тоді, коли матиме тісний зв'язок з масами. Творчість театральна мусить стати здобутком широких мас, а робітники театру кращими провідниками театральної культури в гущу мас. Активізація комуністичних осередків у театральних колективах і утворення театральної газети, що стане дзеркалом життя наших театрів — це найперший елементарний засіб опанування театром з середини» [1929. Газета — 76]. ► АГІТАЦІЯ МАСОВА

ГАЗЕТА [ТЕАТРАЛЬНА] / «Видання газет театрами стало майже звичайним явищем. Деякі з них скажімо, харківська Російська драма, спромоглися навіть налагодити регулярний щодокадний випуск своєї газети, не кажучи про ряд інших видань цього театру. У видавничій роботі театрів, зокрема щодо газет, перед їхніми редколегіями стоїть ряд важливих завдань. Всі зусилля вони повинні скерувати на те, щоб зробити ці газети приступними для найширшого читача, живими, оперативними і разом з цим поліпшити їхню якість» [1934. Блокнот — 6].

ГАЗЕТА ТЕАТРУ / [1924. ДДД — 4]. ► ДЕРЖТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ

ГАЗЕТА УСТНА / [1925. План — 13]. ► ГАЗЕТА ЖИВА

ГАЗОВЩИК / «газовщики засвічують рампу, софіти» [1894. Старицький / Талан — 445]. ► ЛАМПОВЩИК

ГАЛЕРЕЯ / польськ. *galeria, galleria* [1814] [1992. *Cegiela* — 49]; [1773] [2007. *Rutkowska* — 202]; «*Najniższe [miejsca w amfiteatrze lwowskim] nazywano parterem, środkowe galerię dam, a ostatnie amfiteatrem*» [1821] [2007. *Rutkowska* — 203]; «галерея» [1841. *Квітка / Театр* — 92, 99]; [1884. *Нечуй* — 119]; [1891. *Кримський / Трупа* — 323]; [1894. *Старицький / Талан* — 503]; [1897. *Карпенко-Карий / Записка* — 284]; [1908. *Кропивницький / Сабінін* — 532]; [1924. *Хроніка закордонна* — 18]; [1943. *ДеРубас / 1* — 2]; «В театре все места, даже и в галереях, абонированы» [1853. *Куліш / 1* — 71]; «*Стецько, котрого г. Бачинський представляв, будив загальний гумор і в вічно бравуючої галереї, і в класичнім партері, і у поважних гостей на кріслах*» [1865. *Слово / 2* — 10]; «В сороковых и пятидесятих годах полный сбор при обыкновенных ценах доходил до 800 руб., при увеличенных — до 1200 руб. При обыкновенных ценах стоили (считая на серебро): *ложи литерные — 10 руб., бель-этаж — 5 руб., бенуар — 4 руб., ложа 3-го яруса — 3 руб., кресла — от 2 руб. до 1 руб., стулья — от 1 руб. до 75 коп., диван — 75 коп., партер — 50–60 коп., галерея яруса — 25–30 коп., а в бенефисы — бельэтаж — 7–8 руб., бенуар — 5–7 руб., ложа 3-го яруса — 4 руб., кресло первых рядов — 3 руб., последнего — 2 руб., галерея — 40 коп. Литерные ложи при Млотковском всегда были заняты одними и теми же лицами; в 1842 году они принадлежали: средняя — директору театра, боковая — генерал-губернатору, губернатору, пре-*

дводителю дворянства и содержателю труппы» [1881. Черняев — 274]; «кромѣ лож и галереи были только кресла и места в партере: стулья тогда еще не были заведены. Партером назывались скамьи, стоявшіе позади кресел и оббитые сукном или какой-нибудь другой матеріей» [1893. Черняев / Млотковский — 182]; «Сьогодні 15-го грудня в Молодому Українському Театрі (Фундукл. 5) вдруге Леонід Андреев “Лікарь Керженцев” (Мисль). На галерею в день вистави квитки не продаються зовсім» [1917. МУТ / 2 — 4]. ►

БЕЛЬЕТАЖ, ГАЛЕРІЯ ДЛЯ ЖІНОК, ЗАЛА ТЕАТРАЛЬНА, ЛОЖА, ПАРТЕР, РАЙОК, ЯРУС

ГАЛЕРЕЯ БОКОВА / [1930. Звіт — 264].

ГАЛЕРЕЯ РОБІТНИЧА / [1920-ті. Рупін / Словник — 4]. ► ГАЛЕРЕЯ РОБОЧА

ГАЛЕРЕЯ РОБОЧА / «Машинові або робочі галереї — галереї, що їх розміщено по бокових стінах кону» [1929. Словник — 45].

ГАЛЕРЕЯ СЕРЕДНЯ / [1930. Звіт — 264].

ГАЛЕРЕЯ ТАНЦЮВАЛЬНА / [1928. Копержинський — 427].

ГАЛЕРІЯ / [1937. Русова — 25]. ► ПАРАДИЗ, РИНГ-ТЕАТР

ГАЛЕРКА / [1924. М. Я. — 282].

ГАЛЄРЕЯ / [1924. Хроніка закордонна — 18].

ГАЛЄРИЯ / «В понеділок вечером в театрі гр. Скарбка відбула ся вистава “Наталки Полтавки”. Уже на кілька днів перед виставою всі білети до театру були випродані, так що треба було се оголошувати в дневниках, щоб люде не приїздили до Львова ві надії, що ще дістануть які білети. Велика саля театру була повна від партеру аж до галерії. Вся публіка явила ся у сьвяточних строях; були тут гості головно з Галичини, але також і з Буковини, і з подальших ще сторін, як з Відня і ин. Вистава почала ся прольогом Ів. Франка <...> прольог зробив таке велике вражіє, що публіка в цілім театрі встала з місць і засьпівала “Ще не вмерла Україна”» [1898. Роковини — 3].

ГАЛОПАД / «Театр был полон. Волшебница Тальони, обвив рукою резвую Шлефохт, неслась по сцене в живом галопеде. Вот они летят к зрителям; минута — и удаляются в глубину сцены, под прихотливые звуки оркестра, восхитительно улыбаясь, сладострастно маня руками какого-то счастливец. Восторгу не было границ, театр дрожал от bravo» [1841. Гребенка — 164].

ГАЛЬМУВАННЯ ДІЇ / «Гальмування дії. Цей прийом полягає в тім, що драматург, перевівши підготування якоїсь події, примушує глядача чекати її з нетерпінням, а сам тимчасом запроваджує в дію низку перепон, що віддаляють її. Зацікавленого, зворушеного глядача драматург тримає цим прийомом на певній височині напруження і тим не дає ослабнути його увазі» [1930. Красовський — 51].

ГАЛЬОРКА / [1894. Старицький / Талан — 447]; [1907. Старицька — 637, 642]; [1925. Магонь — 5]; [1930. Рудзевич / 3 — 26]; «не надсаджуйтесь для гальорки» [1894. Ста-

рицький / Талан — 457; «Ще більше захоплювались семинаристи театром, особливо українськими виставами. Під час пробування в Н—і талано-витої трупи Кропивницького, семинарське начальство уживало надзвичайних заходів, аби не допустити учнів на вистави: величезний семинарський будинок замикав ся з надвору на цілу ніч, замикали ся і всі ті кімнати першого поверху, де вікна були з ґратами. А втім театральна “гальорка” завше була набита семинаристами, вільні місця в партері розбирали ся солідними “богословами” та “фильзофами” і навіть за лаштунками ветшали ся учні, що брали участь в хорі, або й у виставах, коли їх потребували на ролі “тих, що тупотят, або в долоні плещуть”. Трудно вірити, але ж більшість таких прихильників української умілости, вертаючись в семинарію, лізли по трубі на другий поверх в зарані розчинене вікно, а потім крадькома проходили в спальні, де на ліжках дожидали їх опудала штучно зроблені товаришами з одежі, щоб одурити надзирателів» [1910. *Капельгородський — 449*]; «ганяючись за дешевим успіхом у “гальорки”» [1914. *Вороний / Дзвін — 289*]; «Хотілося б ще сказати дещо про публіку [Молодого театру], особливо про гальорочну, яка поводить ся просто по хуліганському. Але ту публіку трудно обвинувачувати бо то просто “мініатюрні завсегдатаї”, які і тепер прийшли на театр мініатюр і звичайно й поводити ся “по мініатюрному”. Щоб уникнути цього варт було б або закривати гальорку зовсім, або ж краще роздавати гальорочні квитки безплатно хоча б шкільним організаціям для незаможних учнів» [1917. *Публіка — 4*]; «взявши квитка за п’ятнадцять копійок, пішов на своє “стояче” місце на гальорці» [1930. *Рудзевич / 1 — 20*]; «Ми рішили ще зменшити ціни: Гальорка — 10 коп., перший ряд — 1 крб. 50 коп» [1932. *Саксаганський — 106*]; «Гальорка реготала, а мені було сумно, бо на сцені не було образів живих людей, а ходили штампи» [1936. *Мар’яненко / 1 — 126*]. ► ГАЛЕРЕЯ, ЗАЛЯ ГЛЯДАЧІВСЬКА

ГАМАЗЕЙ / будівля для зберігання зерна, муки та інших предметів; «Театри по селах дуже малі, деякі з них містяться в пустих гамазаях» [1926. *Балашкевич — 35*].

ГАМАНЦІ / «публіка кидала йому на сцену гаманці з грошима, і нерідко відзначений ласкою актор припиняв свій монолог, щоб, піднявши гроші, висловити їй свою подяку» [1913. *Вороний / Щепкін — 325*]. ► БЕНЕФІС, БІС, БРАВО, КВІТИ, ОПЛЕСКИ, ФОРА

ГАНДЕЛЮВАННЯ / «Про заборону ганделювання театральними квитками. <...> Обов’язкова Постанова Київського Губвиконкому <...> 1. Забороняється купівля та перепродаж, як промисел, по підвищеним супротив номінальних цінам (гандель) квитків до театрів, концертів та інших видовищ, в кількості більш трьох на кожну особу. 2. Особи винні в порушенні цієї обов’язкової постанови підлягають затриманню задля

складання протоколу та притягання до відповідальності в адміністративному порядку» [1923. *Ганделювання* — 2].

ГАНСВУРСТ / польськ. *Hancwurst* від нім. *Hanswurst* [1771] [2007. *Rutkowska* — 218]; «Карагез, по нашому “Чорноокий” — головна особа турецького театру тівів, клоун, Петрушка, *Hanswurst*, Полішинель турецький» [1923. *Карагез* — 6].

ГАРДЕРОБ / польськ. *garderoba* — у значенні «костюми театральні» [1806], у значенні «магазин костюмів театральних» [1797], у значенні «приміщення, де актори переодягаються і гримуються» [1804] [1992. *Cegiela* — 49–50]; [1775] [2007. *Rutkowska* — 203]; «гардероб» [1828. *Афіша* — 631]; [1913. *Вороний / Театр* — 142]; [1924. *Губчак* — 9]; «*garderob*» [1861. *Prawidła* — 207]; «в Домі Народнім лагодиться простороння сая, в котрій представленія даватися будуть, — а скоро собереса гріш потрібний, аби закупити украшенія, гардеробу, книжки, — найдеса і учитель, найдуться і актори межі нами; ми будем зразу довольствоватися пробами, а не намагаючи нараз великих успіхів, заведеса у нас помалу зрілище сталое» [1863. *Вістник* — 4]; «старатися о точне представлене, приспособити і прилагодити весь снаряд сценічний — словом, занятися не тільки дирекцією, но також і режисерством, надзирательством, гардеробою, контролею каси і всім імініем театральним» [1865. *Слово* / 25 — 5]; «гардероба зовсім відповідна, чиста і красна, що всім дуже сподобалося» [1865. *Слово* / 59 — 4]; «красная гардероба і перехороші зрілищні декорації» [1866. *Слово* / 56 — 5]; «Театральный гардероб лет 35 тому назад [Харьков, 1840-е гг.] был в очень незавидном состоянии. Дирекция не считала себя обязанною снабжать актеров характерными костюмами и выдавала их не иначе, как за плату, по 10 руб., от спектакля» [1881. *Черняев* — 275]. ► АКТОР «РЕПЕРТУАРНИЙ», БУФЕТ, ГАРДЕРОБА, ІНСПІСІЄНТ

ГАРДЕРОБА / [1904. *Історія* — 20]; [1942. *Низрицький* — 4]; «Особливу увагу звернув Театр на сторону декорацийну і гардеробу» [1927. *Оповідки* — 4]. ►

ГАРДЕРОБ, ГАРДЕРОБ'ЯН

ГАРДЕРОБА ТЕАТРАЛЬНА / [1894. *Талан* — 141]; [1928. *Копержинський* — 414]; «подумати над способами, як можна би справити для неї гардеробу на кілька театральних вистав» [1909. *Возняк* / 1 — 89]; «Для п'єс, що їх виставлялося, потрібні були сільські одяги (українські) та міські — цивільні, купецькі, військові. Учні сами офірували до театральної гардероби хто що міг. Хтось, напр. дав два заржавілі старі пістолі. Сам М. В. Гоголь у листі прохав батька надіслати йому кілька костюмів» [1928. *Копержинський* — 414].

ГАРДЕРОБМЕЙСТЕР / «Член дирекции, заведующий репертуарной частью, имеет в театре непосредственный надзор за всем, что собственно касается искусства, как то: за выбором и постановкою пьес, за производством пьес, за производством проб или репетиций и за самым представлением спектаклей; ему в особенности подчиняются: режиссер

со всіма драматическими артистами, капельмейстер с оркестром, гардеробмейстер, декоратор, машинист, бутафор и вообщє лица, участвующие в ходе спектаклей. В помощь ему определяется инспектор сцены» [з тексту «Приговора», Харків, 1840] [1893. Черняев / Материалы — 310].

ГАРДЕРОБЩИК / [1894. Старицький / Талан — 445].

ГАРКУНЗАДУНАЙЩИНА / [1930. Ірій / 1 — 7]; [1931. Хмурий — 54]. ► ГОПАШНИЦТВО, ТРУПА ХАЛТУРНО-ГОПАКІВСЬКО-МАЛОРОСІЙСЬКОГО ХАРАКТЕРУ

ГАРЛЕКІН / [1883. Леккі / 2 — 182]. ► АРЛЕКІН

ГАСТРОЛЕР / [1884. Старицький / Сокальський — 469]; [1931. На кону — 73]; «Оперує у нас теперечки укр[аїнська] трупа Садовського, Заньковецької, котрі клопотом Рус[ского] драм[атического] общ[ест]ва під видом гастролерів цілою трупю грають» [1893. Лисенко / 3 — 224]; «Вся трагедія в тому, що і гастролерів вже не так багато — і що вони також приїдаються. Отрутний неп театральний, а під цим знаком працюють зараз всі російські театри на Україні, мусить лопнути із середини. В минулому році в Москві, в авангарді академізму театального, в 4-х студіях МХТ виразно позначився перелом. Обережне введення і трактування соціальних тем, обережне користування прийомами лівих театрів хоч би в зовнішньому — в сценічних помостах» [1923. Курбас / Крах — 238]; «гастролер-артист» [1928. Копержинський — 403]. ► ГАСТРОЛІ, ГОСТИНА, ГОСТРОЛІ

ГАСТРОЛІ / [1906. Кропивницький / 35 літ — 111]; [1925. Григорій — 6]; «гастроли» [1897. Кропивницький — 36]; [1905. Кропивницький — 87]; [1909. Мистецтво / 3 — 11]; «гастролировал» [1887. Кропивницький / Трупа — 359]; «гастрольні спектаклі» [1908. Кропивницький / Спогади — 138]; «Гастролі — старє театральне встановлення, але тільки в останні десятиріччя й особливо після революції, у нас у Радянському Союзі перетворилося воно на певну систему, на регулярне (до якоїсь міри) явище театального життя» [1929. Шевченко — 67]. ► ВИХІД ГОСТЬОВИЙ, ГОСТИНА, ГОСТРОЛІ, ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ

ГАСТРОЛЬ / «Наша гастроль — влаштована місцевим военкомом Соболев» [1920. Курбас / Щоденник — 33]; «Гастроль — гастроля» [1926. Йогансен — 51]. ► ГВОЗДЬ СЕЗОНА, Г'АСТРОЛЬ

ГАСТРОЛЬБОР / [1924. Туркельтауб / Криза — 1]; [1925. Гастроли — 6]; [1925. Дом — 6]; [1925. Туркельтауб / Мігай — 5]; [1926. Час — 1]; [1927. Курбас / Шляхи — 151]. ► КРИЗА ТЕАТРУ

ГАСТРОЛЯ / [1926. Йогансен — 51]. ► ГАСТРОЛЬ

ГВІЗДОК СЕЗОНУ / [1911. Фельетон — 2]; «П'єса “Глитай” стала найпопулярнішою в Одесі і не сходила з репертуару, або, як тепер кажуть, стала гвіздом сезону. Проходила кожний раз з істериками і зомлінням кількох нервових дам і... з аншлагами: “Всі квитки розпродані”... Буцімто публіка ішла вже дивитись не на п'єсу, а на істерики й мляння і той заколот і гармидер, що у таких випадках стається в театрі» [1915. Ванченко — 57]. ► ГВОЗДЬ СЕЗОНА

ГВОЗДІ РВАТЬ ► РВАТЬ ГВОЗДІ

ГВОЗДЬ РЕПЕРТУАРУ / «“Гвоздь” репертуару» [1926. Микитенко / СЧ — 60].

ГВОЗДЬ СЕЗОНУ / [1928. П. К-ий — 3]; [1961. Григор'єв — 231]; «найбільшим *clou* [франц. «гвоздем»] репертуару був “Никандр Безщасний”» [1898. Лєся / 02.03 — 23]; «Дальше п'єса уж пошла делать сборы и сделалась гвоздем сезона» [1908. Кропивницький / Сабінін — 532]; «Написав Микитенко п'єсу. Хоч він у драматургії тільки себе поки що пробує, одначе вже з цієї спроби можна з певністю сказати, що за певних обставин (наприклад, коли він по лінії свого ремесла письменницького знайде собі другу компанію, не розриваючи по політичній лінії зв'язків з тими, що його на сьогодні у всіх відношеннях формують), Микитенко може стати одним з найкращих драматургів нашої доби. І неважливо, що п'єса не до кінця оригінальна. Що він народився для театру, а не для белетристики, — це на сьогодні поза сумнівом. Своім успіхом п'єса завдячує, безперечно, перш за все собі, а відтак уже зовнішнім чинникам. На сьогодні, зовсім об'єктивно, п'єса зробилася “гвоздем сезону”, і її будуть наслідувати» [1929. Курбас / Стіл — 316–317]. ► ГВІЗДОК СЕЗОНУ, ГВОЗДЬ СПЕКТАКЛЯ

ГВОЗДЬ СПЕКТАКЛЯ / «Свято Першого травня, як певне свято звичаєве зі своїми важливими формами, притаманними нашому клімату, особливому почуттю, в котрому своє місце займає видовище, оскільки воно є “гвоздем спектакля”» [1925. Курбас / Режистаб 14.04.1925 — 177].

ГЕГЕМОНІЯ ПРОЛЕТАРСЬКА В МИСТЕЦТВІ / [1930. Комашка — 9].

ГЕКЗАМЕТР / [1930. Читання / 3 — 44]; [1984. Крижицький — 14]; «Щоб виробити яскраву дикцію, почав учити Гомера. Гекзаметр дисциплінує артиста, бо тут не можна переставити чи викинути не тільки слова, але й дрібно-го сполучника» [1931. Саксаганський — 33]. ► ПОСТАНОВКА ГОЛОСУ

ГЕНЕЗА ЖАНРУ / [1927. Рулін / РУД — XXVIII]. ► ЖАНР

ГЕНЕЗА ТЕАТРУ / [1929. Резанов — 76]; [1930. Рулін / Випуски — 1].

ГЕНЕРАЛ-БАС / [1911. Стеценко / 5 — 2].

ГЕНЕРАЛКА / генеральна репетиція; [1929. Микитенко / Стах — 350]. ► РЕ-

ПЕТИЦІЯ ГЕНЕРАЛЬНА

ГЕНЕРАЛЬМУЗИКДИРЕКТОР / [1942. Інтендант / 2 — 4]. ► ІНТЕНДАНТ

ГЕНІАЛЬНА [П'ЄСА] / «П'єса геніальна, тому що лише геніальні речі мають подвійну оцінку, стоять на грані, на волоску між банальною нісенітницею і поміж справжньою, пережитою глибиною твору, як символ просто виражений» [1927. Курбас / Войцек — 289].

ГЕНІЙ / [1905. Карпенко-Карий / Житєйське море — 119]; «гениальный артист» [1857. Шевченко / Щоденник — 20.07 — 63]; «гениальный актер» [1858. Шевченко / Щоденник — 18.05 — 185]; «драматичні писателі, як і загалом усі писателі, мають свої категорії. Єсть писателі — генії, єсть писателі — з талантом і єсть писателі — бездарнії. Одрізнити твори генія од других не трудно. Геній,

перш усього, не покорається ніяким умовам, не признає ніяких законів; бо він сам закон і собі і другим. Геній — творець!» [1867. *Крутика* — 461]; «Блаженні часи, коли, бувало, зійдеться нас кількох гарячих патріотів-ідеалістів і почнемо широко бесіду про літературу, її високі завдання і напрями, високі ідеали, котрі вона має вказувати чоловікові, про досконалість артистичної форми і про вплив, який має література на саму “передову” часть суспільності. <...> Правда, говорячи о таких високих матеріях, <...> т. е. таких писателів, про котрих знали, що вони — “великі”, “генії”, але не знали докладно, в чім лежить їх великість, в чім проявився їх геній» [1878. *Франко* — 5]; «геніальний артист» [1892. *Карпенко-Карий* — 308]; [1899. *Франко* — 94]; «геній есть сила могучая» [1894. *Старицький / Талан* — 476]; «генії і живуть, і грішать більше, ніж ми, нещасні черв’яки» [1905. *Карпенко-Карий / Житєйське море* — 131]; «неспеціалісти, для яких досить діалогічності твору, щоб назвати його драмою; досить кількох добрих типів, щоб назвати автора генієм. І це, між иншим, завважається і в нашій письменстві, що на рясноту спеціальної, “мистецької” критики, поскаржитись, на жаль, не може. А тим часом таке сліпе відношення до наших різних “коріфеїв” є велика шкода» [1913. *Стешенко / 1* — 15]; «Курбас зараз рантє, він живе з тих капіталів, які нажив минулою своєю роботою. Наші критики переборщили і піднесли Курбаса і “Березиль” у світові генії. А Курбас у це повірив» [Про Вакар] [1929. *Протокол АРКК* — 62]; «Він [Курбас] не був генієм і не був він “світовим” режисером, як це переборщують експансивні хуторяни, ті самі, які колись не приймали його. Це все “склока” в той чи інший бік. Але Курбас завжди пристосовувався по середній арифметичній між відтінками в нашій культурі» [Михайль Семенко] [1929. *Протокол АРКК* — 63]. ► АКТОР, ТАЛАНТ

ГЕППІ ЕНД / [1937. *Атенеум* — 9]; «*happy end*» [1939. *Геркен / 4* — 449].

ГЕРЛС / «основна приваба, танцюристки — герлс (*girls*)» [1929. *Рулін / Київ* — 155]; «Рецензувати “Алло, на хвилі” зайво; навіть прихильники “Березолу” соромливо обходять цю халтуру. Здивований глядач слідкував за голомозими *girls*» [1929. *Сніговий* — 48]. ► ГЕРЛЬС, РЕВЮ

ГЕРЛЬС / [1929. *В. Ін.* — 15–16]. ► ГЕРЛС, РЕВЮ

ГЕРОДИ / «В різдвяні свята збирається партія молодих людей, звичайно ремісників, “Ходити з Геродами”. Перебираються один за Ірода-царя, другий за ангела, за чорта, за смерть, за трьох волхвів; однако ж головною фігурою єсть Берда, фігура гумористична, представляюча лінивого, спального, ласого на їду та напитки блазня» [1885. *Франко / Театр* — 357]. ► ВЕРТЕП

ГЕРОЇНЯ / польськ. *heroína* [1754] [2007. *Rutkowska* — 218]; «героїня» [1909. *Пивинська* — 4]; [1917. *Комітет* — 3]; [1924. *Домбровський* — 109]; «И старуха выпрямилась как театральная героиня в трагедии, с гордостью поглядывая на компаньонку» [1844. *Гребенка* — 267]; «типична героїня [Л. Ліницька]» [1914.

Василько / 1 — 100]; «Любов Ліницька — героїня *par excellence*» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 264]; «Заньковецька замість героїні, української матрони, удавала якусь невинентку, а в останнім акті, не знаючи ролі, говорила такі нісенітниці» [1932. *Саксаганський* — 75]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, АМПЛУА, БОГАТИР, ВІДДІЛ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬО-АРТИСТИЧНИЙ, ГЕРОЙ

ГЕРОІНЯ БЛАГОРОДНА / «у ролях благородних героїнь» [1961. *Городиський* — 73]. ► ГЕРОІНЯ

ГЕРОІНЯ ДРАМАТИЧНА / [1942. *Кабінет* — 4]; [1944. *Кривицька* — 2]; «Властивості її [М. Заньковецької] основного амплуа — драматичної героїні — зумовлювали другорядність значення знання побуту; офарблював він її ролі значно менше, ніж ролі іншого гатунку» [1929. *Рулін* / *Марія* — 75]. ► АКТОР, АМПЛУА, ГЕРОІНЯ, КАБІНЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ХАРАКТЕРИСТИКА, РОЛЬ

ГЕРОІНЯ ДРАМИ / [1901. *Франко* / *Клеопатра* / 1 — III]; «амплуа героїнь і драматичних коханок» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 266]. ► АМПЛУА, БОГАТИР, ГЕРОЙ

ГЕРОІНЯ ЛІРИЧНА / [1944. *Кривицька* — 2]. ► АМПЛУА, ГЕРОІНЯ

ГЕРОІНЯ МОЛОДА / [2009. *Садовський* — 76]; «актриса на ролі молодих героїнь» [1961. *Городиський* — 107]; «зайняла положення “молодої героїні”» [1961. *Городиський* — 116]. ► СТАРУХА ДРАМАТИЧНА

ГЕРОІНЯ ПЕРША / «Хохлатий, звичайно, згодився і зараз же рекомендував йому свою жінку, паню Дундосову, на ролі “перших героїнь”, ні крихти не задумуючись над тим, що до того часу вона служила в різних трупах тільки як хористка» [1904. *Кибальчич* — 267].

ГЕРОІНЯ-КОКЕТ / [1924. *Туркельтауб* / *Гольдоні* — 3]. ► КОКЕТЕРІЯ

ГЕРОІНЯ-СПІВАЧКА / [1917. *Комітет* — 3]. ► ВІДДІЛ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬО-АРТИСТИЧНИЙ, СПІВАЧКА, СПІВОЧКА

ГЕРОЙ / амплуа; [1894. *Старицький* / *Талан* — 491]; [1910. *Франко* — 396]; [1924. *Домбровський* — 109]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 4]; [1941. *Білецький* — 13]; «Микола Садовський на ролі драматичних героїв, коханців, солдатів і веселих парубків (як от Микола в “Наталці Полтавці”) є безперечно найліпшим виконачем на українській сцені» [1896. *Вороний* — 311]; «Є в них [драмах Гауптмана] одна вельми характерна прикмета: брак одного індивідуального героя» [1898. *Франко* — 148]; «герой драми» [1898. *Франко* — 152]; «герой трагедії» [1899. *Франко* / *Шекспір* — 165]; «Визначення В. Волькенштейна — “герой всякої п’єси порушує інтереси, звичаї та закони навколишнього середовища”» [1926. *Микитенко* / *ЕФ* — 49]. ► АКТОР ГЕРОЇЧНИЙ, АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, АМПЛУА, БОГАТИР, ПРОТИГРА, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ, ХАРАКТЕРИСТИКА

ГЕРОЙ ГОЛОВНИЙ / «Головний герой трагедії повинен завжди бути значно вищий від своїх противників, його доля, яку він собі виболює, повинна бути остільки значніша, оскільки цілковитішу перемогу над ним дає результат боротьби (в трагедії)» [1938. *Фрейтаг* — 19]. ► БОГАТИР, КАТАСТРОФА

ГЕРОЙ ДРАМАТИЧНИЙ / [1932. *Буревій* — 13]; «Герой-любовник і драматичний герой» [1927. *Курбас / Щоденник* — 47]; «згідно з теорією драми знаємо такі три типи драматичного героя: 1. активний тип, 2. пасивний тип і 3. хиткий тип» [1953. *Лужницький / 1* — 40]. ► АМПЛУА, ГЕРОЙ, КОМІК, ХАРАКТЕРИСТИКА

ГЕРОЙ КАЗКОВИЙ / [1998. *Лелека* — 14].

ГЕРОЙ КОХАНЕЦЬ / [1943. *Паньківський* — 5]. ► ТИП АКТОРСЬКИЙ

ГЕРОЙ КУЛЬТУРНОГО ФРОНТУ / [1924. *Теробмол* — 3]. ► ТЕРОБМОЛ

ГЕРОЙ МЕЛОДРАМАТИЧНИЙ / [1928. *Сиповський* — 174]; [1928. *Смолич* — 22]; «Можна порадити молодому артистові в побутових п'єсах грати простше й не робити з сільського парубка мелодраматичного героя з усіма атрибутами таких персонажів: трохи “напищеною” дікцією, дуже вже гострою мімікою й т. ін.» [1906. *Безталанна* — 3]. ► МЕЛОДРАМА

ГЕРОЙ НЕГАТИВНИЙ / [1923. *Білецький* — 44]. ► ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ, ОБРАЗ НЕГАТИВНИЙ, ОБРАЗ ПОЗИТИВНИЙ

ГЕРОЙ ОПЕРЕТКОВИЙ / [1931. *Хмурий* — 28]. ► ОПЕРЕТА

ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ / [1933. *Кочкін* — 83, 95]; [1933. *Юрченко*]; [1934. *Кулик / 2* — 165, 166]; [1935. *Сенченко* — 151]; [1936. *Чернова / 2* — 749]; [1937. *Піскун* — 2]; [1982. *Гергелєвич* — 113]; [1983. *Монастирецький*]; [1998. *Звірінець* — 10]; «створити збірний тип позитивного героя» [1932. *Микитенко / Невідкладні* — 163]; «Комсомольська організація зі всією рішучістю поставила перед радянськими письменниками питання створення позитивного героя нашого часу, на якого змогла б орієнтуватись молодь у повсякденній своїй роботі» [1933. *Кочкін* — 83]; «Засудження буржуазної інтелігенції, в середовищі якої марно шукати позитивних героїв, пролунало переконливо, на весь голос» [1961. *Городиський* — 79]. ► ОБРАЗ ГЕРОЯ ПОЗИТИВНОГО, ОБРАЗ ПОЗИТИВНИЙ, ПОСТАТЬ НЕГАТИВНА, ПОСТАТЬ ПОЗИТИВНА, ТИП НЕГАТИВНИЙ, ТИП ПОЗИТИВНИЙ

ГЕРОЙ РУБАШЕЧНИЙ / «Зважаючи на зовнішні дані Соловцова, йому доручали переважно ролі “любовників”, в яких він мав значний успіх (особливо — в побутових, так званих “рубашечних” героїв)» [1961. *Городиський* — 12].

ГЕРОЙ-АМАНТ / [1939. *Карпатська* — 4]. ► ГЕРОЙ-КОХАНЕЦЬ, ГЕРОЙ-ЛЮБОВНИК, ЛЮБОВНИК-ГЕРОЙ

ГЕРОЙ-КОХАНЕЦЬ / [1961. *Городиський* — 107]; «Визначився він [М. К. Садовський] у характерному для тодішнього репертуару ампула — героя-коханця» [1933. *Рулін / Садовський* — 20]. ► АМАНТ, ГЕРОЙ-ЛЮБОВНИК

ГЕРОЙ-ЛЮБОВНИК / [1907. *Старицька / Садовський* — 2]; [1917. *Комітет* — 3]; [1958. *Йосипенко* — 76]; [1961. *Городиський* — 116]; «Герой-любовник і драматичний герой» [1927. *Курбас / Щоденник* — 47]. ► АМАНТ, АМПЛУА, ГЕРОЙ-КОХАНЕЦЬ, ВІДДІЛ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬО-АРТИСТИЧНИЙ, ГЕРОЙ, ЛЮБОВНИК-ГЕРОЙ, ХАРАКТЕРИСТИКА

ГЕРОЙ-РЕЗОНЕР / ампула; [1917. *Комітет* — 3]; [1930. *Рудзевич / 4* — 25]. ► ВІДДІЛ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬО-АРТИСТИЧНИЙ

ГЕСТА / жест; польськ. *gest* [1650] [1992. *Cegiela* — 50]; [2007. *Rutkowska* — 204]; «У грі під впливом польського театру панував так званий “класичний” напрям, коли актори, перш ніж почати репліку, повинні були зробити добру постать і “геста”» [1925. *Кусіль* / УТ — 91]. ► ГЕСТИКУЛЯЦІЯ, ЖЕСТИКУЛЯЦІЯ, НАПРЯМ КЛАСИЧНИЙ, РЕЗОНЕР

ГЕСТИКУЛЯЦІЯ / «гестикулюють» [1865. *Слово* / 77 — 7]. ► ГЕСТА, ЖЕСТИКУЛЯЦІЯ, ШТУКА ТЕАТРАЛЬНА

ГИПОКРИТА / «гіпокрита — лицемер, лицемеритель, притворитель, притворник <...> гіпокрисую — лицемерю» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 18].

ГІЛАРОДІЯ / [1930. *Гординський* — 146]. ► МІМ

ГІМН / [1918. *УВ* — 3]. ► ВИСТАВА УРОЧИСТА

ГІНЬЙОЛЬ / «Гіньюль у всіх відношеннях типовий, так само т. зв. гавпт унд штаатсакціон — такий сорт спектаклів, де показувались убивства королів, убивства, які криво й дуже жорстко відбуваються. Тут нагромаджені моменти, які не виявляють ні соціальної, ні психологічної, ні філософської теми, а просто нагромадження сильних засобів впливу на психіку глядача» [1925. *Курбас* / Вплив — 64]. ► ФОРМА ВИСТАВИ

ГІПНОЗ / [1930. *Деклямація* — 4]; [1936. *Микитенко* / *Бесіди* — 267]; [1937. *Романицький* — 32]. ► ДЕКЛЯМАЦІЯ КОЛЕКТИВНА, РЕЖИСУРА, САМОГІПНОЗ, САМОКОНТРОЛЬ АКТОРСЬКИЙ

ГІПОДРАМА / [1994. *Рудницький* — 152]. ► МЕЛОДРАМА КІННА, П'ЄСА ТВАРИННА

ГІПОТЕЗА МІМІЧНА / [1930. *Гординський* — 146]. ► МІМ

ГІСТЕРИКА ► ІСТЕРИКА

ГІСТЕРІЯ ► ІСТЕРИКА

ГІСТРІОН / польськ. *histrion*, від лат.; в історичному значенні — актор давньогрецької комедії, блазень [1564], у позаісторичному значенні актор [1771] [1992. *Cegiela* — 51]; [2007. *Rutkowska* — 226]; «Щоб злагодити важке враження тих “святих” актів, а іноді розсіяти нудоту довгих діалогів на релігійні та моральні теми, їх переплетено звичайними гістріонськими жартами, веселими драматичними звичайно імпровізованими анекдотами. Се були т[ак] зв[ані] інтермедії, або інтерлюдії, що з часом дали початок новочасній комедії» [1894. *Франко* / *Teatr* — 298-299].

► ДРАМА ДУХОВНА, ЖАРТ, МІСТЕРІЯ

ГЛАВАРИ ТРУПИ / [1902. *Франко* / *ЛНВ* — 262]; «На прощальній вечірці по скінченні сезону [в Одесі], яку задав наш директор у Кримському готелі, Старицький сказав блискучу промову, у якій висловив, що нашим новим ділом він не шукає зиску, а досягає відомої мети відродження дорогої нашому серцеві України <...>. Виспівав другого “батька” української сцени М. Л. Кропивницького, “мamu” — М. К. Заньковецьку, “дядьків” — Садовського й Карпенко-Карого та інш. близьких родичів і потрібних йому людей, але забув, звичайно, за нас — дітей й пасербилят. Всім — “главарям” накинув жалування, а ми всі “хто хоче”, zostались

на давніших умовах. О некорисливості щось промовляв і Марко Лукич Кропивницький, одбіравши 1.000 карб, в місяць жалування й відсотки з валових прибутків. Були обійми, поцілунки, у деяких капали сльози захвату й розчулення на тій “товариській” бесіді, але щирості було мало. А “дядьки” завелись на підставі “хто кращий” і трохи не побились» [1928. Ванченко / 7 — 221–222]. ► АРТИСТ КОЗИРНИЙ, БАТЬКО ТЕАТРУ, ДИРЕКТОР, КОРИФЕЙ, МАМА ТЕАТРУ

ГЛАСОУДАРЕННЯ / [1863. Вістник — 6].

ГЛІССАД / франц. *glissade* — сковзання; «публіка видела жалкие хореографические потуги актеров и актрис, имевших весьма отдаленные понятия о батманах, рондежамбах, глассадах, кабриолях и иных премудростях балетной техники» [1889. Черняев — 410].

ГЛУМ / «А что значит глум? <...> Мню яко иностранное слово сіе. Оно есть ветхославенское, значит то же, что забава, еллински — <...> діатріба, сиріч провадження времени» [1787. Сковорода / Еродій — 314]. ► ЗАБАВА

ГЛЯДАЧ / [1907. Кропивницький / Коза — 45]; [1908. Старицька. Сапфо — 36]; [1913. Вороній / Театр — 58, 117]; [1916. Кропивницький — 215]; [1925. Білогорський — 3]; [1920-ті. Рулін / Словник — 4]; «підгірські глядачі, порівнявши сцену нашу сегорічну з прошлорічною, бачили в ній деякий поступ, особливо в артистичнім виконанні роль» [1865. Вістник / 68 — 7]; «ярмарочных зрителей» [1893. Черняев / Млотковский — 150, 164]; «ся річ, власне, для великої сцени не годиться, бо вимагає не так ефектної, як тонко нюансированої гри “не в далеком расстоянии” від глядачів і може тільки виграти від тіснішої зали і сцени» [1913. Леся — 453]; «Звісно теперішній глядач у драматичному театрі не непман, не нудьгуючий міщанин, — це глядач, що зростав у революції, це молода творча класа, а тому давай живе життя, а не якихось маріонеток» [1925. Два — 1]; «Глядач був напружений, а тепер трохи із зменшеним напруженням він сприймає далі. Лавірування поміж цими двома речами — це основа всякого мистецтва. Без цього мистецтво перестає бути засобом доцільним» [1925. Курбас / Метод — 132]; «Березільський глядач — робітник, селянин і трудінтелігент стають до помочі революційному театру. Це яскраво свідчать дані анкет: глядач; на 100 % члени профспілок; із них робітників 52 %, селян 22 % і трудінтелігентів 26 %, Це також підтверджується і даними касі: 80 % глядачів купили квитки по ціні від 15 коп. до 1 карб., ясно хто вони по своєму соціальному походженню. Коли прикинемо до цього кількість глядача — 46.100 чоловіка на 47 вистав 3-х нових в сезоні постановок, що дає в середньому на кожную виставу 980 чоловік, то ми переконаємось, що “Березіль” і кількісно охоплює того глядача, на якого він завжди орієнтується змістом вистави і ціною квитка. До цього слід зауважити, що перші 8–10 березільських вистав нової п’еси збирають 1100–1200 чол.» [1925. Усенко — 1]; «Для успішного розвитку театр вимагає наявності однакового по мові, однорідно-

го по культурі і широкого по кількісному обсягу середовища глядачів» [1927. Курбас / Шляхи — 143]; «Тепер час спинитися мені на вихідній точці, що завершує театральні факти, — на тому величезної ваги і значіння факторів всякої театральної культури, що зветься глядачем. Він у величезній мірі визначає театр і його форми. Коли він культурно однорідний, тобто, коли національна культура виразно і до кінця акцентована формою, змістом і інтересами певної пануючої класи, його театр з правилами буває в стадії розцвіту. В перехідові епохи, як от наша, коли виведено із спокійної колії всі норми людського співжиття, форми продукції, коли перетасовано всі класи і перемелені громадські угруповання, коли в уста лене, спокійне море феодальної ідеології та психології вперлася повна і жива сила нової класи, нової філософії, нової суспільної морали, звичайно, не може бути і мови про культурну однорідність нашого глядача. Тут відмінність не тільки поміж групами класового порядку, — тут відмінність робітника від робітника, трудінтелігента від трудінтелігента. Наша культура, як певна однорідність, ще тільки в процесі становлення. Тому зараз надзвичайно легко покласти перший-ліпший театр на “обе лопатки”» [1927. Курбас / Шляхи — 157]; «В нас є десятки доказів на те, що в сприйманні сучасного театрального глядача на Україні питання про мову виконання втратило колишню дразливість. Можна, скільки влізе, кричати про незнання й нерозуміння української мови, а факти нещадно переконують, що і глядач неукраїнець шукає в театрі перш за все мистецтва замість халтури, що мова виконання має вже тепер другорядну вагу (принаймні для більшості глядачів) і що жаданий йому художній мінімум глядач таки дістає в українському театрі. Хто в цім сумнівається, нехай ознайомиться з касовими рапортниками російської драми в Києві: там театр, в атмосфері активного супротивлення українізації, стоїть порожній, хоч його репертуар багато розмаїтіший за репертуар української драми. Спитаємося, чому потрібний художній мінімум маємо в українському, а не в російському театрі? Дуже просто: як усе найлучче з російського театру відплило до берегів російської культури, то в російському театрі на Україні, за невеликими виїмками, осталося тільки те, що непотрібне передовій радянській Росії. Інакше кажучи в нас затрималося те нездарне й безідейне, або безпорадне й неактивне, що непотрібне жодній культурі. Натомість навколо української сцени, так само природньо, швидко скупчилися ідейні елементи, творчо обдаровані і наскрізь перейняті жадобою культурної роботи. Російський театр залишив нам тут епігонів, а український збирає круг себе починателів. Час, нарешті, все те зрозуміти. Ми, теоретики мистецтва, чудово знаємо, яким баластом, про всі позитивні свої дані, лягають часто на культуру традиції, як гальмують вони художній поступ. Перевага українського

театру (і велика!) — та, що на нім не так сильно тяжать традиції минулого, що він вільніший від тягару задубілого консерватизму, що досі пригинає багато передових російських театрів. Відсутність традиції минулого (коли не вважати побутового театру, що нині стоїть відокремлено) дала змогу новому українському театрові йти часто своїм власним шляхом, прискорити темп свого розвитку» [1927. *Туркельтауб* — 227–228]; «Державні театри, особливо центральні — Харків, Київ, Одеса, — працюють на організованого трудящого глядача. Глядач цих театрів не випадковий, не з вулиці, а з підприємства, з установи, організований профспілкою, самим театром, чи ще якоюсь іншою громадською організацією. Таким шляхом театри організують кадри свого глядача — і не обивательського, не міщанського, а трудящого, організованого, що для нього, власне, театри й існують і що його театри повинні виховати й розважити» [1928. *Корляків* — 47]; «Пристаючи до театрального опрацювання п'єси, режисер перш за все має добре поміркувати — для кого призначається його робота, хто дивитиметься її, себто, подумати про глядача. Театри всіх часів і народів, всі театри пристосовували свою роботу до свого глядача, й цілком ясно, що глядач завжди, безпосередньо чи косвено, впливав на театр. Глядач щиро дає оцінку тому театральному видовищу, яке сприймає. Досить згадати такі випадки, коли глядачі незадоволені з вистави, кидали чим попадеться на сцену, або навпаки, коли глядачі закидували шапками улюблених акторів. Кожен бачив, очевидно, як ціла зала з захопленням може плескати, або затримавши подих з великим напруженням слідкувати за дією, а то й нагородити посвистом в невіддаленому місці, чи щиро реготати над дотепним трюком. Це все свідчить, що вплив театрального видовища завжди є сильний, завжди є безпосередній, завжди цілком доходить до глядача. І тому, зрозуміло, що тепер наші театри беруться вивчати свого глядача, вивчати ті враження, які дістає глядач, а також і ті засоби, якими викликаються ці враження. Отже, режисер завжди мусить в процесі роботи пам'ятати про свого глядача. Чи означає це, що режисер мусить лише те робити, що глядачеві до вподоби? Звичайно, ні! <...> Театр має свої завдання — театр є організатор глядача, вихователь і не завжди, й не кожного разу театр виконує так, як це подобається глядачеві. (Хоча в остаточному розрахунку театр відповідальний перед своїм організованим глядачем <...> Цілком зрозуміло, що організований глядач сприйматиме видовище інакше, ніж маса, яка складається з випадкової публіки різного ступеня свідомості й культурного рівня. Різно сприймає глядач-робітник, різно — селянин; різно сприйматиметься вистава на селі, на заводі, в військовому таборі, чи в радгоспі. Це все, звичайно не означає, що селянин, наприклад, не зрозуміє вистави на тему з робітничого життя»

[1929. Ігнатович / 3 — 44]; «Цікаво між іншим, що шкільна драма майже зовсім не знає терміну “глядач”, через це в пролозі або епілозі звертається до “слишателів” <...> Можливо, маємо тут лише ту ж таки традицію, що через неї залишилась за найскладнішими навіть п’єсами назва “діалог”; можливо, що має цей термін на увазі більшу питому вагу у виставі слухових вражіннів проти зорових» [1929. Рулін / Завдання — 20]; «Глядач як об’єкт і суб’єкт театрального процесу» [1930. Рулін / Звіт — 11]; «З кого ж складався глядач українського театру цього часу [кінця XIX — початку XX ст.]? Насамперед — широкі кола дрібної буржуазії, не лише української, а також і єврейської та російської; потім — дрібнобуржуазна інтелігенція, молодь, почасти — робітники і невеликий процент околиць селян» [1936. Мар’яненко / 1 — 133]. ► ДЕФИЦИТ, ЗРИТЕЛЬ, ОБГОВОРЕННЯ ВИСТАВИ, ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА, СЛУХАЧ, СПОЖИВАЧ, ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНІ

ГЛЯДАЧ ВИПАДКОВИЙ / [1930. Г. Д. — 14]; «Найбільший театральний “шкідник”, найгірший ворог всякого театру це — випадковий глядач. Він ненароком заходить до театру, між іншим дивиться виставу, висловлює свою — випадкову ж — сентенцію і, зразу її забуваючи, іде собі геть. Догодити такому контингенту глядачів неможливо: випадковий глядач рідко знає чого він хоче, а коли й почне висловлювати свої домагання, то виявиться така різноматнітність смаків і бажать, що годі шукати їм спільного знаменника. <...> “Березолеві” минулого сезону довелося працювати переважно саме на такого глядача. Це був перший сезон у Харкові, і за один сезон звичайно не сила організувати кадр постійних, своїх глядачів, — ні глядач театру, ані театр харківського глядача не знав, а коли й знав, де йому шукати свого глядача, то за короткий час не міг ще вторувати собі до нього стежок. <...> Організована постійна, своя і, по змозі, однородна аудиторія — перша умова нормальної та доцільної роботи театру, і тому не дивно, що перед цим, другим, сезоном “Березіль” ставить собі найпершим завданням утворення цієї своєї аудиторії» [1927. Смолич / Березіль — 2]. ►

ГЛЯДАЧ НЕОРГАНІЗОВАНИЙ, ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ, ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ ПІЛЬГОВИЙ

ГЛЯДАЧ ДРІБНОБУРЖУАЗНИЙ ► КАСА

ГЛЯДАЧ ІНТЕЛІГЕНТНИЙ / [1918. Курбас / Відозва — 48]; «Більш продуктивний сучасний драматург — Винниченко, але його п’єси мало рахуються з вимогами театральної техніки, з другого боку, вони не визначаються цільністю художественного вражіння і наскрізь пройняті вузькою “половою” тенденцією. Ця тенденційність, залишаючи в тіні наші боки людського життя, висуває наперед в значно побільшеній формі ті риси дієвих особ, що частенько нагадують основні погляди прихильників гедонізму. Через свій проповідницький дух, ці п’єси ледве чи спроможуться задовольнити вибагливі вимоги інтелігентного глядача, що спізнався з корифеями європейської літератури» [1910. Дорош — 2].

ГЛЯДАЧ [КОЛЕКТИВНИЙ] / «колектив глядачів» [1930. Корляків — 68]. ►

ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ

ГЛЯДАЧ КУЛЬТУРНИЙ / [1927. Шевченко / 1 — 296].

ГЛЯДАЧ МАСОВИЙ / [1925. Держтеатр — 4]; [1926. Справи — 6]; [1927. Рулін / Руд — VIII–XI]; [1928. Якубовський — 2]; [1930. Кацанов / 2 — 1]. ► СТРУКТУРА ТЕАТРУ

ГЛЯДАЧ МІЩАНСЬКИЙ ► КАСА

ГЛЯДАЧ НЕОРГАНІЗОВАНИЙ / [1930. Г. Д. — 14]. ► ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ

ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ / [1925. Марко — 5]; [1926. Рулін / Березіль — 161];

[1928. Ткаченко — 6]; [1930. Г. Д. — 14]; «як центральний театр, мусив він [“Березіль”] зважати не тільки на мистецько-культурного й організованого глядача, а й рахуватися до певної міри з глядачем з вулиці, який може дати касу, але який не зносить і не приймає виразно задемонстрованого новаторства» [1927. Шевченко / 1 — 295]; «За минулий зимовий сезон дев'ять основних державних театрів на Україні перепустили 954.000 глядачів, тобто на 281.000 ч. більше як у сезоні 1926/1927 р. причому з цих 954.000 організований глядач становить 800.000. У самому Києві через робітничу касу цього сезону пройшло 550.000 ч. проти 208.487 торік <...>. Організований у профспілки, в партійні й комсомольські організації глядач уже становить більшість теа-авдиторії й самим цим фактом стає головним чинником у дальшому розвиткові теа-роботи» [1928. Кравченко — 128]; «Зимою минулого року в київських профорганізаціях остаточно намітився злам щодо притягнення робітника-глядача в театри. 917.000 організованих глядачів, з яких 70 % — організованих робітників з виробництва, факт досить красномовний. Нам пощастило розворушити й зацікавити театром такі верстви робітників, що раніше й в думках його не мали» [1929. Барун — 2]; «Радісно ставало за український сучасний театр, що він зумів так близько підійти до організованого робітничого глядача» [1929. Ірїї — 116]; «Ті, хто бували в оперових театрах, бачили залі переповнені глядачами, і ці глядачі організовані (за офіційними даними тут 95 % членів профспілок)» [1929. Петрицький — 35]; «Українські театри і опера стають міцно на свої ноги. Ми вже маємо 85 % організованого робітничого глядача. Нам прийшлося багато перебороти опору, в тому числі, і деяких кіл робітників мистецтва. Згадаймо хоча б приклад опору, що був у Харкові з приводу мешкання, що зараз має “Березіль”» [1929. Скрипник / Перебудова — 129]; «Тов. Курбас каже, що в театрі чільне місце має режисер, актор, а сам театр мусить бути на 5–10 верстов перед глядачем. Проте шляхи розвитку української культури взагалі і на терені театральному зокрема вирішує не театр, а організований глядач — пролетаріят, з цілим нашим культурним активом» [1929. Скрипник / Трикутник — 171]. ► БЕЗРОБІТТЯ [РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВА], ДЕФІЦИТ, ГЛЯДАЧ ПРОФЕСІЙНО-ОРГАНІЗОВАНИЙ, ЗАПРОДАВАННЯ ВИСТАВ ПРОФСПІЛКАМ, ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА, ПРОДУКЦІЯ КУЛЬТУРНА, РАДА ХУДОЖНЯ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ

ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ ПІЛЬГОВИЙ / [1928. Хроніка / 3 — 14].

ГЛЯДАЧ ПОСТІЙНИЙ / [1927. Смолич / Березіль — 2].

ГЛЯДАЧ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ / [1931. Грудина — 105].

ГЛЯДАЧ ПРОФЕСІЙНО-ОРГАНІЗОВАНИЙ / «За відомостями Ху-дожного Відділу Головополітосвіти, центр ваги у театральній політиці переноситься тепер на обслуговування професійно-організованих глядачів» [1925. Політика — 3]. ► **ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ**

ГЛЯДАЧ РОБІТНИЧИЙ / [1929. Рабічев]; [1932. Рулін / 15 — 79]; «Відсоток робітничого глядача становить 90–100» [1929. Сахновський — 9]. ► **ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ**

ГЛЯДАЧ-СПОЖИВАЧ / [1936. Мар'яненко / 1 — 126]. ► **ГАЗЕТА ТЕАТРАЛЬНА**

ГНУЧКІСТЬ СТИЛІСТИЧНА / «Репертуар від класичної трагедії Шіллера до французького фарса, від водевіля і оперети до сучасної опери, від трактованої, як мелодрама, української побутової п'єси до натуралістичних п'єс Цеглинського — створив особливий тип актора виключної стилістичної гнучкості: Бучма, Крушельницький, Гірняк, Калин, яких знають і тут, для Галицького театру дуже типові» [1927. Курбас / Шляхи — 147]. ► **СТИЛЬ**

ГОДИНА / «п. Онук зве годиною — дію (действие), а вихід зве — ділом. Навряд чи прийметься в нашій літературі таке звання» [про п'єсу «Мотря Кочубеївна», драма в 5 годинах, мовою мірною, зложення Марка Онука (С. Метлинського), 1861] [1868. Нечуй / Огляд — 68]. ► **АКТ, ДІЯ**

ГОЙДАЛКИ ЕЛЕКТРИЧНІ / «“Електричні гойдалки”. Д. Гайдамака вигадав забавку для глядачів. По виставі “Суєти” одбувається, як видно з оповісток, співи хорів, танці та потішання публіки “електрическими качелями”» [1908. Гойдалки — 5].

ГОЛОВА СПІЛКИ ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЯЧІВ / «обов'язки голови спілки театральних діячів» [1928. Улуханов — 8]. ► **СПІЛКА ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЯЧІВ**

ГОЛОВАР ТРУПИ / «прочитав я Вашу кореспонденцію з Москви з приводу гастролів М. К. Заньковецької, в якій Ви дозволили собі неправдиво і безпідставно ганьбити мене як людину і як головаря української труппи» [1912. Садовський — 4].

ГОЛОВЛІТ / «Головліт задовольнив прохання Московського Т-ва Драмписьменників про обов'язкове уміщення на афішах прізвищ авторів, перекладачів, переробників, ретистів, без чого були випадки, коли театр одмовлявся платити авторський гонорар. Т-во має згоду з Москов. Губ. Радою Профспілок, по якій з кожної вистави театрах МГРПС виплачується до 1 % фактичного збору за кожен акт» [1925. Хроніка — 46].

ГОЛОВМИСТЕЦТВО / [1929. ВТВ — 2]; «Головмистецтво <...> перетворюється в 1930 році на Ради, а незабаром — на Сектори в справах мистецтв з <...> з суворим контролем їхньої [театрів] діяльності — через

створені на місцях управління театральнo-видовищними підприємствами (УТВП) <...>. З їх допомогою <...> Наркомос намагається запровадити т. з. п'ятирічку мистецтв, прагнучи ввести у суворі планові рамки питання розвитку художньої культури. Здійснювати ці плани Наркомос вирішив за допомогою т. з. трестування театрів — створення театральних трестів, а згодом об'єднань за прикладом, що запозичувався у сфері матеріального виробництва. Це набрало форм, особливо у віддалених регіонах, виїзної роботи театрів <...>. За прикладом створених у Росії трестів були організовані в 1929–1930 роках Лівобережний, Правобережний та Донецький трести» [1930] [1994. *Безгін* — 9–10]. ► ВИСТАВА ТЕАТРАЛЬНА ВСЕУКРАЇНСЬКА

ГОЛОВНОУПОВАЖЕНИЙ ПО ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРІВ / «Міністерство Преси й Інформації У. Н. Р. видало закон про мобілізацію артистів, а театри удержавило. Головноуповноваженим по організації театрів з рамени уряду У. Н. Р. став артист і режисер Микола Карпович Садовський. Утворено головну базу театральну: “Народний театр”, під управою самого головноуповаженого по організації театрів, який давав вистави в салі Пушкінського театру в Кам'янці» [1923. *Галицькі театри* — 1].

ГОЛОВНОУПРАВЛЯЮЧИЙ МИСТЕЦТВ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ГОЛОВПОЛІТОСВІТА / [1922. *Отчет* — 819]. ► СЕКТОР ХУДОЖНИЙ ГОЛОВПОЛІТОСВІТИ

ГОЛОВРЕПЕРТКОМ / [1925. *Окррепертком* — 6]. ► РЕПЕРТКОМ

ГОЛОД РЕПЕРТУАРНИЙ / [1924. *Мамонтов / Голод* — 215]; [1926. *Смолич / Голод* — 6]; [1926. *Хвильовий* — 325]; [1932. *Верхацький / Пролог* — 14]. ► ЗАНЕПАД ТЕАТРУ

ГОЛОСОВЕДЕННЯ / [1926. *Курбас / Закони* — 106]; [1970. *Луцький* — 209]; [1995. *Заболотна* — 22]. ► РЕМІСНИЦТВО, ЧИТАННЯ РИТМІЧНЕ

ГОЛОСОТВОРІННЯ / [1930. *Читання / 3* — 44].

ГОЛЯР ► ШТАТ ТЕАТРУ

ГОНОРАР / [1907. *Гонорар* — 4]; [1911. *Стеценко / 3* — 2]; [1913. *Гонорар* — 3]; «Эта афиша мне доставлена в ноябре из Одессы, где режиссер труппы Кропивницкий не считает своей обязанностью даже пометить, чья музыка, чтобы отрезать путь к требованию гонорара. Ввиду этого я считаю за лучшее поставить Вас, милостивый государь, в известность и прилагаю к моему письму печатное либретто оперетты, где помечено, чья музыка» [1886. *Лисенко / 2* — 159]; «Милостивый государь Иван Максимович! Из возбужденного мною вопроса по поводу постановки моей оперетты “Черноморці” в Петербурге я к величайшему своему изумлению узнал в письме Вашем, что решением 14 марта нынешнего года в заседании комитета Общества драм[атических] писателей гонорар за поставленные оперетты поступает исключительно только в пользу либреттиста; композитор же остается ни при чем. Такого постановления едва ли кто из пи-

шущих музыкантов впрямє был ожидать. Почему это труд и творчество автора музыки допущено експлоатировать в такой способ? Почему либреттисту в этом деле отведено такое доминирующее положение?» [1886. Лисенко / 4 — 167]; «Що ж може заробити письменник своєю письменницькою працею зараз? Нормальною продукцією белетриста треба вважати за багатьма прикладами 15–18 др. аркушів за рік, при умові що белетрист працює тільки над своїми речами. Коли взяти на увагу існуючі гонорари (80 кар. за др. арк.), то річний заробіток визначиться в 1200–1500 карбованців цебто 10–12 червінців на місяць, або втричі менше нормального. Не дарма тому письменники беруться поза посадами на різні роботи як от переклади, — ці роботи при наших тарифах оплачуються далеко краще хоча б тому що вимагають далеко менше часу й інтелектуального напруження» [1925. Бюджет — 3]; «ДВУ згодився видавати всі наші речі, як ми будемо мати, на свій кошт, оплачуючи нам гонорари» [1925. Курбас / Режлаб 08.05.1925 — 431]; «Крім цього не треба забувати, що навіть у дуже скрутних обставинах наших театрів автор нової пєси може рахувати на гонорар багато кращий, ніж за поезії, оповідання чи навіть повість. Коли театр за кожну виставу пєси дасть авторові хоч кілька золотих, то за рік він таки дібється якоїсь поважнішої суми, бо ту саму пєсу грають по черзі в різних містах увесь рік. За якийсь час драматична новинка переходить теж на аматорські сцени, з яких автори завсіди щось “капне”» [1939. Пишуть — 19]. ► ГОЛОВЛІТ, СОЮЗ ДРАМАТИЧНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

ГОПАК / [1924. Микитенко / Гопак]; [1938. Щербаківський — 134]; «Гопак. [Гоцак, Тропак]. Малоросс. танець» [1861. Закревский — 301]; «“гопачний” репертуар» [1913. Вороний / Театр — 156]; «Мистецтво наше в цілому ще перебуває в переходній стадії від недавніх закорузлих, провінціяльних форм просвітянського етнографізму й “малоросійського” побутовізму, що були неодмінною ознакою українського “стилю”, як “гопак, ковбаса й чарка” — стилю українського театру, до нових ще неусталених, ще невикристалізованих форм, що мусять спиратися на новітні формальні досягнення мистецтва й мистецької культури та техніки взагалі (по суті інтернаціональні) і нові соціально-класові й соц.-економічні умови» [1927. Врона — 5]. ► РЕПЕРТУАР, РЕПРОДУКЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ГОПАКЕДІЯ / [1913. Єфремов — 1]; [1923. ВБ — 3]; [1923. Смолич / Листи — 1]; [1924. ВБ — 1]; [1928. Смолич — 16]; «Перевірити давні думки про “побутовість” цього театру [театру 1880-х рр.], його “народність”, “народництво”; обчислити вагу, що її в п’єсі мають пісні й танки, розмежувати таким чином поважний репертуар від справжніх горілчаних гопакедій» [1929. Рулін / Завдання — 33]; «Периферійний глядач знав український театр, як театр веселих “гопакедій”, або сумних мелодрам, театр дужого сміху або міцного зворушення нещастями доброчинних героїв, що не кидали ще своїх плахт

або свиток і навіть милувались барвистим своїм одягом» [1933. Рулін — 5]. ►

БАЛАГАН ЯРМАРКОВИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ГОПАКЕРІЯ / [1928. Смолич / Сезон — 3].

ГОПАКОМЕДІЯ / [1914. Вороний / Дзвін — 266].

ГОПАШНИЦТВО / «[у 1920-х] Старий театр розкладався, не задовольняючи вже нікого. Гопашництво на театральнім кону, “побутове” халтурництво на сцені тяжко вражали бодай трохи культурну людину. Старий “побутовий театр” смердів, розкладаючись. Обороняти його було б “бездумно й дико”. І справді, “Рада” картає не згірш од хатян гаркунзадунайщину. <...> Вихід із становища вбачають у тому, щоб змінити халтурницький репертуар на “ідейний”. “Ідейним” репертуаром є репертуар театру Садовського. Цей театр був театром зразковим. Його з гордістю протиставляли театрам “заробкевичів”. Перегортаючи сторінки “Ради”, бачимо силу рецензій на старі побутові вистави. В кустарних, неглибоких, здебільшого, рецензіях часом лагідним тоном вказується на якусь хибу, здебільшого ж, перераховуються “досягнення”. Але визнають, що становище не зовсім нормальне, що театр не може житись самими побутовими та “ідейними” (історична романтика) п’єсами, треба запроваджувати й європейський репертуар. Сліпо вірять в те, що театр Садовського зможе десь згодом певною мірою зєвропеїзуватися, а покищо констатують оті мізерні, здебільшого, “досягнення”. Про революцію театральну тут і не мріють. Таких тонів дотримуються й рецензенти повстав театру» [1930. Бойко — 2]. ► ГОПАК, ГОПАКЕДІЯ

ГОРИЗОНТ [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / «Радіус (опуклий горизонт)» [1925. Вороний — 555].

ГОСТИНА / виступи, гастролі; [1910. Франко — 392, 393]; «треба було бути свідком тої гостини, аби поняти, який великий вплив зробив наш театр на піднесене народного духа; і не один, котрий о несуществованню руської літератури широко розправляв, тепер встидливо закриває лице своє» [1865. Вістник / 57 — 5]; «гостина трупи руського театру народно-го у Львові розпочалася доволі гарно, а скінчилася повним фіаско» [1892. Франко — 279]; «гостювавши колись-то в Галичині» [1893. Кропивницький / 2 — 428]; «гостина в Петербурзі» [1897. Вороний / Кропивницький — 310]; «сьогорічна гостина руського театру у Львові» [1900. Франко / Театр — 18]; «гостини» [1900. Франко / Театр — 24]; «чудові українські пісні, артистично заведені в ноти такими майстрами, як Лисенко, Рубець і інші, здобули собі серце всієї Росії; вони для многих творили й творять головну атракцію українського театру, особливо в часі його гостин по неукраїнських губерніях» [1901. Франко — 511]; «гостина української трупи в Петербурзі» [1910. Франко — 392]; «гостина театру в деяких провінціальних містах перемінювала ся нерідко у велике свято, що тягнуло ся день за днем аж до послідньої вистави,

що ставала іноді “днем театру” для цілого міста» [1916. Чарнецький — 9]. ►
ВИХІД ГОСТЬОВИЙ, ВИХОД, ГАСТРОЛІ

ГОСТРОЛІ / [1925. Григорій — 6]. ► ГАСТРОЛІ

ГРА / польськ. *gra, igra* — у значенні «вистава театральна» [1535] [1992. *Cegiela* — 51]; [1809] [2007. *Rutkowska* — 209]; «играет на театрах» [1829. *Комляревський* — 283]; «играть на театре» [1841. *Квітка / Театр* — 92]; «играть» [1841. *Квітка / Театр* — 94]; [1872. *Кропивницький / Мячиков / 1 — 248*]; «гра — игра — грище» [1845. *Білецький* — 105]; «играла» [1858. *Шевченко / Бенефис* — 209]; «игрались пьесы» [1862. *Глібов / Листок* — 260]; «хата, де грали» [1862. *Кивайголова* — 367]; «сыграна» [1862. *Чубинський* — 337]; «в игре его выступало разнообразие» [1863. *Глібов* — 287]; «грав спочатку без поняття характеру» [1865. *Андрієвич / Бабуся* — 330]; «гра пана М. Г. не зовсім добра — бо не натуральна» [1865. *Андрієвич / Бабуся* — 331]; «піддержали штуку доброю грою» [1865. *Андрієвич / Роксоляна* — 330]; «гра сценічна задовoliла» [1865. *Андрієвич / Сватання* — 326]; «дарування сі розвинула вона в високім степені там, де грає з чувством і природно; гра її есть там досконалою» [1865. *В. Д. Р.* — 334]; «грав місцями натурально, з правдою і гумором»; «щоб не грати ялово і без життя» [1865. *В. Д. Р.* — 335]; «гра акторів» [1865. *В. Д. Р.* — 336]; «грала добре» [1865. *В. Д. Р.* — 337]; «гра акторів повелась добре»; «гра йшла добре» [1865. *М-ъ* — 328]; «играє з великим чувством того, кого представляє» [1865. *Марковецький / Благословення* — 321]; «через те виглядала її гра наче алгебраїчна сума різних чисел, котрі більше нічого не мають між собою подібного, як тільки те, що до одної азбуки належать» [1865. *Марковецький / Благословення* — 323]; «грав добре» [1865. *Марковецький / Благословення* — 324]; «грано у театрі народнім» [1865. *Марковецький / Мужики* — 322]; «енергійніше грати» [1865. *Мета / 2 — 14*]; «грає *staccato*» [1865. *Мета / 2 — 14*]; «грала незле» [1865. *Марковецький / Шельменко* — 325]; [1865. *Нива / 1 — 16*]; «грала красно» [1865. *Марковецький / Шельменко* — 325]; [1865. *Слово / 25 / 1 — 16*]; «играла в цілості добре» [1865. *Слово / 28 — 16*]; «ігра сеї сцени була чула й огниста надміру» [1865. *Слово / 51 — 13*]; «всі молодші артисти в поодиноких ролях відличалися істинно рутинованою грою» [1865. *Слово / 71 — 6*]; «деякі українські драматичні твори не одну сотню разів грались на сцені» [1866. *Маруся* — 364]; «гра акторів в сій штуці була теж слабенькою» [1866. *Русалка* — 371]; «щодо ігри наших акторів і акторок» [1867. *Рафалович* — 463]; «ігра вимагає легкого полету, магічної таємничости в явленню, різкого виступлення, солодкості і яркості, плавної і від серця декламації» [1867. *Русь / 17 — 9*]; «игра ее — отблеск виденого и слышанного, но не вполне усвоенного» [1877. *Глібов* — 326]; «его игра приятна» [1877. *Глібов* — 327]; «гра аматорів подобалась» [1883. *Франко / Діло* — 290]; «любуватись грою та співами артистів» [1884. *Нечуй* — 119]; «грано штуки» [1885. *Франко / Театр* — 359]; «гравша ролю» [та, що виконувала роль] [1891. *Кримський* — 340]; «грають вони непохо і навіть добре» [1891. *Кримський / Трупа* — 324]; «играть — грати, удавати» [1893. *Уманець / 1 — 291*]; «обдуманная

и одушевленная игра» [1893. Черняев / Млотковский — 163]; «преосвященный Феоктист старался занимать учеников играми с литературным оттенком» [1893. Черняев / Старинный — 25]; «грана» [1894. Франко / Театр — 330]; «грає, як бог на душу положить, або й не грає зовсім, а тільки рецитувє свої ролі» [1900. Франко / Театр — 20]; «грати» [1903. Карпенко-Карий / Наталка — 274]; «грав головну роллю» [1904. Історія — 4]; «грать» [1904. Карпенко-Карий / 1 — 342]; [1908. Кропивницький / Спогади — 133]; «ігра» [1904. Мирний / Тобілевичі — 511]; «в театрі грають такі артисти» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 85]; «грать — одно, а платить гроші за театр — зовсім друге» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 113]; «граєш роль»; «граю» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 124]; «скучне щось грали» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 14]; «на вакаціях учителі здебільшого робляться акторами і грають препогоно аматорські спектаклі» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 19]; «грають» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 36]; «заграти» [1906. Кропивницький / 35 літ — 113]; «гра з маріонетками» [1906. Франко / Вертеп — 176]; «різні роди театральних ігор та будівель для таких вистав» [1906. Франко / НТШ / 73 / 3 — 154]; Борис Грінченко, подаючи у своєму Словнику вісім значень терміна «гра», не наводить прикладів його вживання у театральній практиці [1907. Словарь / 1 — 322]; «грати в театрі» [1907. Старицька — 631]; «я переграв у московським репертуарі більш п'ятисот ролів» [1908. Кропивницький / Спогади — 137]; «грати» [1910. Франко — 392]; «грав роллю» [1912. Франко — 97]; «грати, а не тільки декламувати класиків» [1913. Вороний / Театр — 44]; «грати роль» [1913. Вороний / Театр — 66]; «грати сю роль “так собі”, як раніше грали шаблонні актори» [1913. Вороний / Театр — 69]; «ся річ, власне, для великої сцени не годиться, бо вимагає не так ефектної, як тонко нюансованої гри “не в далеком расстояннї” від глядачів і може тільки виграти від тіснішої зали і сцени» [1913. Леся — 453]; «грать спектаклі» [1916. Кропивницький — 220]; «грали у стані (конюшня)» [1916. Кропивницький — 234]; «трошки облагороджено гру» [1920. Курбас / Щоденник — 33]. ► ВИКОНАННЯ, ГРАНКА, ІГРА, ПРОТИГРА, УДАВАННЯ

ГРА АКТОРСЬКА / польськ. *gra aktorska* [1818] [2007. Rutkowska — 210]; «Міміка — це головна підстава акторської гри» [1923. Вороний / Міміка — 192]; «акторська гра» [1935. Гарсен / 1 — 157].

ГРА АНСАМБЛЕВА / «ансамблева дружня гра» [1894. Старицький / Талан — 447]. ► АНСАМБЛЬ, ГРА МАЙСТЕРНА

ГРА АРТИСТИЧНА / [1902. Франко / ЛНВ — 260]; [1907. Старицька — 632]; «вона [Заньковецька] створила цілу школу, цілий напрям артистичної гри» [1907. Петлюра / Заньковецька — 40]. ► ГРА АКТОРСЬКА, ГРА АРТИСТІВ, ГРА АРТИСТИЧНО-ХУДОЖНИЧА, ГРА ВИСОКОХУДОЖНЯ.

ГРА АРТИСТИЧНО-ХУДОЖИЧА / «О, демократично публіко! Що тобі до артистичної-художичої гри?» [1917. Л. Б. — 4].

ГРА АРТИСТІВ / [1899. Франко — 96]. ► ГРА АРТИСТИЧНА, ГРА ВИСОКОХУДОЖНЯ, ГРА МАЙСТЕРНА

ГРА БЕЗ СУФЛЕРА / [1940. Суфлер — 51]. ► СУФЛЕР

ГРА БЛАГОВІЩЕНСЬКА / «Благовіщенська гра належить до найвиставнійших складників містерійного репертоару, по нинішньому сказавши — вона переходить у видовище-феєрію» [1907. Свенціцький — 63].

ГРА ВЕРТЕПНА / [1906. Франко / Вертеп — 375]; [1910. Франко — 246]; [1918. Кусіль / Вертеп — 15]; [1925. Кусіль / УТ — 62]. ► ТЕАТР ВЕРТЕПНИЙ

ГРА ВИСОКОХУДОЖНЯ / [1913. Вороний / Театр — 83]. ► ВИСОКОХУДОЖНІСТЬ, ТВІР ВИСОКОХУДОЖНИЙ

ГРА ГІМНАСТИЧНА / акробатичні номери; [1924. Копержинський — 59].

ГРА ДИЛЕТАНТІВ / [1904. Історія — 7].

ГРА ДРАМАТИЧНА / «українське весілля як драматична гра» [1929. Дмитрова / 2 — 39].

ГРА КЛАСИЧНА / «воспитался в духе старой школы и никак не мог избавиться от ее приемов или, вернее сказать, от тех нелепых и карикатурных искажений “классической игры”, каким она подверглась в провинции среди актеров» [1893. Черняев / Млотковский — 130]; «умовної “класичної” гри з перевагою декламації» [1925. Кусіль / УТ — 60].

ГРА КОМІЧНА / польськ. *gra komiczna* [1815] [2007. Rutkowska — 210]; «комічна гра» [1913. Франко / Студія — 196]. ► КОМЕДІЯ

ГРА ЛЯЛЬКОВА / [1906. Франко / НТШ / 71 / 2 — 120]; [1906. Франко / НТШ / 73 / 2 — 157]; [1918. Кусіль / Вертеп — 13, 15]. ► ГРА МАРІОНЕТКОВА

ГРА МАЙСТЕРНА / [1904. Мирний / Тобілевичі — 512]. ► ГРА АРТИСТИЧНА, ГРА ВИСОКОХУДОЖНЯ

ГРА МАНІРНА / [1925. Туркельтауб / Мігай — 5].

ГРА МАРІОНЕТКОВА / [1906. Франко / НТШ / 73 / 2 — 157]. ► ГРА ЛЯЛЬКОВА

ГРА МАСНИЧНА / [1920. Рулін / Містерія — 32].

ГРА МІМІВ / [1918. Кусіль / Вертеп — 17].

ГРА МІМІЧНА / [1906. Франко / НТШ / 71 / 1 — 117]. ► МІМІКА

ГРА МОРАЛЬНА / мораліте; [1902. Франко / Міра — 215]. ► МОРАЛІ, МОРАЛІТЕ,

МОРАЛІТЕТ

ГРА НАСТРОЄВА / [1914. Вороний / Дзвін — 273].

ГРА НЕШТУЧНА / «Молоді артисти <...> зробили приємне вражіння простою, нештучною грою» [1907. Три сестри — 4].

ГРА ОЧЕЙ / [1921. Анко — 11]; «Роспорядивши не великою кількістю слів, акторка темпераментним, легким танком, гарною промовистою мімікою, — кілька прекрасних гримас, — і грою очей дала чіткий малюнок [ролі]» [1926. Цвей — 8]. ► ГРА ОЧИМА, МІМІКА

ГРА ОЧИМА / про надмірну міміку; [1893. Нечуй — 153, 154]. ► ГРА ОЧЕЙ, ГРА МІМІЧНА, МІМІКА

ГРА ПАСІЙНА / [1908. Франко / Слово — 493]. ► ПАСІЇ

ГРА ПЛАСТИЧНА / [1925. Бенефіс / 2 — 5].

ГРА ПЛАСТОВА / п'еса або вистава, сюжет якої пов'язано зі скаутською організацією «Пласт» [1925. Вільшенко].

ГРА ПРИРОДНА / «дарування сі розвинула вона в високім степени там, де грає з чувством і природно; гра її єсть там досконалою» [1865. В. Д. Р. — 334]. ► ПРИРОДНІСТЬ [ВИКОНАННЯ]

ГРА РЕАЛІСТИЧНА / [1933. Чабаненко — 22]. ► ТОН ВИСТАВИ

ГРА РЕЧАМИ / «грою речами», в якій річ (циліндр, плед, стілець, парасолька і т. д.) стають акторові за партнера» [1928. Альф / 2 — 12].

ГРА РІЗДВЯНА / [1907. Свенціцький — 47]; [1920. Рулін / Містерія — 32].

ГРА СЦЕНІЧНА / [1912. Ното — 546]; [1925. Вільшенко]. ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

ГРА СЦЕНІЧНА / польськ. *gra sceniczna* [1815] [2007. Rutkowska — 211]; «сценічна гра» [1905. Лисенко / 1 — 398]; [1913. Вороний / Театр — 40]; навчальна дисципліна; «предмети преподавания: <...> сценическая игра, декламация, мимика, пластика, история быта, история драмы» [1899. Устав — 3]; «преподаются специальные предм[еты]: <...> дикция, деклам[ация], сценич[е-ская] игра, <...> история культуры, теория драмы <...> танцы, пластика, фехтование» [1906. Лесневич — 1]. ► ШКОЛА МУЗИКАЛЬНО-ДРАМАТИЧНА

ГРА ТЕАТРАЛЬНА / [1929. Рулін / Завдання — 14].

ГРА ТІНЕЙ / [1906. Франко / НТШ / 73 / 3 — 153]. ► ГРА ТІНЬОВА, ТЕАТР ТІНЬОВИЙ

ГРА ТІНЬОВА / вистава тіньового театру; [1906. Франко / НТШ / 73 / 2 — 157]. ► ГРА ТІНЕЙ, ТЕАТР ТІНЬОВИЙ

ГРА ТРАГІЧНА / польськ. *gra tragiczna* [1816] [2007. Rutkowska — 211]; «шедевр трагічної гри» [1914. Вороний / Дзвін — 282]. ► ТРАГЕДІЯ

ГРА ФІЛІГРАНОВА / [1914. Вороний / Дзвін — 266].

ГРА ФОРМАЛЬНА ► ПЛАТФОРМА УМОВНО-РЕАЛІСТИЧНА

ГРА ХАРАКТЕРИСТИЧНА / [1865. Марковецький / Благословення — 321].

ГРА ШКОЛЯРСЬКА / [1913. Франко / Студія — 210].

ГРАЙКА / гра, роль, виконувати роль; «грайка <...> *Spielen, Spielpartie*» [1877. Знадоби — 12]; «грайка — *Das Spielen, Spiel partie*» [1886. Желехівський / 1 — 157]. ► ГРА

ГРАЙКАР / [1877. Знадоби — 69]. ► ТЕРЛИКАННЯ

ГРАЙКИ / «грайки — музики, танці» [1934. Словник — 50].

ГРАК / «грач, грак — *Spieler*» [1886. Желехівський / 1 — 157]; «Пам'ятаю, дивилися у Григор'єва один з матчів англійського чемпіонату 1966 року. <...> Сергій Олексійович, треба сказати, докладав усіх зусиль, аби відповідати Минкові українською мовою, але мимоволі пересипав ті відповіді безліччю смішних русизмів та неологізмів. От і того разу він висловився таким чином: — І взагалі ви, Василь Петровичу, не праві, бо це прекрасний грак... Зачарував Минка та й усіх присутніх отой “грак”. Відтоді у Кончі я вже ніколи не чув слова “гравець”. Розповсюдив “грака” і буквально насадив саме Василь Петрович. Не передати, як смакували

і смакують слово “грак” у значенні “гравець” і поети, і прозаїки, і критики-академіки» [1996. *Бойко* — 20]. ► ГРАЧ

ГРАТИ / «чудово грала»; «артисти так чудово грають та співають» [1884. *Нечуй* — 119]; «артисти грають залюбки» [1893. *Нечуй* — 156]. ► ГРА, ГРАЧ

ГРАЛКА / музичний інструмент, гра; «гралка — *Musikinstrument, Spiel*» [1886. *Желєхівський* / 1 — 157]. ► ГРА

ГРАМОТА АКТОРСЬКА / [1931. *Хмурий* — 29]. ► МИМОГРАМОТА

ГРАМОТА ДЛЯ ТЕАТРУ / «Є багато речей, що є загальноприйнятною грамотою для театру, але ці речі, може, навіть менш усього варті в роботі» [1926. *Курбас* / *Студіювання* — 76]. ► МИМОГРАМОТА, НАУКА РЕЖИСУРИ

ГРАМОТА РЕЖИСЕРСЬКА / [1925. *Курбас* / *Режистаб* 18.03.1925 — 169]. ► МИМОГРАМОТА, НАУКА РЕЖИСУРИ

ГРАМОТА ТЕАТРАЛЬНА / [1921. *Avanti* — 52]. ► МИМОГРАМОТА, НАУКА РЕЖИСУРИ

ГРАН ДАМ / «*grande dame*» [1878. *Глібов* / *Слово* — 337]; «в ролях королев и *grandes dames*» [1881. *Черняев* — 284]; «*grandes dames*» [1895. *Вороний* — 306]; «грандам»; «Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені категорії: любовників (героїчних і часом ліричних), резонерів, коміків, простаків і “фатів” (та ще часом “акцентних”, себто людей інших націй: євреїв, німців, англійців тощо) і любовниць (*ingénue dramatique, lirique*), салонних дам (*grande dame, grand-coquette*) і “старух” (драматичних і комічних). Такий поділ страшенно улегшував акторові його завдання: для любовника він брав тон солодко-ніжний або гарячий, палкий, відповідно драматичним градаціям, для резонера — солідний, густий, для коміка — веселий, дзвінкий або хрипкий, для простака — наївний, м’який, для “фата” — холодний, сухий і т. д.» [1913. *Вороний* / *Театр* — 161]; «Ганна Борисоглібська — комічна і драматична стара; виконачка різнохарактерних баб, молодниць, старих дівок, поважних пань з давно минулого, сучасних *grandes dames*, дурноголових покоївков, покручей, міщанок, перекупок» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 266]. ► АМПЛУА

ГРАН КОКЕТ / «Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені категорії: <...> салонних дам (*grande dame, grand-coquette*)» [1913. *Вороний* / *Театр* — 161]; «амплуа “*Grande coquette*”» [1961. *Гордиський* — 37]. ► ГРАН ДАМ, ХАРАКТЕРИСТИКА

ГРАНД КОКЕТ / «Малиш-Федорець взагалі гарна гранд-кокет» [1914. *Василько* / 3 — 23]. ► ГЕНЕРАЛКА, ПРОБА

ГРАНЕ / польськ. *granie* [1787] [2007. *Rutkowska* — 215]; «гране — *Das Spielen, Spiel*» — гра [1886. *Желєхівський* / 1 — 157]. ► ГРА

ГРАНКА / «Гранка — игра» [1873. *Словниця* — 32]. ► ГРА

ГРАННЯ / [1910. *Капельгородський* — 467]. ► ШКОЛА АКТОРСЬКА

ГРАННЯ АРТИСТИЧНЕ / [1893. *Нечуй* — 149]. ► ГРА

ГРАТИ «ПО СТАРИНКЕ» / [1925. *Курбас* / *Майстерність* — 114].

ГРАТИ ДОВКОЛА / «Якщо глядачі сидять довкола кону, то актор має грати теж “довкола”, тобто, щоби усі бачили, як він грає. Для цього має раз у раз повертатися обличчям в різні боки» [1927. Ам — 18].

ГРАТИ МОНОЛОГ / «І коли Гірняк грає свій монолог, кожне його слово одсвічує, я б сказав, “здійсненою мрією”. До речі чи не вперше це на сцені грають монолог?!» [1931. Хмурий / 1 — 41].

ГРАТИ НА ГЛЯДАЧА / «Глядач, не помічаючи, що грають “на нього”, з піднесеною увагою подається до кону, боячись щось пропустити. Одначе, уважно простеживши приховані засоби гри заньківчан, можна помітити, що даний ансамбль грає на залу, для глядача, але так уміло, що ніяк не вражає своєю навмисністю» [1933. Чабаненко — 22].

ГРАФІК ВИПУСКУ ВИСТАВИ / «Графік випуску вистави має, як правило, таку послідовність. Після того як режисер завершив усі репетиції з виконавцями (а в оперних виставах — так звані сценічні оркестрові), на сцені проводять монтувальні роботи. Лише по закінченні монтувальних і світлових репетицій (без акторів) призначаються зведені (прогінні) репетиції з усіма учасниками вистави при повному оформленні, бутафорії, світлі, шумових ефектах і частково в костюмах. Ці репетиції передують генеральній, яка є остаточною перевіркою готовності вистави. У різних театрах різні можливості щодо відведення відповідної кількості монтувальних, прогінних та генеральних репетицій» [1969. Ратимов — 42]. ► ПЛАН ВИПУСКУ ВИСТАВИ

ГРАЦІОЗНІСТЬ / «Штейн обучал парубков и дивчат “грациозностям и позам”» [1889. Черняев — 398].

ГРАЦІЯ / [1900. Кафешантан — 4]. ► КАФЕШАНТАН

ГРАЦІОЗО / «властивість іспанської драми — се введення в драматичну ситуацію якої-небудь веселої, часом шельмуватої людини (*grazioso*)» [1913. Вороний / *Teamp* — 118–119]. ► АМПЛУА

ГРАЧ / польськ. *gracz* [2007. Rutkowska — 211]; «гравець, грач: *perlusori(us)*, играющий» [1642] [XVI — початок XVII ст. *Словник* / 13 — 18]; «Грач [ал. *gracz*]. Играющий на каком-нибудь инструменте» [1653] [2002. Тимченко / 1 — 345]; термін відомий в Україні ще від XVII століття; в інтермедії на три персони — Баба, Дід і Чорт — Чорт мовить: «Я грач чужоземски, І волачай потішній, а жартун вшеленски; Як заграю — не кождій в танцу весело скачет, А інший з танечников і ревне заплачет. Я такий музикант естем: як скоро заграю, То тим, що танцюют, пекло отвирают» [XVIII ст. *Інтерлюдія* — 358]; «играч — сопец» [XVIII ст. *Синонима* — 35]; вживали цей термін — *gracz, gracza* — також у польському театрі XVIII ст. [2007. Rutkowska — 211–212]; «Грач. П. *Gracz* от глагола грати; виртуоз, игрок» [1861. Закревский — 304]; «Грач — музыкант, игрок» [1882. Пискунов — 58]; термін «грач» («грак») подає також Є. Желехівський — *Spieler* [1886. Желехівський / 1 — 157]; «грач — *Spieler*»

[1904. *Словар* — 54]; «єсть у мене слово “ігрок”, треба сказати “грач”» [1905. *Карпенко-Карий* — 348]; у значенні «ігрок, музикант» фіксує цей термін і Б. Грінченко у своєму Словнику [1907. *Словарь* / 1 — 323]; «вистава грачів» [1907. *Стешенко* / 1 — 71]; «грачі» [1916. *Галайда* — 280]; «Ни поскакать, ни поплясать, ни в дудочку поиграть — ні швецъ, ні жнецъ, ні в дуду ігрецъ; ні грач, ні помагачу» [1917. *Дубровський* — 70]; «грач — игрок, музикант» [1923. *Савченко* — 52]; «грач» [1928. *Альф* / 2 — 13]. ► АКТОР, ВИКОНАВЕЦЬ, ГРАК, ІГРАЧ

ГРИМ / [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 113]; [1913. *Вороний* / *Театр* — 71]; [1940. *Грим* / 1 — 65]; [1940. *Грим* / 2 — 76]; [1961. *Городиський* — 19]; «он был превосходный грим и большой мастер создавать типы из самых бесцветных ролей» [йдеться про майстерне гримування, майстра гримування] [1885. *Черняев* — 339]; «грим — се ж живий скульптуро-портрет» [1913. *Вороний* / *Театр* — 87]; «грим артиста» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 284]. ► ГРИМИРОВКА, ГРИММ, ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, РЕПЕТИЦІЯ ГЕНЕРАЛЬНА, ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ

ГРИМ / навчальна дисципліна; [1918. *Курси* — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, ХАРАКТЕРИЗОВАННЯ, ШМІНКА, ШМІНКУВАННЯ

ГРИМ СУХИЙ ► РУМ'ЯНА

ГРИМ ХАРАКТЕРНИЙ / [1940. *Грим* / 2 — 76].

ГРИМЕР / [1930. *Красін* — 6].

ГРИМИРОВКА / [1858. *Шевченко* / *Бенефис* — 210].

ГРИМИРУВАННЯ / [1921. *Анко* — 23]. ► ГРИМ, ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ

ГРИМІРУВАННЯ / «Я спершу цього не бачив, але, придивившись, побачив, що вони справді “гримірувались”. Себто: кожний з акторів мочав пальцем спершу в одну череп'яну мисочку з водою, потім у другу з червоною фарбою і, нічесоже сумняшеса, навмання розтирав у себе по лиці всею долонею, — тільки у Гаркуна був шматочок дзеркальця. Потім таким же чином умочалось у воду і в другу мисочку з сажею і вже один одному наводив брови, а кому треба було — то й вуса. Поклавши, як казали вони, “грунт”, починали робить зморшки. А це вже робилось так. На свічці, що одиноко світила на всю низеньку голу “уборну”, запалювався сірник і зараз же гасився. Потім, де треба було бути зморшкам, засмаленим кінцем сірника проводилось декільки тоненьких смужок. Але, не вважаючи на цю простоту “гриму”, лица були поважні й навіть торжественні» [1903. *Винниченко* — 117].

ГРИММИРОВКА / [1875. *Кропивницький* — 259].

ГРИМОКОСТЮМ / [1927. *Курбас* / *Шляхи* — 149].

ГРИМУВАННЯ / [1926. *Лопатинський* / 1 — 30]; [1929. *П'ясецький* / *Гримування* — 37]; «перегримировывался» [1880. *Кропивницький* / 04.12 — 310]; «гримуватися» [1894. *Старицький* / *Талан* — 453]; «розгриміруюсь» [1905. *Карпенко-Карий* / *Житейське море* — 116]; «гримувався» [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 113]; «загримірувався» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 275]. ► ГРИМ, ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ, ШМІНКА

ГРИЩЕ / «ігрище, грище: *ludicrum*, игральце, гонитва, кощунство» [1642] [XVI — початок XVII ст. Словник / 13 — 18]; «грище-игрище — гульбище, площадь для зрілища, представлений, бесідка в саду» [1845. Білецький — 107]; «грище (или танцевальные деревенские собрания, для коих на Рождество Христово парубки делают складчину, выбирают из себя Атаманов и Эсаулов, нанимают музыку на целую неделю, а девушки сносят всё ими заколядованное)» [1832. Царинний — 24]; «Грище. П. *Gra*, игрище, игра» [1861. Закревский — 305]; «грище — собрание парней и девушек, при чем каждый из собравшихся приносит с собою съестные припасы и напитки; на грище приглашаются, кроме этого, кобзари, лирники, скрипачи и вообще всякие музыканты; грище собирается обыкновенно, вечером, в зимние праздники. 2. Концертный зал, театр, клуб» [1873. Словниця — 33]; «грище — 1) игрище, игра <...> 2) собрание парней и девушек для игр; 3) спектакль» [1882. Пискунов — 59]; «грище» [1907. Стешенко / 1 — 60]. ► ГРА, ІГРА

ГРИЩЕ МАСНИЧНЕ / [1907. Стешенко / 2 — 148]; [1908. Стешенко / 1 — 246]. ►

ГРИЩЕ СВЯТОШНЕ, ЗАБАВА КАРНАВАЛОВА, КАРНАВАЛ, ФАСТНАХТШПІЛЬ

ГРИЩЕ СВЯТОШНЕ / [1908. Стешенко / 1 — 30]. ► ГРИЩЕ МАСНИЧНЕ

ГРИЩЕ УРОЧИСТЕ / «в урочистім грищі “Жовтневий огляд”» [1931. Хмурий — 58].

ГРИЦОВИК / «Грищовики — члены грища» [1882. Пискунов — 59]. ► ГРИЩЕ

ГРИМ / [1920-ті. Рулін / Словник — 4]; «[у театрі М. Садовського] Треба б на-далі звернути кому слід увагу на грим хористів і хористок. Деякі з жінок без всякої системи тенькуються гримом, просто, як Бог на душу положив, — аби зрук; чоловіки — те ж саме» [1910. Бенедіс — 3]. ► ГРИМ

ГРИМІРОВКА / [1908. *Litera* / 2 — 4]. ► ГРИМ, ШМІНКА

ГРИМ / [1906. Кропивницький / Громада — 58]. ► ГРИМ

ГРОМАДСЬКІСТЬ ЛІТЕРАТУРНА / [Микитенко] [1933. Стенограма — 552].

ГРОМАДСЬКІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА / [1937. Борцагівський — 61].

ГРОТЕСК / польськ. *grotesko* [1818] [2007. *Rutkowska* — 216]; «гротеск» [1920-ті. Рулін / Словник — 4]; «Момент емоції в театрі. Емоція може бути або заступлена (так і повинно бути), замінена певним виразом, повинна бути механізована, або може бути так: монтування емоцій, викликаних певними рефлексамі у актора. Та стадія системи Станіславського, яка зафіксована у Вахтангова, гротеск — такий театральний план, де театр Станіславського мусив зіткнутися з моментом гри. Гротеск — на несподіваних контрастах чисто театральних, а не психологічних. “Принцеса Турандот” — там справа на стику можливості монтажу емоцій, як таких. У Мейерхольда — коли була рефлексологія замість психології, теж був монтаж емоцій (“Великодушний рогоносець”))» [1924. Курбас / Принцип — 50]; «Весь випущений Мейерхольдам набій слід вважати вистрілом у повітря. В усякім разі, гротеск такого роду удався значно краще не лише такому сильному у яскравому

театрові, як, наприклад Моск. Госет, але, хоча б навіть Франківському театрові у постановці “Вія”» [1925. Туркельтауб / Лес — 3]; «План гротеску» [1926. Смолич / Відкриття — 85]. ► МОНТАЖ ЕМОЦІЙ, ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ, ТРАГІ-ГРОТЕСК

ГРОТЕСК РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / [1925. Туркельтауб — 13].

ГРУПА АНТИПАТРІОТИЧНА КРИТИКІВ ТЕАТРАЛЬНИХ / [1949. Розгром — 3]. ► КОСМОПОЛІТИ БЕЗРОДНІ, РОЗГРОМ КРИТИКІВ

ГРУПОВЩИНА В ТЕАТРАЛЬНІЙ КРИТИЦІ / [1935. Афіногенов — 28].

ГУБРЕПЕРТКОМ / [1925. Семь — 3]. ► МЕРЕЖА ТЕАТРІВ

ГУМАНІЗМ АБСТРАКТНИЙ / «соціальне висвітлення відповідних сільсько-економічних обставин відходить на задній план і не дуже відрізняється від ліво-інтелегентського абстрактного гуманізму» [1930. Німеччина — 157]; «та ж ідея абстрактного гуманізму, те ж намагання виявити в юдині, навіть у клясовому ворогові, риси чесности та самовідданости» [1931. Перлін — 113].

ГУМОЗ [ДЛЯ ПРИМУВАННЯ] / [1929. П'ясецький / Грумування — 38]; [1920-ті. Рулін / Словник — 4].

ГУМОРИСТ / [1937. Сабінін — 324]. ► АФІША

ГУРТОК АМАТОРІВ / [1906. Кропивницький / 35 літ — 102]; [1907. П-ський — 69]; [1916. Кропивницький — 222]. ► АМАТОР, ЛЮБИТЕЛЬ, ЛЮБОВНИК МИСТЕЦТВА, ОХОТНИК

ГУРТОК АМАТОРСЬКИЙ / [1928. Бондарчук — 6]; «аматорських гуртків» [1921. Анко]; [1931. Бульба — 154]. «І. Озаркевич та інші члени коломийської делегації на так званому Соборі руських учених у Львові, який відбувався у приміщенні Львівської греко-католицької духовної семінарії 19–26 жовтня 1848 р., для делегатів з'їзду організували одну аматорську виставу за участю львівських семінаристів, а саме “Дівку на відданю”, і показали її на закінчення з'їзду. Ця вистава започаткувала діяльність українського аматорського гуртка у Львові» [2019. Пилипчук — 167–168]. ► ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ

ГУРТОК АРТИСТИЧНИЙ / «артистичний гурток під орудою М. Старицької» [1906. Старицька — 4].

ГУРТОК ДРАМАТИЧНИЙ / [1908. Вертеп — 13]; [1926. Болобан / Гурток — 32]; [1926. Грудина / Робота — 28]; [1927. Ю.]. ► ВЕРТЕП

ГУРТОК ДРАМАТИЧНИЙ САМОДІЯЛЬНИЙ / [1925. Гарт — 5]. ► АМАТОР, ГУРТОК ХУДОЖНИЙ

ГУРТОК ДРАМАТИЧНИЙ СЕЛЯНСЬКИЙ / [1926. Горбенко / 3 — 5].

ГУРТОК ДРАМАТИЧНОЇ ШТУКИ / [1906. Театр — 3].

ГУРТОК ДРАМАТИЧНО-СПІВОЧИЙ / [1930. Життя — 38].

ГУРТОК МИСТЕЦТВА САМОДІЯЛЬНОГО / [1935. Фронт — 195]. ► МИСТЕЦТВО САМОДІЯЛЬНЕ

ГУРТОК НОВОЇ КУЛЬТУРИ / «в театрі [“Березіль”] ведеться роботу над підвищенням культури актора через гуртки “нової культури” (проробка і вивчення — діалектики, маркізму, мистецтва, політики партії у всіх ділянках будівництва й життя)» [1929. Хроніка / 2 — 81].

ГУРТОК РЕЦЕНЗЕНТІВ ТЕАТРАЛЬНИХ РОБІТНИЧИХ / «при газеті “Звезда” організовано гурток робітничих театральних рецензентів. На спеціальні дисципліни закликано режисерів місцевих театрів. Крім теоретичних навчань гурток одвідує вистави театрів, а також клубні постановки» [1928. *Теаробкори* — 26].

ГУРТОК РЕЦЕНЗЕНТСЬКИЙ / [1930. *Ковалевський* — 29]; [1931. *Болобан*]; [1931. *Гурток* — 283]; [1932. *Болобан* — 23]; «Багатьох робітників-критиків рецгурток уже не задовольняє, і вони виходять із нього, а вийшовши з гуртка, не зрідка й зовсім кидають рецензентську роботу. Цьому небезпечному явищу треба запобігти. Треба забезпечити потрібні умови для дальшого зростання рецензентських гуртків» [1930. *Ковалевський* — 31]. ► КРИТИК, КРИТИК ТЕАТРАЛЬНИЙ, РЕЦЕНЗЕНТ, РЕЦЕНЗІЯ, РЕЦЕНЗІЯ КОЛЕКТИВНА

ГУРТОК РОБОРІВ ТЕАТРАЛЬНО-КЛУБНИЙ / [1929. *За* — 4].

ГУРТОК САМОДІЯЛЬНИЙ / [1935. *Фронт* — 195]. ► МИСТЕЦТВО САМОДІЯЛЬНЕ

ГУРТОК СЦЕНАРНО-ТЕМАТИЧНИЙ / [1931. *ХПЗ* — 13].

ГУРТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1927. *Рада* — 1]; [1932. *Є. Т.* — 20–21]. ► ТЕАГУРТОК

ГУРТОК ХУДОЖНІЙ / [1922. *Отчет* — 819]; [1926. *Смолич* / *Самопідготовка*]; «Художні гуртки — на безперервний тиждень» [1929. *Болобан* / 2 — 6]. ► СЕКТОР ХУДОЖНІЙ ГОЛОВПОЛІТОСВІТИ

ГАЛЕРІЯ ДЛЯ ЖІНОК / [1942. *Нигрицький* — 4]. ► АМФІТЕАТР

ГАЛЕРІЯ / галерея, верхні яруси театру; [1895] [2000. *Ткач* — 89].

ГАЛЬОРКА / [1936. *О'Коннор* — 53].

ГАРДЕРОВ'ЯН / костюмер, гардеробник; [1900] [2000. *Ткач* — 89].

ГАСТРОЛЬ / «гастроль <...> — гостинний виступ» [1918. *Кузеля* — 72].

ГВИНТ ПІДЛОГОВИЙ / «Підлоговий гвинт — залізний гвинт для дерева, що має замість голівки кільце, за яке його легко можна вкручувати руками» [1929. *Словник* — 45].

ГЕНІЙ / «Слова “геній”, “геніальність” надзвичайно в моді тепер. Не знаю, чому це. Чи не тому, що справді геніального за теперешніх часів мало? Особливо ся пристрасть дуже помітна у націй не сильних, вбогих не тільки на геніїв, але й на таланти. Вони ніби соромляться свого вбожества і хапаються прикрити його самовпевненням, поспішають переконати й себе і других в тому, що вони зовсім такі, як і всі. Помітно се й у нас, українців. <...> Що таке геніальність? Се спосібність, найшвидчої, найекономнішої, найлегчої орієнтації в данному матеріалі, осередковій і найудалішій, логічно-необхідній комбінації данного матеріалу в нові форми» [1914. *Винниченко* — 6]. ► ГЕНІЙ

ГЕСТИКУЛЯЦІЯ / «Відповідна гестикуляція і міміка доповнює спів» [1935. *Є. Ц.* — 2]. ► ЖЕСТ, ЖЕСТИКУЛЯЦІЯ, ШТУКА ТЕАТРАЛЬНА

ГРУНТ ДРАМИ / зміст, сюжет; [1868. *Нечуй* / *Огляд* — 64].

ГРУПА ТАНКОВА / танцювальний ансамбль; [1938. *Балет* — 8].

ДАВАТИ ВИСТАВИ / [1894. Франко / *Театр* — 312]; «Гурток антрепреньорів, на чолі яких стоїть один мільйонер аматор, намірились улаштувати спеціальний залізнодорожний театр, який буде давати вистави для тих пасажирів, що мусять довго їхати по залізниці. Поки що порішено спорудити спеціальний “театральний вагон” з сценою й помешканням для глядачів. Цього вагона буде причеплено до швидкого поїзду Париж–Ніцца. В вагоні буде 60–70 місць» [1908. *Поїзд* — 4].

ДАДА / «Головний контингент публіки — непмани. Вони ще йдуть в театр, але їм хочеться чогось гострішого — оперети, чистого фарсу, перекультивованого дада; яке їм діло до академічних святощів? І можливо, що доб’ються вони свого — як добилися в Москві і в Харкові» [1923. *Курбас / Крах* — 238]. ► **ДАДАЇЗМ**

ДАДАЇЗМ / «Дадаїзм: Справжній анархізм. Дадаїсти не намагаються добиватись краси, руйнують усе — дуже потрібна штука. Нічевоки — російський дадаїзм. Формалізм — не заперечення змісту: він займається питанням як зміст передати — він може всякий зміст передати. Безпредметність — це заперечення змісту» [1924. *Курбас / Режлаб 25.12.1924* — 318].

ДАМА ВЕЛИКОСВІТЬСЬКА ► **АМПЛУА**

ДАМА МОЛОДА / амплуа; «в ролях “молодых дам” и вдов» [1893. *Черняев / Млотковский* — 158]. ► **АМПЛУА**

ДАМА ПОРЯДНОГО ТОНУ / амплуа; «в ролях дам порядочного тона» [1893. *Черняев / Млотковский* — 162]. ► **АМПЛУА**

ДАМА САЛОННА / амплуа; «Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені категорії: любовників (героїчних і часом ліричних), резонерів, коміків, простаків і “фатів” (та ще часом “акцентних”, себто людей інших націй: євреїв, німців, англійців тощо) і любовниць (*ingénue dramatique, lirique*), салонових дам (*grande dame, grand-coquette*) і “старух” (драматичних і комічних). Такий поділ страшенно улегшував акторові його завдання» [1913. *Вороний / Театр* — 161]. ► **АМПЛУА**

ДАМА-КОКЕТКА / амплуа. ► **АМПЛУА**

ДАНСЕР / танцюрист; [1841. *Квітка / Театр* — 90].

ДАРУВАННЯ / видатні артистичні обдаровання; «красні дарування» [1865. *В. Д. Р.* — 334]. ► **ТАЛАНТ**

ДАРУНОК ► **АДРЕСА, ПОДАРУНОК**

ДВИГАЧ ЗАСЛУЖЕНИЙ / видатний театральний діяч, актор; «заслужений двигач польської штуки» [1894. *Франко / Театр* — 321]. ► **АКТОР**

ДВІР / «До кінця XVI ст. в Іспанії не було постійних помешкань для театральних вистав і лише наприкінці цього століття були в Мадриді приділені два двори під вистави (так ці “театри” й звалися “дворами”: *corral de la Cruz, corral del Principe*). Навіть і в XVII ст. за театри були переважно двори, а вікна були за ложі» [1935. *Lone* — 137].

ДВУЛОГІЯ / «“Богдан Хмельницький і Дочка великого Гетьмана (Олена Хмельницька)”». Историческая двулогия В. І. Захаренко» [1905] [1906. Комаров — 119].

ДЕБЮРОКРАТИЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ / «Треба дебюрократизувати культурний театральний український радянський процес» [1929. Куліш / Виступ — 468].

ДЕБЮТ / [1841. Квітка / Театр — 93]; [1905. Кропивницький — 86]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 104, 105, 114]; [1919. Корольчук — 286]; «дебютувала» [1871. Кропивницький / Вестник — 243]; «хотілось би, для слави козацької, дебютировать в Києві» [1897. Леся / Косач / 2 — 391]; «дебютировал» [1905. Кропивницький — 86, 91]; «дебют удался»; «дебютная пьеса» [1905. Кропивницький — 87]; «дебютував» [1906. Кропивницький / 35 літ — 103, 106, 114]; «дебют — перший виступ актора» [1938. Мельник — 70]. ► ВИСТАВА ДЕБЮТНА

ДЕБЮТАНТ / [1936. Мар'яненко / 1 — 121]. ► ВИСТАВА ДЕБЮТНА

ДЕБЮТАНТКА / [1885. Кропивницький / 1 — 345]; [1900. Кафешантан — 4]; [1924. Балетомани — 2]. ► БАЛЕТОМАН, ВИСТАВА ДЕБЮТНА, КАФЕШАНТАН

ДЕГЕРОЇЗАЦІЯ / «дегероїзувати» [1970. Чабаненко — 9]. ► ГЕРОЙ

ДЕДРАМАТИЗАЦІЯ / «Одночасно провадився наступ і на інші принципи та категорії, що лежать в основі марксистсько-ленінської естетики; спотворювалися поняття новаторства, гуманізму, суть учення Станіславського і т. д. Натомість підступно підсовувалися різні фальшиві “теорії”, починаючи від абстрактного гуманізму, “реалізму без берегів” і кінчаючи дедрамактизацією художньої творчості» [1970. Луцький — 210]; «дедраматизувати» [1970. Чабаненко — 9]. ► ЕСТЕТИКА МАРКСИСТСЬКО-ЛЕНІНСЬКА

ДЕЕСТЕТИЗАЦІЯ / «Процес деестетизації був у зародку вже в тій реакції проти естетського академізму, що відома під назвою імпресіонізму. У неоімпресіоністів він почав розвиватися, у Пікассо розкрився у ключ для сучасного конструктивізму, Татліна довів од мистецтва до робочого станка. Виробництво, громадськість, утилітарність, доцільне монтування, економія — ось гасла, чужі для ательє митця недавнього минулого; гасла, через які сучасність переступить, як через самозрозумілі і нею загальноуасвоєні» [1923. Курбас / Естетство — 232]. ► ЕСТЕТСТВО

ДЕЗЕРТИРСТВО / [1930. Бродський — 19]; «Ось в такий виключно відповідальний момент ми спостерігаємо явища неприпустимого дезертирства на театральном фронті. В той час, коли низка кращих робітників мистецтв, яким дійсно близькі інтереси соціалістичного будівництва, зокрема, художньо культурної справи, об'єднуються в ударні бригади для виконання тих чи інших відповідальних завдань, знаходяться робітники, що захоплюючись халтурними настроями, рвацькими тенденціями, покидають майже напередодні відкриття сезону свої постійні підприємства і, звичайно, зривають цим всю плянову роботу підпри-

емства. Переманювання, ажиотаж, дезертирство з свого підприємства охопило майже всі групи робітників, так художнього складу (акторство, музикантів), як і технічного. <...> В той час, коли на фабриках та заводах робочі загони утворюють батальйони червоноармійців п'ятирічки, переводять самоприкріплення до підприємств, ставлять під широкий громадський обстріл всіх дезертирів праці, “летунів”, прогульників, така вакханалія, що спостерігається, особливо в останній час, у художньому виробництві, абсолютно нетерпима. Ми вимагаємо від усієї робмисівської громадськості оголошити похід проти дезертирів, “летунів” мистецького фронту. Професійні та інші громадські організації повинні ставити на масове обговорення всі випадки дезертирства, закликати до громадського бойкоту “летунів”. Необхідно, аби низові професійні осередки відмовляли знімати з обліку “летунів”, також не приймати на облік до себе з інших місць без належних документів, що ж до злісних “летунів” вживати найсуворіших заходів спілкового впливу аж до виключення зі спілки. Ми вимагаємо перебудови системи роботи органів Посередробмису, аби запобігти наперед оформлення яких небудь шляхівок для “летунів” та дезертирів виробничого фронту. “Мистецькій Трибуні” належить оголошувати списки “летунів” для уваги всієї громадськості» [1930. *Дезертир* — 3]; «Проте не всі естрадники пішли в ударні бригади. Такі як Сисоев, Южин, Батянова і Метелецька не побажали бути в з'єднаних лавах працівників естради. Їхні вчинки можна лише заплямувати. А ще більша ганьба зав. посередробмису тов. Бабенкові, який цим дезертирам, знаючи, що вони відмовилися від безплатних виступів в ударних бригадах, давав щодня два-три платних концерти» [1930. *Естрадники* — 19].

ДЕЙСТВИЕ КОМЕДНОЕ / «что здесь в комедном действии делается» [1840. *Квітка / Халявський* — 145]. ► КОМЕДІЯ

ДЕЙСТВОВАТЕЛИ / дійові особи; [1841. *Квітка / Театр* — 99]. ► АКТОР, ВИКОНАЧ, ДІЯЧ, ДІЯЧКА

ДЕКАДАНС БУРЖУАЗНИЙ / [1928. *Коваленко* — 157]. ► ЕСТЕТИЗМ, МИСТЕЦТВО ДЕКАДЕНТНЕ, РЕАЛІЗМ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ, ТЕАТР ДЕКАДЕНТСЬКИЙ

ДЕКАДЕНТ / «декадент — письменник або маляр, який пише або малює так, як воно йому здається, хоча б воно і не походить на правду» [1906. *Доманицький* — 34]. ► ЕСТЕТИЗМ, МИСТЕЦТВО ДЕКАДЕНТНЕ, ТЕАТР ДЕКАДЕНТСЬКИЙ

ДЕКВАЛІФІКАЦІЯ АКТОРСТВА / «декваліфікація українського акторства і в зв'язку з цим падіння цінності та зацікавленості театром, — це перший наслідок репертуарного обмеження» [1929. *Слабченко* — 216].

ДЕКЛАМАТОР / виконавець; польськ. *declamator*, від лат. [2007. *Rutkowska* — 148]; «декламатор» [1866. *Всячина / 2* — 88]; [1907. *Роковини* — 4]; [1908. *Мистецтво / 1* — 14]; [1908. *Розвага* — 86]; [1937. *Сабінін* — 324]; «межи декламаторами найбільше возрадував публіку г. Калитовський» [1863. *Вістник* — 4];

«до природних дарів, потрібних декламаторові, належить поперед усюго пам'ять» [1902. Франко / Декламація — 425]. ► АФІША, ДЕКЛАМАЦІЯ, ДЕКЛАМУВАННЯ

ДЕКЛАМАТОРКА / [1908. Пчілка / 1 — 11].

ДЕКЛАМАЦІЯ / польськ. *deklamacja* [1784] [2007. Rutkowska — 148-149]; [1804] [1992. Cegiela — 37]; «декламація» [1898. Лисенко / 1 — 287, 398]; [1907. Рокочини — 4]; [1910. Франко — 245]; [1918. Школа / 1 — 2]; [1924. Звіздини — 6]; [1920-ті. Рулін / Словник — 4]; [1942. Проект — 4]; «декламація» [1863. Глібов — 286]; [1898. Коцюбинський — 114]; «обучение ролей по произношению и декламации принято было на себя А. В. Марковичем» [1862. Чубинський — 337]; «Межи декламаціями грали або співали питомці думки, пісні і танці народні с великою удачею, которії собранії гості с восторгом принимали» [1863. Вістник — 4]; «декламує занадто патетично» [1865. Мета / 2 — 14]; «коли б не музика, не спів, не акторів рухи і декламація, чим вони ніяко накладають барву на той мрачний рисунок, то ніхто б, певно, і до кінця першого акту не видержав у театрі» [1867. Русь / 13 — 11]; «он придерживался приподнятой, певучей декламации» [1893. Черняев / Млотковский — 131]; «“ложный тон”, под которым в данном случае подразумевалась “старая школа”, “декламация” и картинные позы» [1893. Черняев / Млотковский — 163]; навчальна дисципліна — «декламація» [1899. Устав — 3]; «вибір найкращих поезій, що надаються до декламацій, себто до виголошування перед більшим збором людей чи то на вечірках та інших народних празниках, чи й так у тіснішім кружку» [1902. Франко / Декламація — 417]; «Декламація — слово латинське і значить дословно викрикування, виголошування піднесеним голосом. Ми живимо того слова на означення промови, виголошеної перед більшим збором людей, а особливо вірша, виголошеного з пам'яті, з відповідним наголосом» [1902. Франко / Декламація — 424]; «отся книжечка [“Народний декламатор”] зладжена для практичної цілі — достарчити відповідних декламацій для тих інтелігентів і селян, що устроюють різні вечірки, товариські заботи, концерти і т. ін.» [1903. Франко — 358]; «декламація — виразне та розбірне читання, вимовляння» [1906. Доманицький — 34]; «нудна, фальшива декламація» [1913. Вороний / Театр — 69-70]; «Виконавцями [шкільної] вистави були школярі, а їхні професори здебільшого бували авторами виконуваних театральних творів. Отже, виконавцями театального мистецтва була найосвіченіша верства громадянства. Зрозуміло, у виконання освічені виконавці вносили все своє знання і мистецький хист. Кожна роль декламувалася, і то з добре вивченими тонами й інтонаціями, рухами рук та голови, і проголошувалася з певних, призначених на сцені для кожного виконавця місць. Долівку сцени здебільшого розграфлювали на квадрати, і кожен виконавець знав, в якому квадраті коли має стати й коли до якого переступити. Декламувалися ролі, мабуть, на розспів; у кожному разі, декламація мусила звучати мелодійно; можливо, вона трохи набли-

жалася до того, як тепер у церквах читають “Апостола” чи інше Святе Письмо. Театральні твори обов’язково були уложені римованим віршем, і при декламації рими віршів відповідно акцентувалися» [1940. Антонович — 456]. ► ГРА СЦЕНІЧНА, ДЕКЛАМУВАННЯ, ЕСТРАДА, ЗВІЗДИНИ ТЕАТРУ, КОХАНЕЦЬ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ, РЕЖИСЕР, ТОВАРИСТВО ЛІТЕРАТУРНО-АРТИСТИЧНЕ, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА, ШКОЛА МУЗИКАЛЬНО-ДРАМАТИЧНА

ДЕКЛАМАЦІЯ ЖІНОЧА / «Взагалі найслабше місце у Курбаса — це жіноча декламація. Це не тільки в “Макбеті”, а взагалі жінки у Курбаса, напр. ніколи не говорять, а завше кричать і то імено “не своїм голосом”» [1924. Хоткевич — 3].

ДЕКЛАМАЦІЯ МАСОВА / [1924. ВБ — 1]; «Це може бути маса. Тільки вона асоціюється з масовою декламацією й іншими такими речами» [1925. Курбас / Режистаб 14.04.1925 — 179–180]. ► КОНСТРУКТИВІЗМ, МЕЛОДЕКЛАМАЦІЯ ХОРОВА

ДЕКЛАМУВАННЯ / «Деякі з декламаторів, напр. д. д. Іваненко, Бакалінський — навіть не подбали про те, щоб поважніш віднестись до своїх ролей і не захотіли їх навіть вивчити. Ці с дозволення сказати декламатори кожної хвилини заглядали в книжку, коли відчитували свої NN, а їх читання було одноманітним, блідим і нецікавим. Але треба сказати правду: те, чого вони не могли зробити декламацією артистичною, надолужували жестикуляцією. Прийом цей досить ризикований і суперечить всім вимогам декламації. Але д. Чаговець не зважав і розмахував руками так, начеб виголошував на сцені якийсь драматичний монолог. Його *college* д. Іваненко дійшов до такого, ми б сказали балаганного прийому, що почав ілюструвати деякі місця свого N “наглядним способом”. Відчитавши по книжці уступ з поеми “Гус” до того місця, де починається “булла” папи, декламатор витяг з кешені якийсь папірець, що мав уявляти з себе булу і почав уже читати з неї. Відчитавши булу, д. Іваненко, для більшого ефекту, розідрав її надвое. Це виглядало по-дитинячому і крім комізму не могло нічого іншого викликати. Не можемо не підкреслити такого ж у д. Бакалінського повного браку хоч якогось розуміння такту при виборі NN для “декламації”. Продекламовані — а краще, прочитані невміло, незграбно “Конфедерати” викликали неприхильність з боку публіки і навіть протести. <...> треба підкреслити справжнє артистичне декламування д-ки Старицької» [1907. Роковини — 4]. ► ДЕКЛАМАТОР, ДЕКЛАМАЦІЯ

ДЕКЛАРАЦІЯ АРТИСТІВ ТЕАТРУ / «Було опубліковано декларацію артистів театру “Березіль”» [А. Хвиля] [1933. Стенограма — 541].

ДЕКЛАРАЦІЯ ТЕАТРУ / [1929. Куліш / Виступ — 467].

ДЕКЛАРОВАННЄ / «декларовання — декламація; декларовати — декламувати, произносить» [1882. Пискунов — 63]. ► ДЕКЛАМАЦІЯ

ДЕКЛЯМАТОР / [1867. Леонтович — 514]; [1881. Вечерниці — 1]; [1903. Декляматор]; [1910. Капельгородський — 467]; «Виконуючи народні пісні, романси і осо-

бливо музику до Кобзаря Лисенка, Русов, співаючи, ніби деклямував і багато тепла й виразистости вкладав у кожную інтонацію. Але водночас Русов був і прекрасним декляматором: може навіть не так декляматором, як четцем. Власне, слово “деклямація” не підходить до Русова. Найкращим українським декляматором у ХІХ ст. був напевне Михайло Старицький із його експресією, мелодійністю вимови, блискучими зовнішніми ефектами. Русов був з цього погляду повною протилежністю до мелодраматичного Старицького. Без жадних ефектів, просто, щиро, але глибоко вдумливо вимовляв Русов кожне слово, читаючи у книзі. Але якраз завдяки цьому, читаючи цілий ряд ліричних творів спеціально Шевченка, Русов справляв може глибше вражіння, ніж Старицький» [1938. Антонович — 7]. ► **ДЕКЛАМАТОР, ДЕКЛАМАЦІЯ, ДЕКЛЯМАЦІЯ**

ДЕКЛЯМАЦІЯ / [1865. Вечерниці — 80]; [1865. Тернопіль — 467]; [1881. Вечерниці — 1]; [1935. Е. Ц. — 2]; «Деклямація: (Першу часть, повну патріотизма, конфисковала ц. к. прокуратурія. На ее мистце можна вставити инну подходящую декламацию, или тую точку випустит)» [1913. Николаевич — 17]; «в деклямації головним є забарвлення й сила голосу, а також темп виголошеної промови» [1921. Анко — 19]; «Певною мірою занедбаним лишається актор доби французького клясицизму, коли вся історія його розвитку протягом 1–1 ½ віків зводиться переважно до різного розуміння теорії деклямації» [1929. Рулін / Слово — 14]. ► **ДЕКЛАМАЦІЯ, ДЕКАРАОВАННС, ДЕКЛЯМАТОР, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА**

ДЕКЛЯМАЦІЯ ГУРТОВА / «гуртова деклямація не здобула ще у нас права громадянства в праці робітничих та селянських драмгуртків. Перші кроки в цьому напрямі зробив ще в 1927 році драмгурток “Робітничка Сцена” у Львові виступивши вперше у нас з колективними деклямаціями перед львівським робітництвом. В репертуарі своєму мав він “Каменярі” та “Товаришам з тюрми” І. Франка <...>. Цими деклямаціями гурток обслуговував майже всі львівські профспілки та читальні. Робітникам гуртова деклямація дуже подобалася і гурток запрошували щораз в іншу організацію з виступами» [1930. Деклямація — 5]. ► **ДЕКЛЯМАЦІЯ КОЛЕКТИВНА, ДЕКЛЯМАЦІЯ ХОРОВА**

ДЕКЛЯМАЦІЯ ДРАМАТИЗОВАНА / «Йогансен М. Армія (Драма-тизована деклямація)» [1930. Шпілевич — 160].

ДЕКЛЯМАЦІЯ ІДЕАЛІСТИЧНА / [1922. Кедрин — 2].

ДЕКЛЯМАЦІЯ КОЛЕКТИВНА / «Колективна деклямація, цебто деклямація, що її виконується гуртом, а не в одиночку, це не тільки цікава та оригінальна форма виявлення літературного твору. Колективна деклямація має глибше значіння як для самих її виконавців, так і для слухачів. Виконавців обєднує вона до колективної праці над спільною ідеєю — підготовкою літературного твору, розвиваючи їх здібність колективного відчуття і колективного виявлення. Кожний виконавець, що бере участь в цій роботі, почуває себе частиною чогось цілого, що його з ним

зв'язує загальна думка і настрої. Щоб виявити всі ці переживання, мусить цей колектив спочатку колективно відчувти, а потім колективно виявити те, що відчув. Крім цього учасники почувають взаємну залежність між собою, вони бачуть, що без цієї залежності не можна досягнути потрібних наслідків в їх роботі і це має величезне значіння як організуючий чинник. Щодо значіння, яке має колективна деклямація для слухачів, то по словам проф. Серьожнікова, — одного з перших основоположників колективної деклямації в Росії — “колектив являє собою могутню силу і згукову і психічну. Справді, мистецьке виконання зв'язане зі здібністю мистця заражати слухача своїм настроєм, своїми почуттями з тим, що можна назвати “гіпнозом” на яві... Сила духа творців ніби гіпнотизує душі тих, що сприймають... Трудно не піддатися цій силі, особливо тоді, коли виконується твір психологічно-рідній аудиторії, її думкам і почуттям. Утворюється своєрідний електричний ток, що поєднує в одну ланку й артистів і слухачів. Слухачі забувають, що вони лише “публика”, лише слухач, їм починає здаватися, що це вони самі говорять, і самі творять”»

[1930. Деклямація — 4]. ► **ДЕКЛЯМАЦІЯ ГУРТОВА**, **ДЕКЛЯМАЦІЯ ХОРОВА**, **ТВОРЧИСТЬ КОЛЕКТИВНА**

ДЕКЛЯМАЦІЯ КРАСНА / «ролі богатирів вимагають хорошого взросту, живих рухів, симпатичного і свіжого голосу і красної деклямації, ktorих свойств г. Бачинський в потрібнім об'ємі не посідає» [1865. Вістник / 68 — 6].

ДЕКЛЯМАЦІЯ ХОРОВА / «Хорова (колективна) деклямація займає визначне місце в її виступах» [1930. Париж — 16]. ► **ДЕКЛЯМАЦІЯ ГУРТОВА**, **ДЕКЛЯМАЦІЯ КОЛЕКТИВНА**

ДЕКЛЯМУВАННЯ / [1908. Мистецтво / 1 — 14]; [1908. Пчілка / 1 — 11]; «деклямував» [1865. Марковецький / Благословення — 324]; «деклямує роллю» [1865. Марковецький / Благословення — 325]; «Деклямувати — значить виголошувати уміло якийсь твір людського духа, зложений мовою вязаною (вершом) або її не вязаною (прозою). Той, хто се робить, зове ся — декляматором, а те, що він виголошує — деклямацією. Деклямувати з'уміє не кождий, а добре деклямувати буде лише той, хто сего научить ся. Наука, що подає правила, як годить ся деклямувати зове ся декляматорикою» [1903. Декляматор — VI]; «отдекламує» [1913. Николаевич — 17]. ► **ДЕКЛАМАЦІЯ**

ДЕКОМПОНУВАННЯ ОБРАЗУ / «Актор Йосип Гірняк мусів на чомусь навчитись декомпонувати традиційний сценічний образ, щоб перебороти в собі рештки традиційної інертності» [1931. Хмурий / 1 — 28].

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО / навчальна дисципліна, у значенні «декорації» [1918. Курси — 2]. ► **КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ**

ДЕКОРАТИВНІСТЬ П'ЄСИ / «Що спричинилося до такої “декоративності” п'єс Старицького і до, мов би свідомого, уникання соціальних мотивів у його творчості?» [1939. Бедзик — 118].

ДЕКОРАТОР / польськ. *decorator* [1816] [1992. *Cegiela* — 38]; [2007. *Rutkowska* — 153]; [1861. *Prawidła* — 233]; «декоратор» [1865. *Андрієвич / Роксоляна* — 330]; [1893. *Черняев / Млотковский* — 99, 183]; [1913. *Вороний / Театр* — 108]; [1914. *Саксаганський* — 391]; [1926. *Програми* — 15]; [1928. *Копержинський* — 406]; [1929. *Дмитрова / 2* — 346]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 4]; «В старому реалістичному театрі декоратор був ремісником. В умовному — дилетантом. Сучасність потребує майстра» [1923. *Меллер* — 4]; «Художник у театрі — найближчий помічник режисера — становить зовсім окремих розділ у нашій театральній історії і в сьогоденній театральній ситуації. Ми не знаємо особливо відомих імен декораторів в українському театрі до революції. Переважно це були кустарі, що однаковими штампами обслуговували всю провінцію, в тому числі і український театр. Тільки в час революції з'явилися на театральній афіші імена художників, відомих у своїй галузі мистецтва. Крім декораторів Івана Бурячка і Судомори, що почали вводити в театральний український пейзаж стилізаторські прийоми, виступили в театрі вперше такі майстри, як Бойчук, Кричевський і, здається, М. Бурачек. Але їхня робота була лише випадковими гастроллями, і впливу на театральне оформлення вони не мали» [1927. *Курбас / Сьогодні* — 270–271]; «р. 1817 з Полтави вислано було до Чернигова декоратора намалювати декорації та влаштувати театральний кін — до чернигівських дворянських виборів» [1928. *Копержинський* — 406]. ► ДЕКОРАЦІЯ, ОФОРМЛЕННЯ ХУДОЖНЄ, СКЕНОГРАФІЯ, СКИНОПИСАНІЄ, СЦЕНОГРАФ, СЦЕНОГРАФІЯ, ХУДОЖНИК

ДЕКОРАЦІЯ / польськ. *dekoracja* [1730] [1992. *Cegiela* — 37]; [1787] [2007. *Rutkowska* — 151]; «декорації» [1883–1903. *Карпенко-Карий / Підпанки* — 98]; [1884. *Нечуй* — 119]; [1885. *Франко / Театр* — 370]; [1892. *Карпенко-Карий / Судженої* — 262]; [1893. *Старицький / Ніч під Івана Купала* — 63]; [1894. *Старицький / Талан* — 445]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 108, 111, 114, 116, 118]; [1906. *Франко / Вертеп* — 190]; [1907. *Франко / Солен* — 406]; [1914. *Возняк* — 68]; [1925. *Білогорський* — 3]; [1925. *Дацків* — 6]; [1925. *Крип'якевич* — 202]; [1928. *Копержинський* — 406]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 4]; «декорації» [1828. *Афіша* — 631]; [1841. *Квітка / Театр* — 91, 94, 97, 98, 99]; [1889. *Кропивницький / Картини* — 17]; [1893. *Черняев / Млотковский* — 184]; «искусственная декорация» [1823] [1907. *Старицька* — 662]; «не треба до того ні сцени, ні декорацій, ні інших приборів» [1863. *Вістник* — 6]; «декорація п. Польмана (саля тронова) дуже красна» [1865. *Андрієвич / Роксоляна* — 330]; «декорації не такі, як автор вимагає» [1865. *Марковецький / Шельменко* — 325]; «исправь же как-нибудь декорации» [1872. *Кропивницький / Мячиков / 1* — 248]; «перемена декорации»; «сам попал нечаянно под опускающуюся декорацию» [1882. *Кропивницький* — 325]; «декорація та ж» [1886–1897. *Карпенко-Карий* — 302, 310, 322]; [1889–1891. *Карпенко-Карий* — 358, 367]; «декорації д. Садовського свіжі й мальовничі» [1893. *Нечуй* — 156]; «декорацій не было, кулисы заменялись ёлками, воткнутыми в земляной пол» [1893. *Черняев / Старинный* — 27]; «декорації» [1904. *Історія* — 20]; «декорація — коли

житло яке або яку річ (портрет чийсь, абощо) вбирають рушниками та квітчають квітками, гіллям тощо; в театрі — штучно розмальовані полотнища — так, що здалека вдає немовби то справді стоять дерева, криниця, церква, річка блищить та інше» [1906. Доманицький — 34]; «намалювали декорації» [1906. Кропивницький / 35 літ — 116]; «декорації» у розділі «сценічні покази» [1906. Федькович / Громовий топір — 402]; «намалював я декорації» [1908. Кропивницький / Коза — 44]; «змайстрували кой-які декорації та куліси» [1908. Кропивницький / Спогади — 129]; «артистичні декорації» [1911. Хоткевич — 496]; «Декорації місцеві» [1920. Курбас / Щоденник — 33]; «Декорація — це костюм місця представлення» [1921. Васильєв — 71]; «декорації, т. зн. плястичне зображення обстанови» [1924. Домбровський — 20]; «Декорації не прикрашають. Вони не є картиною обстановки. Це трамплін для актора. Декорації, станки мають обслуговувати актора, тобто створити такі обставини на сцені, щоб актор міг якнайзручніше виконати своє завдання. Це спільне між усіма лівими театрами. Але в основі своїй між нами є різниця. Держет глибоко національний. Він пародіює. Ми — навпаки. Національний момент ми не випинаємо. Коли він є — добре, нема його — і так обійдеться. У нас будування того, що є в житті» [1925. Курбас / Шляхи — 257-258]; «оформлення (декорації)» [1927. Урсал — 15]; «Вистава [труппи М. Старицького у Москві] почалась! Глядачам уявився красотній малюнок нашого українського села з хатками, потопаючими у зелених садках і городах. Декорації штучно і гарно були намальовані за одну ніч малярем-декоратором Грюннером. Грім оплесків вже почувся за декорацію і таким же вибухом зустріли яву Бурлаки, — п'яничку-селянина, що умикав від сварливої жінки» [1928. Ванченко / 8 — 152]; «Слово декорація походить від латинського слова *decoro* (декоро), що означає “прикрашаю”. Точний переклад латинського слова декорація визначатиме прикраси, різні оздоби, отож, за таким розумінням цього слова можна б було думати, що декорація в театрі означає прикраси кону, прикраси театру. Але таке розуміння театральної декорації буде не цілком правильне, й у всякому разі — надто вузьке, неповне розуміння» [1929. Болобан / Декорація — 44]. ►

КОШТОРИС ТЕАТРУ, КУНШТАЦІЯ, ЛАШТУНКИ, ОБСТАНОВА, ПАРТЕР, СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, СЦЕНОГРАФІЯ, ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНІ

ДЕКОРАЦІЯ ЖИВА / «живі декорації, справжні куці й дерева, справжні хлопські хати, на тлі котрих може відбуватися акція. Навіть тоді, коли аматори мають гарну театральну салю, порадно є літом, в часі гарної погоди, улаштувати вистави під голим небом» [1922. Небо — 3]. ►

ТЕАТР ПІД ГОЛИМ НЕБОМ

ДЕКОРАЦІЯ ЗАДНЯ / [1924. Губчак — 9].

ДЕКОРАЦІЯ ЗРІЛИЩНА / «зрілищні декорації» [1866. Слово / 56 — 5].

► КУНШТАЦІЯ

ДЕКОРАЦІЯ КОНСТРУКТИВНА / [1926. Смолич / Толбузін / 2 — 302].

ДЕКОРАЦІЯ МАЛЬОВАНА / «Мальовані декорації стрічаємо вправно між розходами з нагоди вертепу 1660 р.: «за вертеп і градус і дошки до вітваря столяреви 13 зол. 3 гр. малярєви 6 зл., знов малярєви за всі мальовання до вертепу 18 зол.» [1925. Крип'якевич — 203].

ДЕКОРАЦІЯ МАЛЯРСЬКА / [1923. Антонович / Скорочений — 36]; «При Божих гробах згадується також малярська декорація» [1925. Крип'якевич — 203].

ДЕКОРАЦІЯ НАТУРАЛІСТИЧНА / [1926. Смолич / Толбузін / 2 — 301].

ДЕКОРАЦІЯ НАТУРНА ► ТЕАТР ГЕРОЇЧНИЙ

ДЕКОРАЦІЯ НЕЙТРАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ / [1925. Кусіль / УТ — 59].

ДЕКОРАЦІЯ ОБ'ЄМНА / [1969. Ратімов — 30]. ► ЦЕХ МАШИННО-ДЕКОРАЦІЙНИЙ

ДЕКОРАЦІЯ ПАВІЛЬЙОННА / [1926. Смолич / Толбузін / 2 — 302].

ДЕКОРАЦІЯ ПІДВІСНА / [1969. Ратімов — 19].

ДЕКОРАЦІЯ СВІТЛОВА / «Світлові декорації роблять так: вирізують на фанері цілу низку вікон, вставляють цю фанеру до ліхтаря замість діапозитивів і наводять на задник або на спеціальне підвищення на кону; це дасть вражіння великого будинку з освітленими вікнами в кількох поверхах» [1929. П'ясецький — 19].

ДЕКОРАЦІЯ СЦЕНІЧНА / навчальна дисципліна; [1942. Проект — 4]. ►

КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ

ДЕКОРАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «Нарешті є звістки, що появилися тоді [у XVII–XVIII ст.] і справжні театральні декорації. У братській церкві давали у тих часах великодні діяльоги, які знаємо з 1630 і 1689 р., і ще скорше із нарікань Івана Вишенського про машкарників (Др. В. Щурат, Христос Пасхон Записки НТШТ. т. 117/118). До сього можна додати ще звістку в рахунках братства 1675 р. де між Великодніми видатками є позиція: студентови на потреби до діяльогу 3 зол.; тогож року згадано видаток теслям від роблений двоїх *theatra*» [1925. Крип'якевич — 203].

ДЕКОРАЦІЯ ТИЛЬНА / «тильна декорація — ліс» [1884. Карпенко-Карий / Скала — 222] — горизонт.

ДЕКОРАЦІЯ ШТУЧНА / «Часом треба декорацію доповнити, приставити яке дерево, або колоду чи тин, але в разі такої потреби не добре є мішати штучні (мальовані) декорації зі справжніми. Як треба поставити зелене дерево, то краще викопати справжнє дерево і посадити на бажаному місці, чим ставити кулісу з мальованим деревом. Бо вистава на вільному повітрі, під голим небом, повинна мати на ціли, не лише заступити брак театральної салі, але підносити театральне мистецтво до — правди» [1922. Небо — 4].

ДЕКОРАЦІЯ-МАСКА / [1985. Френкель — 15].

ДЕКОРУМ / «Музика яко декорум на церемоніяльні урочисті випадки» [1927. Копержинський — 90].

ДЕКУПАЖ / «Ідеологічно-мистецька праця над змістовим матеріалом акції, себто підбор літературно-драматичного матеріалу, його пристосовання, ідейне оформлення, часом драматизація, декупаж, адаптування, сценічна інтерпретація і т. п. Сюди ж належить і мистецько-декоративне оформлення візуальної — “зрілищної” частини імпрези. Отже праця як над змістом театрального матеріалу, так і над його мальовничою образністю» [1938. Геркен / 1 — 576].

ДЕЛЬЕТАНТ / [1870. Н. Ч. — 23]. ► ДИЛЕТАНТ

ДЕМАСКУВАННЯ / «Цю організацію [ВУСПП] супроводила, власне її попереджала, шалена атака на всіх і вся. Кинули гасло: “Сривать маски!” і це гасло на 100 відсотків використали всілякі вочеревісущі “селькори”. (До речі, майже галицька дійсність, тільки на Великій Україні “демаскувалися” невідомими авторами хоч і відомі, але живі і творчі ще письменники). Внаслідок “дискусії” підчас “сривання масок” утворилося нове поняття попутника. А саме він мусить співпрацювати в соцбудівництві, “щоб з попутника стати союзником пролетарської літератури, а потім і пролетарським письменником. Отже, до трьох-степенної градації введено ще нове “чистилище” — союзника» [1934. Котович — 4]. ► МИСТЕЦТВО ХУТОРЯНСЬКЕ, ТЕАТР «НЕЙТРАЛЬНОГО ПОПУТНИКА»

ДЕМІ-ОПЕРА / «Тогдашний репертуар [1780-ті рр.] состоял исключительно из “слезных драм” и опер, или, как тогда выражались, “*demi-oper*”. В “операх” бывали и пляски» [1889. Черняев — 397]. ► ОПЕРА

ДЕМОКРАТИЗАЦІЯ ТЕАТРУ / «О. К. Саксаганський, який підкреслював народність і демократичність українського театру. Саксаганський вимагав дальшої демократизації театрів, наближення їх до народніх мас з метою обернення їх цілком в театри справді народні. Але ця вимога збігалась з ін. питанням, яке зривало можливість остаточної демократизації аудиторії глядачів. Це було питання про ціни на квитки. Тяжкі умови здачі театральних приміщень в оренду викликали нечуване збільшення цін на квитки» [1929. Слабченко — 214].

ДЕНЬ [ГРАЛЬНИЙ] / день виконання вистави; «игрательный день» [1840. Квітка / Халявський — 144].

ДЕНЬ ТЕАТРУ / «гостина театру в деяких провінціяльних містах перемінювала ся нерідко у велике свято, що тягнуло ся день за днем аж до послідньої вистави, що ставала іноді “днем театру” для цілого міста» [1916. Чарнецький — 9]. ► ГАСТРОЛИ

ДЕРЖАВОПЕРА / державний оперний театр; [1925. Програми — 14]; [1926. Програми — 13]. ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ, ТЕАТР ОПЕРНИЙ, ТЕАТР ОПЕРОВИЙ, ТЕАТР ОПЕРОВО-БАЛЕТНИЙ, ТЕАТР ОПЕРОВО-ДРАМАТИЧНИЙ

ДЕРЖАГІТТЕАТР / державний агітаційний театр; [1926. Держагіттеатр — 12]. ► АГІТТЕАТР

ДЕРЖАНТРЕПРИЗА / державна антреприза; [1925. *Сезон* — 4]. ► АНТРЕ-ПРЕНЕР, АНТРЕПРИЗА, УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

ДЕРЖДРАМА / державний драматичний театр; [1926. *Програми* — 13]. ► ДЕРЖТЕАТР, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ДЕРЖДРАМТЕАТР / державний драматичний театр; [1924. *Василь-ко* / 1 — 70]. ► ДЕРЖДРАМА, ДЕРЖТЕАТР

ДЕРЖТЕАТР / державний театр; [1925. *Держтеатр* — 4]; [1926. *Будівництво* — 1]; [1926. *Нарада* — 122]; [1930. *Держбюджет* — 17]; «Завідуючий театральним підвідділом Відділу Мистецтв Політпросвіту управління НКО тов. Рафальський поінформував нашого співробітника про стан театральної справи на Україні та про перспективи наступного сезону. Держтеатрів на Україні, що їх утримує та субсидує НКО, є 10. З них 8 драматичних українських, 1 драматичний єврейський і 1 оперовий у Харкові. Бюджети їх остаточно затверджено і субсидії розподілено. Основним завданням цього року було поширення сітки українських театрів. Їх довелося заново організувати, в Одесі, Донбасі, на Поділлі, в Чернигові і крім них єврейський та оперовий у Харкові. Звичайно це вимагало великої енергії й коштів. Майже всі міста видали театрам додаткові субсидії, безплатно дали помешкання і взагалі надали українському театрові пільги. Сезон так у Харкові, як і в провінції намічено розпочати між 1 і 15 жовтнем. Які ж перспективи сезону. <...> З огляду на те, що на Україні відчувається брак режисерів, а також солідної школи для них по головних театрах утворено інститути режлаборантів, де молоді режисери практично вивчають свою справу. Щоб театри не відставали один від одного в художньому відношенні, протягом сезону режисери будуть перекидатися на роботу з одного в другий театр. В репертуар театрів введено низку нових п'єс, так оригінальних, як і перекладних. Його (репертуар) є надія поповнити з тих двох тисячів заборонених царською цензурою, що лежала без руху в РСФСР і тепер направляються в розпорядження НКО УСРР. Податки, що бували раніш непосильними для театрів, тепер очевидно будуть знижені. Це вирішиться цими днями. Цього року можна сподіватись, що халтури, яка була раніш в театрах більше не буде, бо Держтеатрами охоплені майже всі великі центри. Взагалі з цього боку можемо бути спокійними: всі театри, що не входять у сітку НКО, також проходять через контроль відділу Мистецтва, а їх репертуар, через Репертком. Ми певні, закінчив тов. Рафальський, що наступний сезон має пойти з великим успіхом, бо він стоїть на більш міцному фундаменті, ніж торік і можна сміло сказати, що цього сезону буде зроблено великий крок в справі завоювання та відродження української пролетарської культури» [1925. *Б.С.* — 5]; «Кращі театри України. Колегія Наркомосу затвердила список оперових та драматичних держтеатрів, що мають видатну художню та ідеологічну вартість загальнореспубліканського

значіння. До цього списку увійшли: столична, київська та одеська опери, “Березіль”, театр ім. Франка, одеська держдрама, театр ім. Шевченка, театр ім. Заньковецької та Єврейський театр. Всі ці театри перебувають у безпосередньому віданні Наркомосу» [1928. Краці — 183]; «Передача держтеатрів окрвиконкомам. Для забезпечення поширення художньо-ідеологічної контролю з боку Управління Мистецтв. Управмистецтв погодило з ВУК’ом та внесло на розгляд РИК проект постановки про розвантаження Управмистецтв від господарчих функцій та про передачу держтеатрів у відання окрвиконкомів» [1930. Передача — 17]. ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ДЕРЖТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ / «В Держтеатрі для дітей йде інтенсивна робота по підготовці репертуару. <...> Худрадою театру оголошено конкурс макетів на майбутні постановки. <...> Незабаром театром випускається одноденна газета по боротьбі з скарлатиною» [1924. ДДД — 4].

ДЕРИЖЕР / [1895. Кропивницький / Науменко — 22]. ► ДИРИГЕНТ, ДИРИЖЕР, ТРУПА

ДЕСТРУКТИВІЗМ МИСТЕЦТВА / «“деструктивізм” мистецтва» [1929. РКВ — 142].

ДЕСТРУКЦІЯ В ТЕАТРІ / [1924. Фронт — 4]. ► ФРОНТ ТЕАТРУ ЛІВИЙ

ДЕСТРУКЦІЯ МИСТЕЦТВА / [1929. РКВ — 149].

ДЕСТРУКЦІЯ ТЕАТРУ СТАРОГО / [1926. Рулін / Березіль — 133]; «деструкція старого [українського] театру» [1930. Рулін / Випуски — 72].

ДЕТЕАТРАЛІЗАЦІЯ / [1929. Варнеке / 2 — 204]. ► ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ

ДЕТЕКТИВ / «Детектив — те ж саме. Він близький у деякому відношенні до мелодрами, без обов’язкового моменту співчуття. Заплутана ситуація криміналістичного характеру, побудована на увазі глядача, на вживанні найнесподіваніших і найнеправдоподібніших ситуацій. Виявлення в основі тут ніякого немає, це надання змоги глядачеві простежити все у певній емоційній напруженості» [1925. Курбас / Вплив — 64]. ►

ПЛАН ВЕДЕННЯ ВИСТАВИ, ФОРМА ВИСТАВИ

ДЕУС ЕКС МАХІНА / бог з машини; «*deus ex machina*» [1865. Примітка — 5]; [1898. Кримський / Грінченко / 2 — 324]; [1901. Франко / Галас — 162]; «введений у третю дію зовсім без потреби *deus ex machina* — рекрутський набір» [1910. Франко — 395].

ДЕФІЛЯДА / «В справі урочистої дефіляди улицями Києва в час святкування приїзду туди Олексія Розумовського київські цехи і магістрат виробили блискучу програму. Цілий ряд зрілих (спектаколярних) точок мав внести театральну ноту в офіційну частину прийняття. Найцікавішою з точок був кортеж (похід)-дефіляда улицями міста “мітологічного поїзду Великого Маршала Козацького” (*Grand marechal des Cosaques*) Олексія Розумовського» [1938. Геркен / 1 — 585]. ► МИСТЕЦТВО ГЕРОЇЧНЕ

ДЕФЦИТ / «Харківська опера. Дефіцит по харківській опері був приблизно п’ятдесят — п’ятдесят п’ять тисяч крб. Цей вихід за межі кошторису був потрібний. Це сталося через запрошення співаків. Доз-

віл на це був, а справа йде про те, що в пляні не передбачено. Поставлено питання перед ХОВК про субсидію і коли це питання стояло на президії, то про це навіть не повідомлено Харківського Окр. інспектора Наросвіти, хоч він і член Президії ОВК. <...> Мені доводилося вказувати адміністрації харківської опери на недостатні заходи щодо притягнення глядача, на потребу звернутися до широкої робітничої маси, до робітничих організацій. Потім уже вживалося і заходів, і ставилося доповіді на заводах, фабриках. З початку дефіцит становив приблизно 60–70 тисяч крб., а коли, згідно з моїми вказівками — притягли масового організованого глядача, створили більш пролетарське оточення навколо опери, то водночас і дефіцит на третину поменшав. Отож слід іще далі поширювати роботу, ставити наголос на масу робітничу, наближати мистецтво до широких мас, до робітників, до селян, знайти нові шляхи, щоб гукнути, озватися до тієї самої маси, — ось чого треба чекати від директора театру, від робітників нашого нового пролетарського театру» [1928. *Скрипник* — 117]; «Тов. Курбас б'є на гвалт, кричить: рятуйте, поліцейщина. Кому як кому, а не т. Курбасові про це б говорити. Єдиний театр, що на річному утриманні, це “Березіль”. Цього року у нас приділено сто тисяч на українізацію театрів, цю суму й суму наступного року ми гадали використати як базу для українізації оперети. <...> Куди поділися ці тисячі? Пішли на покриття дефіциту — передовсім на “Березіль” [1929. *Скрипник* / *Трикутник* — 170–171]. ► ДОТАЦІЯ, КОШТОРИС

ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРУ / [1964. *Якимович* / 2 — 144].

ДЗВІНОК / дзвінок до початку вистави, дії; «*dzwonka*» [1861. *Prawidła* — 218]; «дзвінок» [1894. *Старицький* / *Талан* — 459]; [1905. *Карпенко-Карий* / *Житейське море* — 107]; «І ось третій дзвінок. Тромбон востаннє ревнув, бубон гупнув, і в “партері” і на сцені стало тихо. Запалили дві свічки біля суфльорської будки, і я почав залазити у неї. А туди залізти було не так просто, як все робилось тут. Треба було трохи підняти завісу, стати навколішки задом до будки і тоді вже пнутись туди помалу й обережно, щоб не перекинуть будки в “оркестр”. — О! Суфльор поліз, суфльор поліз! — почулось з публіки, — Диви, диви, як пнеться... Як жук!.. Ач!.. Ач!..» [1903. *Винниченко* — 119].

ДЗЕРКАЛО СЦЕНИ / [1926. *Толбузін* — 27]; [1930. *Курбас* / *Вимоги* — 786]; [1969. *Ратімов* — 80]; «Отвір “сценічної рамки”, або, як кажуть, дзеркало сцени, мусить бути заввишки не менш 2 метрів, вважаючи середній зріст людини — 1 м. 70 см.» [1946. *Ліпковський* — 8]. ► ПІДЙОМ СЦЕНІЧНИЙ

ДИВА / *diva*, зірка, примадонна; [1884. *Черняев* — 372]; [1893. *Черняев* / *Млотковський* — 93]; [1907. *Старицька* — 641]; «публика “принімала” с восторгом обоих “див”: вызовам, неистовым крикам и метаниям на сцену букетов не было конца» [1884. *Черняев* — 375]; «Дива, театр. — дива (р. -ви), небесно-голоса співачка» [1924. *Словник* — 215].

ДИВАЛО / від чеськ. *divadlo* — театр; «на руском дивалі» [1850. Зоря / 2 — 239].

ДИВАН / «В сороковых и пятидесятих годах полный сбор при обыкновенных ценах доходил до 800 руб., при увеличенных — до 1200 руб. При обыкновенных ценах стоили (считая на серебро): логи литерные — 10 руб., бель-этаж — 5 руб., бенуар — 4 руб., ложа 3-го яруса — 3 руб., кресла — от 2 руб. до 1 руб., стулья — от 1 руб. до 75 коп., диван — 75 коп., партер — 50–60 коп., галерея яруса — 25–30 коп., а в бенефисы — бельэтаж — 7–8 руб., бенуар — 5–7 руб., ложа 3-го яруса — 4 руб., кресло первых рядов — 3 руб., последнего — 2 руб., галерея — 40 коп. Литерные логи при Млотковском всегда были заняты одними и теми же лицами; в 1842 году они принадлежали: средняя — директору театра, боковая — генерал-губернатору, губернатору, предводителю дворянства и содержателю труппы» [1881. Черняев — 274]. ► БЕЛЬЕТАЖ, КРИСЛА, ЛОЖА, ПАРТЕР

ДИВЕРТИСМАН / [1889. Черняев — 397]; «в одном спектакле дивертисман состоял из “военных эволюций”» [1893. Черняев / Млотковский — 97]. ► ДИВЕРТИСМЕНТ, ДИВЕРТИССЕМЕНТ

ДИВЕРТИСМЕНТ / [1841. Квітка / Театр — 90]; [1880. Кропивницький / 11 — 294]; [1905. Кропивницький — 88]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 107]; [1911. Харківщина — 3]; [1924. Копержинський — 53]; «дивертисменты» [1875. Глібов / Новини — 316]; «Театру малих форм до цього часу на українській сцені не було, коли не рахувати старих дивертисментів (естрадні виступи по виставі — їх вживали різні театри)» [1928. Сірій / 1 — 40]. ► ДИВЕРТИСМАН, ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ, ТЕАТР ОДКРИТИЙ

ДИВЕРТИСМЕНТ МАЛОРОСІЙСЬКИЙ / «“Ганьзя”. Малоросійський дивертисмент в 1 действии Г. І. Деркача» [1893] [1906. Комаров — 103]. ► ВЕЧІРКА, ДИВЕРТИСМЕНТ, КОНЦЕРТ

ДИВЕРТИССЕМЕНТ / [1893. Черняев / Старинный — 30]. ► ДИВЕРТИСМЕНТ

ДИВОВИЖА / жанрове означення; [1877. Куліш / Хуторянка]; «дивовижа — *Phantasiespiel, Scene, Schaubühne*» [1886. Желєхівський / 1 — 181].

ДИВОВИЖА НАРОДНА / «“Хуторянка або Співана хвала молоді перед весільними гістьми”. Антична народна дивовижа. Зложив, яко лібретто, П. Куліш» [1877] [1906. Комаров — 17]; «“Хуторянка, або Співана хвала молоді перед весільними гістьми”. Народна дивовижа П. Куліша» [1909] [1912. Комаров — 28].

ДИВОВИЖА НАРОДНА ВЕРТЕПНА / «“Іродова морока”, народна вертепна дивовижа П. Куліша» [1909] [1912. Комаров — 28].

ДИВОГЛЯДІЯ / п'еса; [1906. Федькович / Дивоглядія — 30]; «“Довбуш”. Дивоглядія в 5 зводах, віршами Ю. Федьковича» [1869] [1906. Комаров — 17]; «Уживання українських народних пісень виродилося в надуживання; постали штуки, майже виключно зложені з пісень, склеєних с'як-так зовсім недоладним текстом, а далі й такі дивоглядії, як “Песни в ли-

цах” — ряд живих образів, компонованих відповідно до змісту пісень, які тут же й співаються. Певна річ, драматична штука потерпіла на тім; деякі покутні трупи зводять те замилювання до пісень і костюмів просто до абсурда» [1901. Франко — 511]. ► РЕЖИСЕР

ДИКТАТОР [РЕЖИСЕР-ДИКТАТОР] / «если предложенные мною условия будут выполнены, я приму управление труппой, но не иначе, как диктатором с неограниченной властью» [1886. Кропивницький — 354–355]; «від режисера все залежить, треба, щоб він був самостійним диктатором, щоб людей слухав, а свій розум мав» [1893. Кропивницький / 1 — 420]; «Я підкреслюю навіть, бо з Курбаса, як і з Меєрхольда більше ніж у якого небудь іншого режисера маємо диктатора, що боїться обмеження своєї влади й ролі» [1927. Туркельтауб — 232]. ► ДИРЕКТОР, РЕЖИСЕР, РЕЖИСЕРІЯ

ДИКТАТУРА РЕЖИСЕРА / [1944. Ревуцький / 3 — 2]; «Час диктатури режисера <...> — цей час минув» [1925. Курбас / Березіль — 622]; «Режисерській диктатурі в театрові має прийти край. Завдання режисера — бути допоміжним, хоч і важливим діячем. Його річ — організувати весь спектакль в цілості, але організувати не на шкоду тому хто грає і кого грають» [1927. Туркельтауб — 231–232]. ► МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ, ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

ДИКЦІЯ / польськ. *dykcja* [1806] [1992. Cegiela — 41]; [2007. Rutkowska — 174]; «дикція» [1900. Кафешантан — 4]; «дикція (вимова)» [1913. Вороний / Театр — 74]; «Артисти вживали безліч разів таких русицизмів, як “зараз” у значенні “тепер”, “повинен” у значіннях “має”, “може” і “мусить”, а також полонізмів, як <...> “навзаєм” <...> і багато інших. Та це вже вина режисерії, яка повинна на чистоту мови і на дикцію акторів звертати пильну увагу» [1930. І. Н. — 5]; навчальна дисципліна [1942. Проект — 4]. ► АРТИКУЛЯЦІЯ, КАФЕШАНТАН, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ, РЕЖИСЕР

ДИЛЕТАНТ [ДИЛЕТАНТКА] / [1862. Слухи — 4]; [1864. Слово / 1 — 4]; [1880. Діло 4 — 4]; «гдекотрі дилетанти виробились на правдивих артистів» [1865. Вістник / 68 — 5]; «Г-жа Бронская как женщина и дилетантка» [1877. Глібов — 325]; «в первом ряду сидели сильные мира сего и дилетанты» [1884. Черняев — 374]; «о грі дилетантів-питомців» [1904. Історія — 4]; «Український актор занадто рано думає, що виріс із штанців піонера. Може тут винні шляхи, що ними іде його театр, може винне оточення, що плюскло і по-міщанському розв’язує театральну справу, може винна його некультурність, здатна лише на азбучне мислення. Що над зростом його культурности не працює ніхто і нічого — це инша справа, — фактом лишається те, що в розумінні культури театральної за всі роки у своїй масі він дістав багате уміння: трошки танцювати фокстрот, трішки пластики, якої не вмів використати, поганенько триматися в фраківі. Але, як і раніше, по суті, він лишається дилетантом, за якого грав гримокостюм, ситуація та літературна фраза. Все грає, тільки не він. І коли він вже тепер само-

задоволено спочиває на лаврах, — то справа робиться трагічною. І це тим більше боляче, що український актор нової післяреволюційної формації, як громадянин, безперечно заслужив собі довічного пам'ятника» [1927. Курбас / Шляхи — 149]. ► АМАТОР, АРТИСТ-ДИЛЕТАНТ, ЛЮБОВНИК ІСКУСТВА

ДИЛЕТАНТИЗМ / [1923. Вороний / Міміка — 191]; [1953. Станіславський — 13]; «дилетантизм публіки» [1878. Глібов / Слово — 334]; «Атмосфера грубого, дилетантського відношення до мистецтва» [1917. Курбас / Молодий — 28]; «Праця по клубах, самодіяльне мистецтво, на котрому дехто із левівців тепер ще дуже й дуже акцентує, — це річ, яка швидше чи пізніше розчарує. Розчарує остільки, оскільки вона у вищій мірі дилетантизм, аматорство, яке, як певна форма існування мистецтва, нічого і спільного не має і не мусить мати з комунізмом. В ґрунті речі, це самодіяльне мистецтво у масі своїй зводиться навіть до халтури і у виключних випадках бережливого підходу до справи досі не дало ніяких ознак, що воно вносить щось цілком нове, як певна форма. І в Америці, і в Німеччині, в робітничих клубах є таке мистецтво. Такі агітки Вітфогеля нічим не гірші від таких, які є у нас. Форма, як вони ставляться — це різниця тільки по кількості, не по якості. І навіть лорди, коли йдуть на полювання і приїждять в інший замок, влаштовують усякі спектаклі. Як мистецька форма, воно існує протягом всієї культурної історії людства. На цьому не можна будувати все інше мистецтво, не можна будувати справи, театру особливо. Не знаю, як стоїть справа з малярством, музикою, зараз мене це не цікавить. Важливий театр, як найбільш популярно-народна форма мистецтва. Можливо, що поезія, малярство і т. д., як кустарні моменти, занадто тісно пов'язані з аристократичним укладом життя, можливо, що не відчувається так гостро потреба в них. А в театрі попит колосальний. І коли з нашого боку не буде протидії, то Дагмарови і оперети будуть робити зовсім не те, що в інтересах Компартії мистецтво повинно робити. Це левівці були багаті на такий розмах, що вони й нас ним заразили. І оскільки ЛЕФ більш позитивний у діалектиці, в розвитку мистецької практики, остільки він ліг колосальним тавром на все мистецтво, — тим не менше його положення, що в житті не справдилися, нам треба переглянути» [1926. Курбас / Концепція — 82]. ► АМАТОР, ЛЮБИТЕЛЬ, ЛЮБОВНИК, ОХОТНИК, ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ

ДИЛЕТАНТСТВО ► КАСІНО

ДИНАМІЗАЦІЯ ГОЛОСУ / [1928. Чеський — 186]. ► МЕЛОДИЗАЦІЯ ГОЛОСУ

ДИНАМІКА ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ

ДИНАМІКА ДРАМИ / [1924. Вороний — 370]. ► СПАДЩИНА БУРЖУАЗНА

ДИРЕКТОР [ТЕАТРУ, ТРУПИ] / польськ. *dyrektor* [1766], *dyrektor muzyki* [1823], *dyrektor orkiestry* [1788] [1992. Cegieta — 42]; *dyrektor* [1766], *dyrektor spektaklu narodowego Jego Król. Mości* [1785], *dyrektor teatru* [1787],

dyrektor chórów [1808], *dyrektor sceny* [1815], *dyrektor teatralny* [1815], *dyrektor monarchicznych zabaw* [1820], *dyrektor widowisk; zaszczytny urząd Dyrektora Królewskich Widowisk* [1820–1821], *dyrektor baletu* [1838] [2007. Rutkowska — 176–177]; «*dyrektor*», «*dyrektor teatru*» [1861. *Prawidła* — 204]; «директор» [1808. *Квітка* — 169]; [1809. *Квітка* — 170]; [1812. *Квітка* — 171]; [1841. *Квітка / Театр* — 92]; [1858. Шевченко / Щоденник — 04.01 — 141]; [1858. Шевченко / Щоденник — 23.02 — 156]; [1894. Франко / Театр — 311]; [1905. Труш / 2 — 92]; [1922. Василько — 10]; [1924. Балетомани — 2]; [1924. Кедрин / 1 — 3]; [1925. 200-річчя — 2]; «главный директор» [1818. *Котляревський* — 279]; «на директора нашого театра бл[аженого] г[осподина] Бачинського» [1864. *Слово* / 5 — 5]; «Директором театру вкоре явився Основьяненко» [1866. *Данилевський* — 187]; «директоры труппы» [1889. *Польський театр* — 774]; «директор-распорядитель» [1891. *Черняев / Материали* — 246]; «директор есть посредник между содержанием [театра] и высшим начальством и имеет главное влияние на управление театром» [про театр 1840-х у Харкові] [1893. *Черняев / Материали* — 303]; «антрепренер (тогда в провинциях о директорах ещё не слышали)» [1893. *Черняев / Млотковский* — 90]; «директора вандруючої німецької труппи Йоганна Кунста з Гданська і його режисера Фіршта. <...> Їх обов'язок був не тільки давати п'єси зі свого давнішого репертуару, а то й новоскомпоновані, але також “учити комедіям” цілу труппу» [1894. *Франко / Театр* — 308]; «яко директор королівського театру брав Шекспір участь у параднім в'їзді» [1900. *Франко / Макбет* — 180]; «директор польського театру» [1904. *Історія* — 4]; «директор — голова інституції (банку, школи та іншого такого)» [1906. *Доманицький* — 38]; «директор живого театру» [керівник живого театру, на відміну від театру ляльок] [1906. *Франко / Вертеп* — 170]; «Старицький, зробившись директором українського театру» [1910. *Франко* — 336]; «Як директор Мольєр провадив театральну справу на дуже демократичних підставах» [1917. *Вороний* — 376]; «І от, коли на чергу дня стала справа, сказавши з галицька, “удержавлення” наших театрів, то єдиним раціональним рішенням у цій справі являється призначення М. Садовського директором наших театрів — оперного, “Державного Драматичного” і національного» [1918. *Ніковський* / 1 — 1]; «Віднести посади: директора, завідуючого господарською частиною, режисерів, акторів і рахівника Державного драматичного театру до урядових посад, обсадження яких увільняє офіцерів і солдатів (козаків) від виклику з запасу до армії та в дієві команди флоту й від служби в державному ополченні» [1918. *Постанови* / 2 — 244]; «Котляревського спонукали виступити в характері драматурга його обов'язки фактичного директора полтавського театру й потреба дати для цього театру відповідний український репертуар. Що власне практичні, а ніякі інші причини спонукали Котляревського до написання “Наталки-Полтавки” й “Москаля-чарівника”, видно з того, що до друку цих творів Котляревський не призначав, і їх видруковано лише

після його смерті, і ще більше за тим промовляє, що ні до того часу, поки Котляревський став директором театру, ні після того, Котляревський до писання п'єс не брався. Котляревський тільки два роки був фактичним директором театру, і тому встиг за цей час написати тільки дві п'єси. Так само фактичними провідниками своїх театрів були й Василь Гоголь, і Григорій Квітка, і інші драматурги, і це була характеристична риса для всієї Європи, що драматургами були безпосередні практичні діячі» [1923. Антонович — 4]; «Товариство “Руська бесіда” <...> заснувало постійну трупу; на директора її було запрошено Ом. Бачинського» [1925. Кисіль / УТ — 90]; «З 22 директорів у наших державних театрах ми маємо партійних 3 директорів і 1 адміністратора. За національністю маємо: українців — 6, росіян — 6, євреїв — 10. Однак, з цих 10 єврейських робітників 2 робітники єврейського театру, а 4 добре ознайомилися з мовою й можуть керувати українським театром і бути співучасниками всього українського процесу. Коли я казав про українізацію театрів і про потребу притягти українців до цієї роботи, я ніяким робом не мав на увазі українців з крови. Тільки шовіністи й наші вороги говорять про українців з крови, а ми говоримо про таких громадян України, що можуть надалі взяти участь у творчості української культури, незалежно від того, яка б у них кров не була. Нам потрібна від них не їхня кров, а їхня культурна праця» [1927. Скрипник — 89]; «Про директорів театру, які нібито шкодили в роботі театру. Ви пам'ятаєте про вакханалію з директорами театру “Березіль”? Їх мінялось дуже багато. Жодний з тих директорів не зміг задовольнити вимоги художнього керівництва в налагодженні роботи і в зміні зокрема лінії театру» [Д. Грудина] [1933. Стенограма — 547]; «Директор повинен перестати грати роль завгоспа, який тільки те й знає, що вишукує, як той Солопій: чи не дасть, бува, йому хто зайвих кілька десятків тисяч. Директор повинен стежити за тим, що відбувається в театрі, керувати справою і разом з художнім керівником, разом з художником, режисером і акторами працювати над п'єсою» [1936. Хвиля / Нових — 97]. ► БАЛЕТОМАН, ДИРЕКТОРСТВО, КАВАЛОК, РАДА ХУДОЖНЯ, СПЕКТАКЛЬ ПАРАДНИЙ, УХИЛ

ДИРЕКТОР ПО МУЗИЦІ / [1891. Лисенко / 2 — 199]. ► КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА ОПЕРНА

ДИРЕКТОРОВАННЯ / «Особливо п-ну Бачинському закидають повсюди безпрограманість в его директорування» [1867. Рафалович — 463]. ► ДИРЕКТОР, ДИРЕКТОРСТВО, ДИРЕКТОРУВАННЯ

ДИРЕКТОР-РЕЖИСЕР / «Директор-режиссер заботится об успешной постановке драматических пьес и на его обязанности лежит, если признает нужным, испытание в сценических способностях лиц, желающих поступить в члены-исполнители по отделению драматической труппы. Выбор пьес для спектаклей делается также режиссером,

но не иначе как с согласия каждый раз всей дирекции; назначение же дней репетиций и спектаклей, равно как распределение ролей между исполнителями и приглашение к участию в спектаклях лиц посторонних, если окажется полезным или нужным, зависит вполне от режиссера, с тем лишь ограничением, что в отношении распределения ролей он руководствуется не только собственным усмотрением, но и желанием большинства исполнителей и взаимным между ними соглашением, если таковое состоится. Во время репетиций и спектаклей директор-режиссер есть единственный распорядитель на сцене и все его требования по сценической части обязательны к исполнению для всех участвующих» [1875. Херсон — 6–7]. ► РЕЖИСЕР

ДИРЕКТОР-РОСПОРЯДЧИК УПРАВЛІННЯ УКРАЇНСЬКИМ ОПЕРНИМ ОБ'ЄДНАННЯМ / [1927. *Опера* — 5]. ► УПРАВЛІННЯ УКРАЇНСЬКИМ ОПЕРНИМ ОБ'ЄДНАННЯМ

ДИРЕКТОРСТВО / артистичне керівництво; [1814. *Квітка* — 173]. ► ДИРЕКТОРОВАННЯ, РАДА ТЕАТРАЛЬНА

ДИРЕКТОРУВАННЯ / [1867. *Правда*]. ► ДИРЕКТОР, ДИРЕКТОРОВАННЯ, ДИРЕКТОРСТВО, ДИРЕКТУРА

ДИРЕКТРИСА / «директриса української трупи п[ані] Т. Романовичка» [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 111]. ► ДИРЕКТОРСТВО

ДИРЕКТУРА / «Директура Омеляна Бачинського» [1937. *Чарнецький* — 678]; «1874. р. віддала “Бесіда” театр Теофілі Романович, якої правдиве назвисько було Рожанковська. Вона вела директуру до кінця 1880 року, що записалася як краща доба в історії розвитку театру» [1937. *Чарнецький* — 681].

ДИРЕКЦІЯ / польськ. *dyrekcja* [1766], *dyrekcja teatralna* [1815] [1992. *Cegiela* — 42]; *dyrekcja spektakulów* [1774], *dyrekcja teatru* [1775], *dyrekcja teatrum* [1775], *dyrekcja sceniczna* [1817], *dyrekcja teatrów i wszelkich widowisk dramatycznych i muzycznych* [1826] [2007. *Rutkowska* — 175]; «*dyrekcja*» [1861. *Prawidła* — 205]; «дирекція» [1865. *Марковецький / Шельменко* — 325]; [1894. *Франко / Театр* — 311]; [1900. *Франко / Театр* — 24]; [1904. *Історія* — 33]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 112]; [1908. *Кропивницький / Спогади* — 137]; «труппа артистов оперы под дирекцією» [1845. *Гребінка* — 498]; «театральная дирекция» [1861. *Мизко* — 304]; «під дирекцією Е. Бачинського» [1865. *Марковецький / Благословення* — 321]; «старатися о точне представлене, приспособити і прилагодити весь снаряд сценічний — словом, зайнятися не тільки дирекцією, но також і режисерством, надзирательством, гардеробою, контролею каси і всім імінієм театральним» [1865. *Слово / 25* — 5]; «дирекцією» [1867. *Боян / 7* — 56]; «дирекція театральна» [1893. *Франко / 5* — 281]; «Харьковский театр находится под ведением дирекции, состоящей из председателя и шести почетных директоров, в т. ч. гг. губернского предводителя дворянства, вице-губернатора, харьковского уездного предводителя и городского головы» [з тексту «Правил

для харьківського театру», Харків, 1867] [1893. Черняев / *Матеріали* — 320]; «поручник полку охотників гр[афа] Сірмай, котрий удостоїв нас прийняти на себе дирекцію нашого театру» [1894. Франко / *Teatr* — 330]; «дирекцію обняв М. Старицький», «під дирекцією Старицького» [1910. Франко — 392]; «дирекція із місцевих театралів» [1916. Кропивницький — 235]. ► ДИРЕКТОР, ДИРЕКТОРСТВО

ДИРЕКЦІЯ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ / [1908. *Отчет* — 4]. ► СПЕКТАКЛЬ БЛАГОДІЙНИЙ

ДИРЕКЦІЯ ТЕАТРУ / [1865. *Teatr* / 3 — 242]; [1928. *Дві* — 5].

ДИРИГЕНТ / [1903. Лисенко / 2 — 378]; [1927. Ю. Т. — 5]; [1920-ті. Рулін / *Словник* — 4]; [1930. КДАО — 12]; [1936. Мар'яненко / 1 — 123]; [1941. Лисенко — 2]; [1961. Григор'єв — 107]. ► БЕНЕФІС, БРИГАДА УДАРНА, ДЕРИЖЕР, ДИРИЖЕР, ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ПАРТИТУРА, КАПЕЛЬМЕЙСТЕР, ТЕАТР ЧИТЦЯ

ДИРИГЕНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1936. Мар'яненко / 1 — 115, 116].

ДИРИЖЕР / [1893. Черняев / *Млотковский* — 102]. ► ДЕРИЖЕР, КАПЕЛЬМЕЙСТЕР

ДИРИЖИРУВАТИ / [1906. Кропивницький / 35 літ — 107].

ДИРИЖОРЩИК / [1914. Саксаганський — 392].

ДИСКАНТ / польськ. *dyskant, dyszkant* [2007. Rutkowska — 178]; «дребезжащий дискант» [1893. Черняев / *Млотковский* — 157].

ДИСКУРС / діалог у драматичному творі; польськ. *dyskurs, dyszkurs* [1716] [1992. *Cegiela* — 42]. ► ДИШКУРС

ДИСКУРС ТЕАТРАЛЬНИЙ / [2000. Корнієнко — 9]. ► МЕТОД ОПИСОВИЙ

ДИСКУСІЯ ЛІТЕРАТУРНА / [1932. Ведміцький].

ДИСКУСІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЧА / [1932. Рулін / 15 — 92].

ДИСПОЗИЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «І вибір сюжету, і композиція п'єси, і відображення персонажів — все це дуже залежить від основної творчої диспозиції, що може бути і літературною, і театральною. Драматургам з літературною диспозицією (навіть талановитим) рідко удаються театральні п'єси» [1924. Мамонтов — 36]. ► СИТУАЦІЯ ДРАМАТИЧНА

ДИСПУТ [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / [1927. *Диспут* — 1]; [1929. *Диспут*]; [1929. *Куліш / Виступ* — 457]; [1929. Шевченко / 2 — 130]; [1932. Рулін / 15 — 91]; «В неділю, 6-го, — відбувся диспут на тему про театр та шляхи його. Ті, що виступали з промовами, говорили здебільшого про “Березіль”, про його недоступність для мас, рафінованість, антидемократичність. Одповідав “сам” Курбас. Одповідав слабо, хоч і нахабно. Протестував проти “інсинуацій” щодо антидемократичності, казав, що йому нема жодного діла до публіки — хай собі не ходить у театр; і не треба, мовляв; і як останній аргумент — що він у питаннях мистецтва солідаризується з “партією” (читай: комуністами). Вийшло слабо, істерично і жалюгідно. Курбасівські артисти дуже з свого проводиря розчаровані <...> Історія з диспутом про театр має своє продовження. Один з артистів, Василько, режисер, подав свою думку про якісь деталі в постановці. Курбас одкинув — я на те не пристаю. Коли

Василько завважив, що у них же колектив, а не самодержавіє, цей галиціанин раптом скричав чистим російським язиком: “Пашол вон, паразит!” Картина... “Паразит”, що смів мати свою думку, справді вийшов з театра і тепер кінець історії, певне, буде або в суді, або на розгляді професійних органів» [1925] [1929. *Єфремов* — 307]; «Театральні диспути, влаштовувані “Березолем”, удержують і публіку в контакті з мистецьким наміренням театру, поширюють інтерес і зацікавлення театром серед найширших кіл громадянства» [1929. *Блавацький* — 160]; «Цього року театральний диспут, за тою традицією, мав завдання підсумувати досягнення і хиби минулого року і визначити дальші шляхи» [1929. *Скрипник / Трикутник* — 134]; «Не завжди й не скрізь сучасники можуть величатися, що розуміють свій театр. З легкої руки Франціска Ланго, що почав своєю “*Dissertatio de Actione Scenica*” диспут про природу творчости актора, цей диспут і досі не закінчився. Одначе не лякайтеся. Я не наміряюсь його тут закінчувати чи продовжувати. Він, як і українські театральні диспути, ще не скоро закінчиться і також, як українські театральні диспути, — від 203 років точиться не на тему» [1931. *Хмурий* — 49]. ► ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА

ДИСЦИПЛІНА ТЕАТРАЛЬНА / «Т. М. “Жовтень” в основу своєї праці взяла організаційний досвід Московського Пролеткульту і метод виховання майстра за системою Л. Курбаса. Зараз в майстерні йде треніровочна праця по ріжних театральних дисциплінах, поруч з політичною освітою» [1924. *М. Я.* — 283].

ДИТТЕАТР / дитячий театр; [1928. *Мотузка* — 2]. ► ТЕАТР ДИТЯЧИЙ

ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ТЕАТРІВ / [1918. *Курбас / Театральний лист* — 45]; «необхідність диференціації укр. театру. Було сказано: пора відокремити від драми оперу й оперетку» [1914. *Мова* — 177]; «Позбавлення театрів державної допомоги і невтручання урядових органів до організаційних форм театального життя мало в тих умовах навіть певні позитивні наслідки, а саме — воно допомогло природній диференціації театрів по мистецьких напрямках та по звязку їх з попередніми театральними традиціями» [1927. *Шевченко / 2* — 216].

ДИХАННЯ [АКТОРА] / [1913. *Вороний / Театр* — 73].

ДИШКУРС / дискурс, діалог; «к дышкурсам нашим ласкаво охотное ухо наклонили и до конца послушать не стеснили» [1673. *Драма про Олексія* — 187]. ► ДИСКУРС, ДІАЛОГ

ДІАЛЕКТИКА МАТЕРІАЛІСТИЧНА [МИСТЕЦТВА] / «“Змичка” театру з філософією може здійснитися лише на ґрунті матеріалістичної діалектики, інакше кажучи, це має бути “змичка” театру з філософією марксизму-ленінізму» [1930. *Микитенко / Фронт / 2* — 72]; «Цей театр [“Березіль”] уже давно здійснив оту, пак, “змичку” з філософією» [1930. *Микитенко / Шляхи* — 73]. ► МАТЕРІАЛІЗМ ДІАЛЕКТИЧНИЙ

ДІАЛЕКТИКА МИСТЕЦТВА / «викладати марксистську діалектику мистецтва в елементарному підручнику — надзвичайно важко» [1930. Державин — 218].

ДІАЛЕКТИКА ПОВЕДІНКИ ОБРАЗІВ / [1933. Чабаненко — 22].

ДІАЛЕКТИКА ХУДОЖНЯ / [1913. Вороний / Театр — 135].

ДІАЛОГ / жанр шкільного театру; «Диалиог» [1674. Алексей — 751]. ► ДІАЛОГ

ДІАЛОГ / жанр шкільного театру; польськ. *dialog* [1550] [1992. Cegiela — 39]; «діалог» [1841. Квітка / Театр — 96]; [1895. Франко — 60]; [1904. Франко / Енци — 117]; [1920-ті. Рулін / Словник]; [1936. Мамонтов / Діалог]; «*Dialogus de Passione Christi*» [1670. *Dialogus*]; «діалог 1-й» [XVII ст. Уривок — 201]; «ходих, едва не на всяк день, в вечер на пляц Марка Святого, си есть на базар, рассмотряя машкари, игри, продаяніе балсамов, діалоги, комедіи, обичая, привітствія и прочая, прочая, прочая» [1778. Барський — 157]; як форма вербальної взаємодії персонажів у п'єсі і виставі; «по обою страну тоя вежи соділюают два театра, в твореніє діалогов и танців на чпадах» [1778. Барський — 546]; «діалоги розвиваються тут логічно, натурально і свобідно» [1865. В. Д. Р. — 336]; «імпровізовані діалоги» [1885. Франко / Театр — 359]; «діалоги шкільні» [1894. Франко / Театр — 295]; «шкільні діалоги» [1894. Франко / Театр — 302, 303]; [1900. Франко / Житецький — 45]; «сценічні діалоги» [1894. Франко / Театр — 305]; «діалог — розмова двох або кількох людей» [1906. Доманицький — 39]; як мала форма драматургії («Три хвилини». Діалог Лесі Українки» [1906] [1912. Комаров — 9]; «діалог пастухів» [1906. Франко / НТШ / 72 — 146]; «драматичні діалоги на Різдво і на Воскресеніє» [1909. Франко — 278]; «“Три хвилини”. Діалог Лесі Українки» [1911] [1912. Комаров — 48]; «вистави діалогів на релігійні теми» [1913. Франко / Студія — 194–195]; «діалог учеників» [1913. Франко / Студія — 197]; «Найбільш нескладною формою [шкільної драми] був діалог — розмова двох учнів на якусь тому, іноді просто ряд запитань і відповідей часто схоластичного характеру; це була звичайна класова справа, яка мала на увазі закріпити знання учнів, а, з другого боку, і підготувати їх до більш прилюдних виступів перед широкою публікою. Діалоги проказували учні без жадної сценічної обстановки, просто в класі перед товаришами, а іноді під час рекреацій чи на якомусь шкільному святі і перед більш широкою аудиторією з учнів усієї школи й сторонніх. Вони уявляли собою низку запитань і відповідей переважно катехитичного змісту про віру, таїнства й т. і., а також і чисто схоластичних, які вимагали знання святого письма і незначних його подробиць. До діалогів, які промовлялися широкою аудиторією, як, напр., діалог “Банкет духовний”, додавали іноді прологи й епілоги. До нас дійшло декілька діалогів писаних як книжною українською, так і польською та латинською мовами» [1920. *Кусіль* — 5]. ► ДИСКУРС, ДИШКУРС, ДІЯ ДРАМАТИЧНА, ДІЯ СЦЕНІЧНА, ДРАМА ШКІЛЬНА, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ДІАЛОГ ІМПРОВІЗОВАНИЙ / «Талант їх, стіснений строгою семінарською, майже монастирською дисципліною, проявлявся тільки slučajно, [у шкільній драмі] в імпровізованих діалогах характеристичних, котрі попросту очаровували цілу семінарію і становили на цілі тижні зміст розговорів» [1885. Франко / *Театр* — 359].

ДІАЛОГ ПОЛІТИЧНИЙ / «в добу рококо побіч легких жартів інтермедійного характеру знову відродилася на Україні форма поважного політичного діалогу. Ці твори, перейняті чуттям патріотизму та опозиційного настрою проти московського уряду, мабуть, якраз з огляду на свою опозиційність не могли бути надто широко розповсюдженими, але неперечно робили свою агітаційну справу. Це — “Плач Малої Росції” і особливо солідно продуманий “Разговор Великої Росції с Малоросцією” Семена Дівовича з 1762 року» [1940. Антонович — 459].

ДІАЛОГ РЕКРЕАЦІЙНИЙ / «весняні і літні рекреаційні діалоги» [1912. Возняк — 148].

ДІАЛОГ САТИРИЧНИЙ / [1912. Возняк — 189]. ► діялог політичний

ДІАЛОГ ВЕЛИКОДНІЙ / [1917. Мальярство — 3].

ДІАЛЬОГ / [1924. Домбровський — 125]; «В середньовічних літературах Європи велику популярність здобули собі твори, що в формі діяльога подавали спір про першенство між двома річами або між двома персоніфікаціями абстрактних понять. У прованських трубадурів вони звалися *tenson*, в Італії — *contrasti*; найчастійше-ж називано їх всюди по латинськи: *altercatio*, *certamen*, *colloquium*, *conflictus*, *contentio*, *disceptatio*, *disputatio*. З погляду на діяльогову формулу тих творів різні учені дивилися на них як на завязки драми <...>. Много тем в літературі спору про першенство виказаних Штайншайдером подибуєть ся ще в XVII–XVIII вв. в шкільних діяльогах західної Європи, а навіть в українських драматичних творах того часу. <...> Ми стрічаємо їх особливо в наших девоційних драмах з кінця XVII і початку XVIII в.» [1910. Щурам — 195]; «діяльог — двоє людей говорять» [1938. Мельник — 71]. ► ДИСКУРС, ДИШКУРС, ДІАЛОГ, ДІАЛОГ, ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА

ДІАПАЗОН РОЛЕЙ / «Діапазон ролей Заньковецької був буквально необмежений» [1937. Романицький — 35].

ДІАПОЗИТИВ ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ

ДІВЕРТИСМЕНТ / [1909. Стеценко — 3]; [1911. Харківщина — 3]. ► ДИВЕРТИСМЕНТ,

ТЕАТР ОДКРИТИЙ

ДІЕЛЮД / «діелюд — труппа» [1882. Пискунов — 67].

ДІЕЦЕРИ / «діецери — действующия лица» [1882. Пискунов — 67].

ДІЕЦЕРІЯ / «діецерія — труппа» [1882. Пискунов — 67].

ДІЄВІСТЬ / «Старі літературні поняття теми, сюжету, фабули, інтриги, дієвості у нас іще не переглянуті, не вияснені і часто нас плутають» [1934. Микитенко / *За* — 121].

ДІЙСТВО СКОМОРОХІВ / «дійства скоморохів» [1910. *Свенціцький* / 1 — 229]. ► КУРСИ ДРАМАТИЧНІ

ДІЙСТВО ЦЕРКОВНЕ / [1894. *Франко* / *Театр* — 295, 297]. ► АКТИ СВЯЩЕННІ

ДІЙСТВИТЕЛЬ / дійова особа; [1848. *Словник* — 34]. ► АКТОР, ВИКОНАВЕЦЬ, ГРАЧ, УДАВАЧ

ДІЙСТВІЕ / [1685. *Дійствіе* — 65]; [1703. *Мудрость* — 161]; [1705. *Прокопович* — 259]; [1728. *Милость* — 306]; [1729. *Трагедокомедія* — 312]; [1746. *Кониський* — 337]; «дійствіе І»; «дійствія наша» [кінець XVII — перша половина XVIII ст. *Анонімна Різдяна драма* — 186]; «дійствіем, еже от поетов нарицається трагедокомедія літа Господня 1705. Юля 3 дня показанний» [1705. *Прокопович* — 258]; «дійствіе наше вкратце изявлено» [1706. *Торжество* — 280]; «в п'яти дійствіях в пользу чающим оного показанное»; «внушім только охотно дійствіе в притворі, что когда на всемірном явиться позорі» [1746. *Кониський* — 337]; «видех по вся дни (кромі Святой Четиредесятниці) от великородних людій, тако полу женска, яко и мужеска, приходящих на всяк ранок и вечер на пляц Святаго Марка на виденіе штук и дійствій» [1778. *Барський* / 2 — 166]; «дійствіем умислихом вкратці явити»; «к оному нашему дійствію вашого слуха и добротства требуем» [XVIII ст. *Великодня драма* — 315]; «[п'єса] доходила до конца первого действия» [1840. *Квітка* / *Ярмарка* — 399]; «дійствіе на сцені єсть весьма занимательне і повне драматичного життя» [1864. *Слово* / 75 — 10]. ► ВИСТАВА, ДІЙСТВО, ДІЯ

ДІЙСТВІЕ КОМИЧЕСКОЕ / «Комическое дійствіе» [1736. *Довгалецький* / 1927 — 171].

ДІЙСТВІЕ НАРОДНОЄ / народна вистава; [1909. *Головацький* — 239].

ДІЙСТВІЯ / «дійствіями явними і явленіями краткими предложіем вам, богом собранніє, слішателіє і зрителіє» [1728. *Милость* — 324].

ДІЙСТВІЯ ХУДОЖНАЯ / вистава; [1729. *Трагедокомедія* — 312]. ► ДІЛО ДРАМАТИЧНЕ, ДІЛО ХУДОЖНОЄ

ДІЙСТВО / [1698. *Царство* — 109]; [1894. *Франко* / *Театр* — 298]; «простите согрешивших в дійстве умоляем» [1702. *Комедія* — 145].

ДІЙСТВО БІСІВСЬКЕ / «бісовського дійства»; «бісовському дійству» [6582 / 1074] [1068. *Повість* — 300].

ДІЙСТВО ДРАМАТИЧНЕ / у значенні «драматична дія»; [1894. *Франко* / *Театр* — 295]; [1898. *Франко* — 145]; у значенні — акт, дія: «друге дійство» [1876. *Франко* — 44]; «дійство третє» [1876. *Франко* — 45].

ДІЙСТВО ЕПІЧНЕ / [1908. *Стешенко* / 1 — 15].

ДІЙСТВО КОЛЕКТИВНЕ / «заснований у листопаді 1920 р. Театр ім. Г. Михайличенка, що його ініціаторами була група акторів “Молодого Театру”, на чолі з М. Терещенком. Основною й фатальною помилкою цього колективу, зробленою на початку його роботи було те, що відразу він утворив фальшиву, нежиттєву й штучно-надуману теорію про метод

колективного театрального дійства, що твориться виключно актором. Колектив акторів, за цією теорією, має особливим способом відшукувати тему “дійства”, що відповідала-б одразу настроям і прагненням усіх членів колективу. Після цього колектив спільними силами мав вести усю драматургію-архітектонічну розробку теми — цеб-то реалізувати її в словесному і театральній дієвому матеріалі. Инакше кажучи, весь колектив разом і кожен його член зокрема мав бути “за все” — нести відразу авторські, режисерські й акторські функції. Це мало ніби-то зроби́ти автора вільним, ні від кого незалежним організатором свого мистецтва. Було в цій “платформі”, як бачить читач, багато безґрунтового фантазування. А до реалізації універсального “мистецтва дійства” (так це звалось) було покликано людей» [1927. Шевченко / 2 — 217].

ДІЙСТВО КОМІДІЙНЕ / «*Dramaticus stilus*, дійство комеди(й)ное» [1642. Славинецький — 171].

ДІЙСТВО МАСОВЕ / [1923. Любченко — 1]; [1923. Шевченко — 10]; [1925. Гарт — 6]; «масове дійство в драмі» [про зображення маси у драмі Г. Гауптмана «Ткачі»] [1898. Франко — 149]. ► ДРАМА МАСИ, ДРАМА МАСОВА, НАПРЯМ МИСТЕЦЬКИЙ, САМОДІЯЛЬНІСТЬ МАС

ДІЙСТВО МУЗИЧНЕ / [1932. Рулін / 15 — 89].

ДІЙСТВО ПЕЩНЕ / [1908. Стешенко / 1 — 137].

ДІЙСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ / [1925. Хмурий / *Напередодні* — 1]. ► ФОРМА ДІЙСТВА

ТЕАТРАЛЬНОГО

ДІКЦІЯ / [1918. Школа / 1 — 2]. ► ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА

ДІЛА ДРАМАТИЧНІ / драматичні твори; [1865. Слово / 25 — 6].

ДІЛАТЕЛІ ТЕАТРАЛЬНІ / актори, діячі театру; «добірних і геніальних ділателей театральних» [1850. Вістник — 249].

ДІЛО / 1. Структурний елемент п'єси або вистави — вихід, ява; [1876. Федькович — 173, 195]; [1918. Федькович / Керманіч — 71]; «п. Онук зве годиною — дію (действие), а вихід зве — ділом. Навряд чи прийметься в нашій літературі таке звання» [1868. Нечуй / *Огляд* — 68]; 2. Драматичне дійство — «драматичне діло» [1865. Мета / 2 — 14]; 3. П'єси — «діла драматичні» [1866. Слово / 56 — 6]; 4. Вистава, твір мистецтва; «отправленное діло» [1736. Довгалецький / 1927 — 182]; «діла радості чотирма явленіи зображенное» [1736. Довгалецький / 1983 — 325]; «в предлежащем ділі хочем із'явити» [1746. Кониський — 337]. ► СПРАВА

ДІЛО ДРАМАТИЧНЕ / п'єса, вистава; [1864. Слово / 1 — 4]. ► ДІЛО ТЕАТРАЛЬНЕ, ДІЛО ХУДОЖНЕ, П'ЄСА

ДІЛО ДРАМАТУРГІЙНЕ ► ТОВАРИСТВО ДРАМАТИЧНЕ

ДІЛО ТЕАТРАЛЬНЕ / театральна справа; «театральне діло» [1892. Франко — 280]; [1893. Франко / 5 — 280]; [1902. Франко / ЛНВ — 268]. ► ТОВАРИСТВО ДРАМАТИЧНЕ

ДІЛО ХУДОЖНОЄ / вистава; «художное совершися діло» [1729. Трагедокомедія — 312]. ► ВИСТАВА, СПЕКТАКЛЬ

ДІМ АКТОРА УКРАЇНСЬКОГО / «“Союз діячів українського театрального мистецтва”, як професійна організація українських акторів по цім боці греблі, що об’єднує вже тепер поверх 100 членів, рішив тому саме розпочати широку акцію з метою будови дому-притуку для неспосібних до праці старших артистів. Ідучи за приміром організацій інших народів, Союз уладжує в тій цілі в днях 3–10 жовтня ц. р. “Тиждень українського актора”. В тих днях будуть уладжені за дозволом адміністративних властей прилюдні збірки, театральні вистави й концерти. <...> Управа Союзу має надію, що українське громадянство відгукнеться прихильно на цей зазив у спосіб гідний культурної нації і pomoже здійснити мрію українських акторів, а саме збудувати “Дім Українського Актора”» [1926. *Тиждень* — 4].

ДІМ КОМЕДІАЛЬНИЙ / «а после обеда были в комедиальном доме на опере италианской, на которой и девки италианки и кастрат при музике италианской-же пели преизрядно» [1745] [1753. *Ханенко* — 254].

ДІМ КОМЕДНИЙ / театр; «комедный дом» [1840. *Квітка / Халаявський* — 143]; [1893. *Черняев / Старинный* — 26]; «да мало ли чудес видел я в этом, подлинно комедном доме, что должно называть “театр”» [1840. *Квітка / Халаявський* — 155].

ДІМ НАРОДНИЙ / «В кожному більш-менш людному селі кнче треба збудувати народний дім, а де це неможливо, то треба пристосувати до потреб театру існуючі помешкання» [1917. *Просвіта* — 28].

ДІМ ОПЕРНИЙ / «После полдня была в оперном доме комедия французская, на которой и мы были» [1747] [1753. *Ханенко* — 310].

ДІМ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «приступая к постройке в Киеве повеленного театрального дома» [1804. *Рапорт* — 89].

ДІМІНУЕНДО / *diminuendo* [1893. *Черняев / Млотковский* — 185].

ДІОЛЕГІЯ / «трагедокомедія Теофана [Прокоповича] стоїть висше московських шкільних дійств, що справедливо носили назву “діологій”» [1912. *Возняк* — 142].

ДИРЕКТОР НАРОДНЬОЇ СЦЕНИ / [1897. *Чайківський* — 37].

ДИРЕКТОР ТЕАТРУ / [1863. *Вістник* / 22/1 — 85].

ДИРІГЕНТ / [1920-ті. *Рулін / Словник* — 4]. ► **ДИРИГЕНТ**

ДИРІГЕНТУРА / «дірігентура оркестрова й хорова» [1904. *ЛНВ* — 93].

ДИРІЖЕР / [1901. *Ренеміція* — 9]. ► **РЕЖИСЕР**

ДИРІЖИРУВАТИ / «По умові з дирекцією Крестовського театру, я, окрім участі в сценах та монологах, мусив діржірувати українським хором і виступать соло» [1906. *Кропивницький / Громада* — 53].

ДИРІЖОР / [1907. *Старицька* — 631, 642]; [1908. *Тім* — 3]; [1917. *Д. А. / 1* — 1]; «У четверг, 18 августа, в київськiм купецькiм саду відбувся бенефіс діржіжора Г. Шнеєфогта. Бенефіціант навіть за-для такого екстра-ординарного вечора не подбав про те, щоб скласти більш-менш свіжу програму» [1911.

Діріжор — 3); «За виходом діріжора, на його місце ставав здебільшого той, у кого були ноти, а не той, хто умів дірігувати. Кода ж попадав за пульт такий, що звав трохи більше, ніж грати партію свого струменту, а нот не мав, то він мусів сідати й, відповідно силам свого оркестрику, компонувати по мелодії 1-ї скрипки, або голосу, музику для цілого оркестру та хора. Нема чого й казати, що кожний з таких “творців” вносив у музику цю багато свого “індивідуального”, під час мало гармонійного та складного, з помилками та даною оркестрацією — взагалі ж безнадійно дилетантського» [1911. Стеценко / 4 — 2]. ► ДИРИГЕНТ, КАПЕЛЬМЕЙСТЕР, ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ

ДІЯ / [1920-ті. Рулін / Словник — 4]; поділ п'єси на структурні елементи; [1894. Старицький / Талан — 445]; «действие» [1819. Котляревський — 218]; «дія — акт, действе» [1873. Словниція — 22]; «дія драми» [1907. Франко / Тобілевич — 379]; «перша дія» [1907. Франко / Володиславич — 239]; «Подібно як Понтан і Горацій, приймає Прокопович як конечне поділ драми на пять дій (не більше, ані не менше). Дії (*actus*) — се головні части драми, яви (*scenae*) — се части частин. В першій дії повинен бути загальний зміст (*summam rei totius continet*). Вона називається: прольог або протазіс. У комедії прольог не належить до акції й творить передне слово драми. Друга дія (епітазіс) розвиває акцію дальше. В третій дії (катастазіс) виринають перешкоди й замішанне. Катастазіс перетягається й на четверту дію, але тут акція клонить ся вже до розв'язки. В пятій дії (катастрофі) наступає розв'язка. В обговоренню поодиноких дій відступає Прокопович у дечім від Понтана. Але в дальших виводах іде знову за своїм взірцем. Вивівши назву сцени від тіни дерев, говорить Прокопович також про сцену в значінню яви. Се частина дії, в якій розмовляє дві чи більше осіб або виводить ся тільки одна особа. Яв у дії може бути або одна або більше, але не понад 10. Нова ява починаєть ся тоді, коли надходить нова особа або одна з присутних відходить. В одній яві може виступати більше число осіб, але розмовляти може не більше як 3 особи. Сцена ніколи не повинна бути без осіб; бодай одна з попередньої яви має остати на сцені. У трагедіях допускає Прокопович хор і в обговоренню його йде більше за античною драмою, а не за Понтаном чи його попередником Скалігером. Хор стоїть поза акцією. Є се танець у супроводі співу. Під танцем розуміють ся артистичні й уложені рухи відповідно, до змісту пісні. В хорі бере участь більше осіб, але вони уважають ся одною особою. Хор виступає все по дії й говорить про непостійність судьби та змінчивість щастя. Дальше за Понтаном радить Прокопович у комедії все творити фабулу (*argumentum*), а в трагедії брати її з історії, знаної події або й видумувати» [1920. Гординський — 26]; у значенні «драматична дія»: «Треба кинути раз назавжди канон буржуазної естетики, що театр мусить бути дією. Нічого подібного, саме в ті епохи, коли клас піднімався і доходив до розквіту могутності, у нього знахо-

дилися такі ідеї, такі образи, яких було досить для того, щоб поставити їх зовсім статично, щоб це дало матеріал для думання, для радощів на цілий вечір. Знаєте грецький театр? Хіба грецька трагедія була побудована на дії? Нічого подібного. Дія потрібна на те, щоб освіжити здатність сприймання, це перчик, як танці або навіть більше дечого на сцені» [1928. Курбас / Виступи — 742]. ► АКЦІЯ, ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ

ДІЯ БЕЗПРЕДМЕТНА / [2018. Станіславський — 17].

ДІЯ ВЕРТЕПНА / вертепна драма; «Текст вертепної дії не складний. Композиція примітивна. Зав'язки не видно. Нанизано окремі епізоди-сцени, що мало між собою зв'язані. Порядок дій у другій частині вертепник інколи одміняє, в залежності від свого бажання. Раніше вертепна дія була складніша, але в даному тексті ми маємо спрощення. Цей вид народньої творчості належить до тих видів, що виходять із народнього вжитку й підо впливом нового побуту — забуваються. Розміру певного не завсіди можна дошукатися. <...> Є цитати, яких сам вертепник не може пояснити. “Так співається” — каже <...>. Видно, колись вони були зрозумілі, а згодом забулися, і вертепник вигадав щось своє, аби тільки дотриматися рими» [1929. Марковський — 188]. ► ВЕРТЕП

ДІЯ ВНУТРІШНЯ / [1944. Ревуцький / 3 — 2]. ► ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

ДІЯ ДРАМАТИЧНА / синонім п'єси, драматичного твору; «драматична дія Софокла» [1883. Франко / Зоря — 307]; «рух драматичної дії» [1893. Нечуй — 157]; «“Сапфо”. Драматична дія Л. Старицької» [1908] [1912. Комаров — 21]; «“Антигона”, драматична дія Софокла. З грецької на українську перевіршував Петро Ніщинський» [1911] [1912. Комаров — 46]; жанрове означення твору; «драматична дія» [1908. Старицька. Сапфо — 36]; головний засіб виразності театру; [1930. Красовський — 24]. ► ДРАМА

ДІЯ ДРАМОВАНА / «Кожна така драмована обрядова дія, почавши від Коляди і кінчаючи весіллям ховала і ховає до сьогоднішнього дня театральний момент переодягу відповідно до ідеї того образу, тої ролі, яка виконувалась; з цього видно, що і самий переодяг в певну пору його існування ховав у собі і релігійне значіння» [1923. Білецький — 27].

ДІЯ ЄДИНА ► ДІЯ НАСКРІЗНА, ЗАВ'ЯЗКА

ДІЯ ЗАТРИМАНА / «Постановщик (режисер Бортник) поклав в основу театрального вияву метод затриманої дії, надавши цій частині вистави характер класичної трагедії» [1928. Пригоди — 16]. ► РЕТАРДАЦІЯ

ДІЯ ІНТЕРМЕДІЙНА / «Вертеп уявляє з себе надзвичайно оригінальне сполучення гри двох різнородних елементів — 1) властиво лялькової драми чи комедії; 2) духової драми про Різдво Христове, прихід трьох царів та Ирода, в паралель до якої розвивається інтермедійна дія із життя побутових суспільно національних та політично-державних відносин з життя українського» [1923. Білецький — 37].

ДІЯ ЛІТУРГІЙНА / «Літургійна дія — це “театр” містично-умовний, збудований на вірі. Віра велить нам монологом звертатися до Бога; віра велить нам діалогом потверджувати своє хотіння; слово, насичене й основане тільки на вірі, велить нам виконувати жести; віра, що зродила пошану, наказує нам зберігати статичність у присутності Бога. Літургійна дія — це відтворення того, в що ми віримо на основі Євангелія» [1952. Лужницький — 48]. ► ДРАМА ЛІТУРГІЙНА, ДРАМА ЛІТУРГІЧНА

ДІЯ МАЛОРОСІЙСЬКА / жанрове означення, драма малоросійська; «“Назар Стодоля”. Малоросійська дія Тараса Шевченка» [1843. Шевченко — 16]. ► КОМЕДІЯ МАЛОРОСІЙСЬКА, ОПЕРА МАЛОРОСІЙСЬКА, ОПЕРА УКРАЇНСЬКА, ОПЕРА МАЛОРОСІЙСЬКА

ДІЯ НАСКРІЗНА / [1934. Клейнер — 504]; [1940. Ужвій — 57]; [1948. Предславич — 20, 22]; [1953. Станіславський — 354]; [редактори видання «виправили» текст, в оригіналі у Курбаса «сквозное действие»] [1925. Курбас / Режлаб 15–16.07.1925 — 504]; «Кажучи про дійовий принцип драматичної характеристики, не можна не відзначити і т. з. “сквозного действия” (термін застосований К. Станіславським). “Сквозное действие” (наскрізна дія) — це, за К. Станіславським, та пристрасть, що вирішує долю героя, це основний напрямок в діях і настроях п'єси: кохання — в “Ромео і Джульєтти”, вагання і роздум — в “Гамлеті”, чванливість — в “Міщанині-дворянин” і т. д. Можна говорити про “наскрізну дію” п'єси і кожного окремого персонажа. Визначити цю “наскрізну дію” — значить знайти ключ до драматичного образу, а доки нема її — нема й суцільного образу. Акторська трактовка образу виявляється, насамперед, через визначення його “наскрізної дії”, і той же самий драматичний образ у різних акторів може мати різну “наскрізну дію”; коли для одного Гамлет — песимістичний філософ, то для другого — месник за родову честь і т. д.» [1936. Мамонтов — 112]; «Детальний аналіз цього основного розуміння в творчій системі К. Станіславського виходить за межі нашого завдання. Для нас досить зазначити, що “наскрізною дією” вельми поглиблюється традиційний аристотелівський погляд на “єдину дію” як на фабулу (цебто “сполучення подій”), що становить основу драматичного твору. “Наскрізна дія” — великий стимулятор для роботи над образом і актора і драматурга. Але, на нашу думку, цей принцип мусить бути щільно поєднаний з попереднім нашим принципом драматичної характеристики — з ідейною функцією образу, що також мусить наскрізь проходити і п'єсу і кожен образ її» [1936. Мамонтов — 113]; «Невід'ємною ланкою драматургічної системи Гоголя є наскрізна дія, що гонить п'єсу од самого початку до кінця» [1936. Рулін / Система / 2 — 31]; «“Сквозным действием” її [М. К. Заньковецької] творчості, лейтмотивом усього сценічного шляху був образ безталанної, образ загнанної і страждаючої жінки, образ “наймички” і знівченої “покритки”»

[1937. *Борцагівський* — 57]; «Визначити наскрізну дію п'єси — це зрозуміти, що і з якою метою роблять виведені в п'єсі дійові особи протягом усієї п'єси» [1937. *Захава* — 37]; «прагнення (мета) персонажу, основні домагання в боротьбі, що проходять червоною ниткою через всю п'єсу, і називаються наскрізною дією» [1948. *Предславич* — 16]. ► ДІЯ СКРІЗНА, ЗАВДАННЯ СЦЕНІЧНЕ, ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ДІЯ ОБРЯДОВА ► ДІЯ ДРАМОВАНА

ДІЯ ОДИНОКА / одноактівка; [1922. *Він* — 4].

ДІЯ ПСИХОЛОГІЧНА / «Через творчість Г. Ібсена, Г. Гауптмана, А. Чехова, С. Пшибишевського і багатьох інших новітніх драматургів та їхніх театральних інтерпретаторів, в ХХ ст. набуває іншого характеру сама театральна дія: вона робиться психологічною» [1925. *Мамонтов / Розпад* — 228]. ► ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ДІЯ РЕЛІГІЙНА / [1886. *Огоновський / 2* — 371]. ► МІСТЕРІЯ

ДІЯ СКРІЗНА / «Основна скрізна дія — ось те, що організує матеріал драми, те, що править за її, сказати б так, “становий хребет”» [1930. *Красовський* — 33]. ► ДІЯ НАСКРІЗНА

ДІЯ СЦЕНІЧНА / [1913. *Вороний / Театр* — 48]; [1939. *Рапопорт* — 40]; «Акт <...> (сценический) — дія (п'єса на чотири дії)» [1926. *Йогансен* — 7]; «Ніхто з педагогів [у школі М. Лисенка] жодного слова не казав нам про дію як основу поведінки на сцені, а вимагали почуття, настрою, переживання, тобто результату, обминаючи весь процес створення образу, розкриття ролі. Тільки потім, на заняттях у Сладкопєвцева і на репетиціях Марджанова, я почав розуміти, в чому секрет органічно, правдиво виконаної дії» [1984. *Крижицький* — 16]. ► АКТ СЦЕНІЧНИЙ, ДІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ДІЯ СЮЖЕТНА / «В розвитку сюжетної дії треба розглядати такі моменти: Експозиція — ознайомлення глядачів з обставинами, при яких розгортається дія, чи з місцем дії та розташуванням діючих сил, які ще не набули в умовах сценічного виконання реальної боротьби. Зав'язка — сюжетне положення п'єси, в якому виявляються вихідні протиріччя, перша сутичка сил, що борються. Зав'язка служить джерелом дальших дій та боротьби. Кульмінація — точка найбільшого напруження дії, найгострішої боротьби. Розв'язка — розв'язання протиріч, остаточне співвідношення сил, що борються. Розв'язка має здійснюватись діями, що виникають з усієї попередньої боротьби, з характерів дійових осіб, а не якимось несподіваним стороннім способом» [1948. *Предславич* — 15]. ►

БЕЗСЮЖЕТНІСТЬ, СЮЖЕТ, ФАБУЛА

ДІЯ ТАНКОВА / дія танцювальна; [1938. *Балет* — 8].

ДІЯ ТВОРИМА / сценічне виконання; [1913. *Вороний / Театр* — 48].

ДІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «уже в “танках” сміло можемо добачати зародок театральної дії» [1907. *Старицька* — 645]. ► ДІЯ ПСИХОЛОГІЧНА

ДІЯ ФАНТАСТИЧНА / «“Страшна помста”, фантастична дія у 8 картинах. З повісті Н. Гоголя переробив М. Старицький» [1887] [1906. *Комаров* — 97]. ► КОМЕДІЙКА ФАНТАСТИЧНА, КОМЕДІЯ ФАНТАСТИЧНА, ОПЕРА ДИТЯЧА ФАНТАСТИЧНА, ОПЕРА ФАНТАСТИЧНА, П'ЄСА ФАНТАСТИЧНА, ПІЄСА ФАНТАСТИЧНА, ПРЕДСТАВЛЕННЯ ФАНТАСТИЧНЕ

ДІЯ ФІЗИЧНА / [1939. *Panonopt* — 128]. ► ДІЯ ПСИХОЛОГІЧНА, МЕТОД ДІЇ ФІЗИЧНОЇ, МЕТОД ФІЗИЧНОЇ ДІЇ, СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

ДІЯЛОГ / [1928. *Бортник / Пригоди* — 1]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 4]; «Розглянемо спочатку вірші “на Рождество Христово”. Це є власне діалог, що складається з прологу, який виголошував, очевидно, перший “отрок”, промов слідуючих 6-ти отроків, та епілогу. Цей діалог є найстаріший з відомих нам українських діалогів. Діалог, найпростіша форма шкільних драматичних творів, був досить поширений на Україні в XVII віці. Але тому, що “українська школа була сколком польської”, то такі-ж самі діалоги ми зустрічаємо і в Польщі, — і, певна річ, трохи раніше, як на Україні, — а саме в XVI в.; особливо-ж поширилися вони з появою езуїтів. Зміст цих діалогів був дуже різнородний, число дієвих осіб не однакове. Звичайно ці діалоги декламували студенти. <...> В українських діалогах першої половини XVII в. восхваляється переважно “Воскресеніє Христово” <...>; в інших діалогах прославляється Різдво Христове <...>. Прославляються також і деякі історичні особи, як, напр., Петро Конашевич Сагайдачний у “Віршах на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного”, — Кассіана Саковича, 1622 р., або Петро Могила в панегірику “*Ευχαριστήριον* албо вдячність”, 1632. У пізніших діалогах зміст більш різнородний, — напр., викладається спір душі з тілом або подається реалістичні сценки. Дієвими особами в українських діалогах переважно являються “отроки”, і число їх буває різне, від 5 до 24 чоловіка. Що-ж до форми діалогів XVII віку, то їх можна поділити з цього погляду, — як гадає акад. В. М. Перетц, — на два типи: в одних є пролог, промови отроків і епілог, — у других же пролога немає, замість епілогу — орація, а посередині, — а іноді і на кінці — “піснопініє”. Де-які з діалогів є чимсь середнім між справжнім діалогом та інтермедією. <...> Є також і такі діалоги, що являються посереднім кільцем між діалогом та шкільною драмою, напр., “Прологъ на Воскресеніє Христово”, бо в ньому крім прологу та епілогу є й інтермедія» [1925. *Щеглова* — 86]; «діалог, цей найпоширеніший жанр драматичної творчості XVII–XVIII вв. на Україні. Ще перед тим, як з’явилася українська драма XVII ст., ми вже зустрічаємо шкільні вірші в діалогічній формі, напр. рідзвяні вірші П. Беринди 1616 р., <...>. І на Україні ми зустрічаємо драматичні твори, що зветься діалог, наприкл. “*Dialogue de Passione Christi*”, або “Алексій божій чоловікь. Діалог в честь ц. и вел. кн. Алексія Михайловича” 1671. Це свідчить про те, що певної усталеної термінології тоді

ще не було; але, безперечно, типовий діалог являє собою більше-менше елементарний драматичний жанр» [1929. Кістяківська — XVI]. ► ДІАЛОГ

ДІЯЛОГ ВЕЛИКОДНІЙ / [1925. Крип'якевич — 203]. ► ДЕКОРАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ДІЯЛОГ НАБОЖНИЙ / [1886. Огоновський / 2 — 371]. ► ДРАМА ДУХОВНА

ДІЯЛОГ ПАСІЙНИЙ / [1912. Возняк — 176]. ► ДІАЛОГ ВЕЛИКОДНІЙ

ДІЯЛОГ ПОЛІТИЧНИЙ / «політичні і сатиричні діяльogi» [1912. Возняк — 189].

ДІЯЛОГ ЦЕРКОВНИЙ / «Письменники рускі, познакомлюючи своїх земляків з наукою схоластичною, займили з культурного городу західної Європи також одну рослину, що в рускім зільнику не могла природно розвиватись. Сею заграничною рослиною були середньовічні мистерії або церковні діалogi, котрі на Руси звались трагедіями, комедіями, трагедо-комедіями або й школьними драмами. По-за-як предметом тых діалогів були часто правды догматичні і моральні, то любувались ними тільки люде письменні, именно же духовники й студенти колегії Могилянської; неграмотні же люде не могли розуміти тых мистерій, що представлялись в мові церковно-славянській. Але-ж ті школьні драми оказались вельми поважними, а деколи й нудними навіть и высшим верствам суспільности рускої, и про-те між актами будувались дії комичні, що звались “интермедіями”, або “интерлюдіями”. Тому же, що ті сцени між актами представлялись в мові зрозумілій для люду неписьменного, будив ся и в мужиках интерес для комедій. Однакже більше популярною була “драма вертепна”, що взяла свій зачаток из театра маріонеток. В ній представлялись не тільки сцени з исторій різдва Спасителя, але й події з житя людей посполитых» [1886. Огоновський / 1 — 303]. ► ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ, ТЕАТР ЦЕРКОВНИЙ

ДІЯЛЬНІСТЬ ДРАМАТИЧНА / [1902. Франко / ЛНВ — 259]; [1910. Франко — 398]. ► ДІЛО ТЕАТРАЛЬНЕ, СПРАВА

ДІЯЛЬОГ ШКІЛЬНИЙ / [1909. Возняк / 1 — 70]. ► ДІАЛЬОГ

ДІЯНИЕ / «діяние первое» [1673. Драма про Олексія — 125]. ► ДІЯ

ДІЯННЯ ДРАМАТИЧНЕ / «розвиття драматичного діяння» [1868. Нечуй / Огляд — 68]; «в розкладі діяння драматичного, в самих дійових лицах — вся драма <...> є чисте передражнювання “Наталки Полтавки” Котляревського» [1868. Нечуй / Огляд — 72]. ► ДІЙСТВО

ДІЯЧ / «діяч — актёр» [1873. Словниця — 22].

ДІЯЧ [СЦЕНІЧНИЙ] / артист театру; [1907. Петлюра / Тобілевич — 12]; [1929. Слабченко — 213]; «провинциальные сценические деятели» [1891. Черняев / Материалы — 269]. ► АРТИСТ, ДВИГАЧ, ДІЛАТЕЛЬ, ДІЯЧ МИСТЕЦТВА, ДІЯЧ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ДІЯЧ ГОЛОВНИЙ / головна дійова особа, герой; [1891. Кримський — 341].

ДІЯЧ МИСТЕЦТВА / [1913. Вороний / Театр — 47]; [1925. Відкриття — 4]. ►

ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ

ДІЯЧ СЦЕНИ УКРАЇНСЬКОЇ / «Чому досі не склалась у нас професійна організація діячів української сцени? <...> причини ці на думку авторів, полягають у малосвідомості й ганебній байдужості нашій, в інертності, недбалстві та в бракові енергійних людей, які б проявили ініціативу й організаторський хист. <...> як бачимо з акторських листів та статті д. Вечерницького, ініціативу й палке бажання організуватись якраз і виявляли найменш свідомі елементи — працівники української сцени: ті ж, що вважають себе цілком свідомими, ставляться вороже до справи організації, боячись, як це не курйозно, ставати до гурту з малосвідомими. <...> Що б там ни говорили про величні завдання театру й його діячів, всяка труппа є чистим капіталістичним підприємством з усіма ознаками, властивими йому. Тут є свій хазяїн, свої робітники, інтереси яких, коли одкинути всякі ілюзії, цілком протилежні. Ця протилежність інтересів здебільшого виявляється в тій болячці всяких підприємств, що зветься експлоатацією праці. І нехай мені що хочуть кажуть про актора-шантрапу, актьора-жулика, а всеж таки відповім, що не в нім шкода для української сцени, а навпаки — в хазяїнові труппи» [1913. Черкасенко — 1].

ДІЯЧ СЦЕНИЧНИЙ / [1908. З'їзд / 2 — 4]; [1931. Мамонтов / СУД — 18]. ► з'їзд діячів сценичних

ДІЯЧ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1928. Ванченко / 7 — 213]; «Клопоти театральних діячів. Президент російського театального товариства великий князь Сергій Миколаєвич приймав у себе депутацію од артистів, антрепреньорів, драматургів та од ради театального товариства. Депутацію послано на те, щоб спільними силами видумати, як змагатись з адміністративними репресіям проти театру з боку місцевого начальства. “Усмотреніє” місцевої адміністрації призвело, до того, що в провінції тепер неможливо вести театрального діла. Депутацію прийнято в великого князя через недавнє прохання ради театального товариства — оборонити російський театр од заходів адміністрації. Великий князь поставився до клопотання депутації дуже прихильно і обіцяв “зробити все, що можна”» [1908. Клопоти — 2]; «Був недавно в Москві з'їзд театральних діячів. Виступав Луначарський. Ви, казав, усі нарікаєте, що нема п'єс, нема репертуару, нема театру. А чи знаєте ви (комок!), що цензура нас дурить, що з десятків п'єс ми насилу провели одну, та й ту ледве можемо видержати на сцені? Отже насамперед треба добиватись, щоб цензура... і так далі, в “ліберальному” дусі» [1924] [1929. Єфремов — 177].

ДІЯЧ ТЕАТРАЛЬНО-ЛІТЕРАТУРНИЙ / «Народився тип театально-літературного діяча, що коротко можна охарактеризувати — кар'єрист» [1925. Василько — 38].

ДІЯЧКА / «діячка — актриса» [1873. Словниця — 22].

ДОБА ЄВРОПЕЙСЬКА / «Початку “Березоля” треба шукати ще в “Молодому театрі”, що його зорганізувала українська театральна молодь в 1916 р. в Києві, що, передаючи музеям малоросійські “Наталки” і “Сватання” вийшли на широку театральну дорогу, вводячи тим самим т. зв. “європейську добу” в український театр» [1925. М. Д. — 9]. ► ЕРА НОВА

ДОБА КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ ► РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА

ДОБА НОВА / «Нова доба в історії української культури: Власне, українського театру. П'яте січня 1924 року, коли Державний Український театр ім. Франка розпочав свої вистави в помешканні Державної Драми (б. “Синельниківський” театр) — початок тої доби. Говорили, говорять і говоритимуть про “боротьбу” культур... “Боротьба культур”...?! Це ніби українська культура хватає на “тур де тет” російську культуру і під зойки з одного боку й оплески з другого — з розгону гахне російську культуру на тридцять дві лопатки, а сама, одставивши праву ногу, переможцем, з задраною головою, з руками в боки стоїть, наступивши лівою ногою на “хладний труп” російської <...>. Декому, мабуть, різали вуха, після “обладаний” і т. ін., такі слова, як “пролетаріат”, “боротьба”, “робітничка класа”, “барикади”, “резолуція”, “соціалізм”, “комунізм” і т. ін. А нам ні!.. Залюбки дивимось, залюбки слухаємо, радіємо, боїємо, хвилюємось... Бо там на кону боротьба, бо там робітники з капіталом б'ються, бо там ми бачимо те, що самі переживали... І нам те любо!» [1924. Юда — 2].

ДОБА НОВА [УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ] / «Нова доба, що починається 16-го жовтня 1881 року, коли дозволені були українські вистави» [1929. Рулін / Завдання — 30]. ► ЕРА НОВА, ПЕРІОДИЗАЦІЯ ДРАМАТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

ДОБА НОВА [УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ] / «“Москалем Чарівником” розпочав Котляревський також нову добу української драми» [1914. Возняк — 54]. ► ПЕРІОДИЗАЦІЯ ДРАМАТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

ДОБА СЕРЕДНЯ / «середня доба нашої театральної історії від кінця XVIII в. до початку 60-х років [XIX ст.]» [1894. Франко / Театр — 294]. ► ЕРА НОВА

ДОБА ТЕАТРУ РЕЖИСЕРА / «Нову сторінку в історії українського театру — добу театру режисера — починає “Молодий Театр”. Повстала ця організація весною 1916 року, але рік вона працювала головно над питаннями теорії мистецтва та провадила закриту студійно-експериментальну роботу і вистав не давала. Остаточо в “Молодий Театр” організація зформувалася й почала давати спектаклі в вересні 1917 року» [1927. Шевченко / 2 — 209].

ДОБА ШУКАНЬ / «революційний театр — доба шукань» [1930. Рулін / Випуски — 58]. ► ПЕРІОДИЗАЦІЯ ДРАМАТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

ДОБІР [АРТИСТІВ, ШТУКИ] / «і добрим добором штук» [1865. Вістник / 75 — 6]; «на ніщо не зважає — ні на добір штуки, ні на добір артистів» [1867. Рафалович — 463].

ДОГЛЯДАЧ БУДИНКУ ► ШТАТ ТЕАТРУ

ДОГОВІР АРТИСТІВ / «В договір артистів Державних Українських театрів внесено статтю, де говориться, що артисти, перебуваючи в театрі поза кулісами, чи де інше, в приватних балачках вживають тільки Української мови!» [1918. Кінотеатр — 69].

ДОГОВІР КОЛЕКТИВНИЙ / «Економічно становище персоналу по укладенні колективного договору значно покращало порівнюючи з минулим» [1923. Лім — 3].

ДОГОВІР СОЦІАЛІСТИЧНИЙ / «На початку 1930 року, на прем'єрі “Футболіст”, присвяченій робітникам ХЕМЗ'у (Харківський електромеханічний завод), було урочисто підписано соціалістичний договір між робітниками ХЕМЗ'у та колективом Харківської Державної опери» [1931. ХЕМЗ — 15]. ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ

ДОЗВІЛ / «Аматорським гурткам, що хочуть виставити якусь п'єсу, треба в першу чергу подбати про дозвіл на виставу. В справі дозволу на кожну виставу треба звертатися: до автора п'єси, до цензури і до політичної (поліційної) влади. 1) Дозвіл автора. По закону автор має право заборонити виставу його п'єси, особливо тоді, коли він на книжці застерігає собі авторські права. Тому то в першу чергу, треба заздалегідь порозумітися з автором чи перекладачем п'єси. (Право авторське до написаного твору триває 30 літ по смерті автора). У нас автори театральних творів в більшості випадків не підносили своїх претенсій до театрів, але в інших народів театри платять авторам відповідний процент із своїх доходів. У всякому разі при виставленні п'єс, особливо нових авторів, рекомендується: вдатися за дозволом до авторів, в якій справі редакція журналу охоче може взяти на себе посередництво. 2) Дозвіл цензури береться у політичної влади лише в разі вистави якогось нового твору, який ще ніде не грався на сцені. До відповідно написаного прохання треба прикладати дану п'єсу. Прохання таке подається від імени товариства, яке на підставі своїх статутів (напр. “Просвіта”) має право улаштовувати театральні вистави. 3) Дозвіл політичної влади. Політичною владою для більших міст (як Львів) є дирекція поліції, для провінції — староства. Письменне повідомлення політичної влади про кожну виставу є безумовно обовязкове для всіх театрів. В такому повідомленні зазначається: назва п'єси, місцевість, день і година вистави. Політична влада має списки всіх п'єс, які дозволені до вистав і приймає звичайно повідомлення до відому. Наколи зголошена п'єса не знаходиться в реєстрі граних п'єс, то влада вимагає додаткового приложення примірника п'єси. Тому то необхідно є заздалегідь повідомляти владу про виставу (що найменше 2 тижні до вистави)» [1922. Дозвіл]. ►

КОМІТЕТ РЕПЕРТУАРНИЙ, КООПЕРАТИВА, ЦЕНЗУРА

ДОКТРИНА ДЕРЖАВНА / «Марксистський світогляд набувається тільки за активної участі в соціалістичному будівництві під проводом і вкупі з пролетаріатом. Ясно, що марксистський світогляд гартується тільки в упертій боротьбі з ворожими течіями, в обстоюванні генеральної лінії. І ясно, що не розгорнувши боротьби серед самих себе, годі говорити про боротьбу скільки-будь успішну назовні. Звідси потреба систематичної й непримиренної самокритики. Сьогодні розпочинаємо прилюдно першу нашу спробу такої самокритики. Ми маємо вимагати від кожного, хто братиме участь у ній, чіткого усвідомлення, що марксизм-ленінізм є радянська державна доктрина, що поза ним немає справжньої науки» [1931. Критика — 69].

ДОКУМЕНТ ІСТОРИКО-ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1935. Гарсен / 2 — 51].

ДОКУМЕНТАЛІСТ / [1963. Шевченкознавство — 202]. ► ТЕЧІЯ МЕТОДОЛОГІЧНА

ДОЛІВКА НА СЦЕНІ / «Сцена складається: з долівки, сценічної рами, завіси або куртини, декорацій і суфлерської будки. Долівка побудована на підвищенню. Збиваємо т. зв. кобильниці, які від стіни є вищі а від публіки нижчі. На кобильницях укладаємо дошки. Можна теж долівку сцени побудувати на підмурівці з цегли. В крайнім случаю можна долівку сцени покласти і на бочках, чи навіть на звичайних сільських лавках. При ставленні такої долівки треба уважати, щоб підвищення було принайменше 80 см. високе, щоб дошки були досить сильні, щоб були гладкі, рівні, не рухались в часі ходження, не скрипіли і т. д. Добре є наперед приладити на долівці сцени один два більші отвори, вирізуючи в долівці потрібні дверцята, як декуди до пивниці. Такі отвори потрібні в декотрих песах, де приходиться на сцені утоплення в керниці, ріці, вхід у пивницю, або вхід на вищий поверх. Крім того зробити треба на середині сцени на переді долівки отвір на будку суфлера. Долівку сцени і ціле її підвищення можна устави́ти настало, або побудувати її так, щоб по представленню можна було її розібрати. До розбираної долівки надаються найкраще “кобильниці-козли”, або лавки. В тому случаю не прибивається цвяхами всіх дошок а лиш декотрі, щільно доставляючи одну до другої, а тоді дві три прибиті дошки триматимуть всі інші. По устави́нню долівки треба її вперше добре оглянути і випробувати, а щойно тоді, коли ми певні, що відповідає вона всім потрібним вимогам, приступаємо до дальшої будови» [1938. Мельник — 27-28]. ► КІН, ПОДРЯ, ТЕАТР

ДОМОК / «Розташування домків (*mansiones*) у середньовічному театрі» [1932. Рулін / 15 — 66].

ДОМ-ПРИЮТ [АКТОРА УКРАЇНСЬКОГО] / [1926. Тиждень — 4]. ► ДІМ АКТОРА УКРАЇНСЬКОГО

ДОПОВІДАЧ СХВИЛЬОВАНИЙ / «На тромівському русі надзвичайно негативно відбилися ворожі методологічні твердження театрознав-

ця А. Піотровського, які протягом довгого часу не тільки не знаходили рішучої відсічі, а навіть підтримувалися групою тромівських провідних робітників. Щоправда, на Україні вперше (1931 рік) було піддано розгорненій критиці шкідливі настанови Піотровського і його прибічників, але ці настанови і на Україні протягом ще довгого часу в практичній діяльності тромів давали себе знати. В першу чергу не можна обійти мовчанкою “лівацької” настанови про те, нібито тром — це не театр, що тромівський спектакль — це не театральна вистава, а доповідь, тромівець — не актор, а “схвильований доповідач”. Це теоретичне твердження на практиці знижувало майстерність актора-тромівця, вносило в тромівську виставу досить виразні елементи схематизму та поверховості, що зближувало в певній мірі творчі позиції тромів з творчими позиціями Літфронту» [1934. Борщагівський — 117]. ► ТЕАТР МОЛОДІ РОБІТНИЧОЇ, ТРОМ

ДОПОВІДЬ / [1930. М. П. — 17]. ► КУЛЬТПОХІД

ДОПОВІДЬ-КОНЦЕРТ / [1930. Оперний — 7]. ► ЛЕКЦІЯ-КОНЦЕРТ

ДОПОМОГА МАТЕРІАЛЬНА / [1918. Допомога — 4]. ► ТЕАТР ШУКАНЬ

ДОПОМОГА ПОЛІТИЧНО-ХУДОЖНЯ / «Такий великий значний талановитий колектив [“Березіль”] мусить зараз одержати найміцнішу кваліфіковану політично-художню допомогу» [Ахматов] [1933. Стенограма — 541]. ► ШЕФСТВО НАД ТЕАТРОМ

ДОРОГА КВІТІВ ► ДРАМА РОЗМОВНА

ДОСКОНАЛІСТЬ АРТИСТИЧНА / «верх артистичної досконалості в композиції» [1907. Франко / Тобілевич — 379].

ДОСЛІД / «Котляревский <...> в своих драматических опытах — “Наталке Полтавке”, особенно в “Москале-чаривнике” — он продолжает, по крайней мере в юмористических ролях (Возного, Выборного и др.), традицию украинских интермедий» [1904. Франко / Енц — 119]. ► ТЕАТР ДОСЛІДУ

ДОСЛІДЖЕННЯ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНЕ / «На другому боці стоять в часи поромантичні прибічники соціально-політичного дослідження літературних творів. З українських дослідників дуже гостро поставив вимогу такої методи М. Драгоманов ще в 70-х рр. Завершенням дослідження літератури в цьому напрямі була відома “Історія української літератури” Сергія Єфремова. Після большевицької революції соціально-політичний підхід починає опановувати історію української літератури, все посилюючися після розгрому Української Академії Наук, а потім після другої світової війни. Старіші дослідники стояли майже виключно на засадах народництва, радянські — на засадах марксизму. Але спільне в них — шукання в творах старої й нової літератури рефлексів, відображення соціального та політичного життя в часи постановки творів. Літературні твори часто розглядаються лише як джерело для пізнання соціальних та політичних умов їх часу. Правда, тоді, як народни-

ки приходили до своїх висновків унаслідок вільного дослідження, сучасні радянські дослідники стоять під тиском різних “директив”, що часто вже наперед визначають ті висновки, до яких дослідники мусять прийти. Спільною рисою всіх дослідників соціально-політичного напрямку є оцінка літературних творів з погляду їх корисності для “народу”, “пролетаріату”, “революції” і т. д. Сама по собі така оцінка може і не шкодила б дослідженню пам’яток, але для дослідження здебільшого вибирають пам’ятки, що відрізняються “народолюбством” або подібними “позитивними” властивостями, а з другого боку оцінюють старі пам’ятки не з погляду їх доби, а з погляду сучасних дослідникам політичних програм, що робить суди дослідників неісторичними та необ’єктивними. І дехто із згаданих вище представників філологічної школи не вберігся від поверхових судів соціально-політичного характеру (напр., Пипін, а іноді й Франко)» [1956. Чижевський — 10–11].

ДОСЛІДНИК ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1928. Болобан / Карпенко — 107].

ДОСЛІДНИК ТЕАТРУ / «дослідник українського театру» [1928. Блохін — 8]; «старі дослідники театру, виходячи з тогочасної ситуації, за-уважували, що основою теа-мистецтва є актор, (власне, не сам, актор, а “мистецтво актора”). На ті часи це було справедливо. Але не треба забувати, що мистецтво театру на ті часи це було справедливо, але не треба забувати, що мистецтво театру є процес, і процес, що розвивається дія-лектично» [1930. Сушицький / 1 — 43].

ДОСТАЧУВАННЯ ШТУК ДО РЕПЕРТУАРУ / написання драматичних творів до репертуару; [1902. Франко / ЛНВ — 268].

ДОСЯГНЕННЯ ХУДОЖНІ / [1925. Кусіль / УТ — 35].

ДОТАЦІЯ / [1917. Садовський — 4]; [1925. Дацків — 6]; [1925. Сезон — 4]; [1930. Держбюджет — 17]; «Дотація київським театрам» [1925. Василько — 46]; «Є хиби і в нашій оперовій роботі. Ці три опери дістали 300.000 крб. дотацій, а все ж оперовий сезон закінчився з дефіцитом 486.000 крб., маємо цебто майже півмільйона дефіциту понад ту суму, що її дано, як дотацію» [1927. Скрипник — 91]; «Оперові театри мали в нас дотації за державним кошторисом 212.000, за місцевим бюджетом 81.000, разом 293.000 крб. Одначе, довелося відпустити більше — 341.000 крб. пройшло через державний бюджет: театр ім. Франка — 43.000, єврейський театр — 69.000, драматичний театр, Одеський — 59.000, Дніпропетровський — 19.000, Вінницький — 19.000, Луганський — 21.000 Черкаський — 21.500, “Березіль” — 88.000 крб.» [1927. Скрипник — 96]; «треба говорити переважно тільки про два більші театри республіки, що стоять у центрі всього нашого театрального життя. Ми маємо на увазі — драматичний театр “Березіль” і Державну Оперу. Обома театрами відає Наркомос, утримує їх на своїй дотації і, значить, вони своєю діяльністю відбивають до певної міри теа-

тральну політику Наркомата» [1927. *Туркельтауб* — 226]. ► КОШТОРИС ТЕАТРУ, ПОДАТОК НА ТЕАТР, СУБСИДІЯ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТРАЛЬНИЙ ТРЕСТ, УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

ДОХІД З ВИСТАВ / «Дохід із вистав призначений був на незасібне українське студентство» [1921. *Хроніка* — 21].

ДОХІД З ПРЕДСТАВЛЕННЯ / «Чистий дохід з представлення театрального “Наталка Полтавка”, даного на користь товар. “Дружній Лихвар” артистами рускої сцени під дирекцією панни Т. Романович в сали езуїцького городу 1 цвітня с. р., виносить: Прихід з білетів 174 зр. 50 кр., добровільні датки 24 зр. 80 кр., разом прихід 199 зр. 30 кр. Розхід 158 зр. 39 кр. Чистий дохід 40 зр. 91 кр.» [1875. *Новинки* — 335].

ДОШКИ / «діся на дошках зрілища» [на сцені театру] [1850. *Зоря* / 4 — 245]; «українське слово і українська пісня зі сценічних дощок залунали не тільки по всій Україні» [1901. *Франко* — 512]; «драма <...> покотилася по театральних дошках» [1907. *Франко* / *Тобілевич* — 379]; «театральні дошки» [сцена, сценічні підмостки] [1911. *Хоткевич* — 496]; «на дошках нашої сцени» [1916. *Чарнецький* — 8]. ► ДОШКИ СЦЕНІЧНІ, ДОШКИ ТЕАТРАЛЬНІ

ДОШКИ СЦЕНІЧНІ / сцена; [1928. *Тартюф* — 4]. ► ДОШКИ ТЕАТРАЛЬНІ

ДОШКИ ТЕАТРАЛЬНІ / сцена; [1922. *Кедрин* — 2]. ► ДОШКИ СЦЕНІЧНІ

ДРАЖНІННЯ ХАХЛА / «Навчитись чого-небудь у тих акторів не можна було. Грالی вони без спеціальної підготовки, грали як небудь, і головним завданням їхнім було смішити публіку самими немистецькими засобами. Особливо грубо і ненатурально грали вони ролі селян. Такий спосіб антихудожньої гри ми пізніше називали — “дражнити хохла” і завжди з неповагою ставились до таких артистів. Кажу пізніше, бо тоді, починаючи крадькома свою сценічну діяльність, я над цим зовсім не замислювався, і, переймаючи брутальні засоби своїх старших товаришів по сцені, “дражнив хохла” і я. Головна мета тоді була дати як можна більше зовнішнього комізму, який смішив мало розвинутого ще тоді глядача. “Дражнив” я мабуть досить успішно, бо публіка любила мене й приймала добре, так що Василенко, антрепренер другої трупи, пішов і доніс на мене командирові полку» [1931. *Саксаганський* — 20–21]; «ні один актор не говорив по-людському, а кожен, скрививши рота набік, якимсь диким голосом “дражнив хохла”» [1932. *Саксаганський* — 54]. ► ЯРМАРОК

ДРАМА / «*Drama*, ді(й)ство» [1642. *Славинецький* — 171]; польськ. *drama* — у значенні «опера» [1637], у значенні «драматичний твір» [1754] [2007. *Rutkowska* — 158]; [1792]; [1992. *Cegiela* — 40]; «драмма» [1738], «драма» [1750] [1991. *Словарь* — 251]; [1840. *Квітка* / *Гости* — 127]; [1849. *Засідання* — 107]; [1857. *Шевченко* / *Щоденник* — 12.12 — 134]; [1858. *Шевченко* / *Бенефис* — 209]; [1858. *Шевченко* / *Щоденник* — 02.02 — 147]; [1865. *Марковецький* / *Благословення* — 320]; [1866. *Русалка* — 372]; [1867. *Критика* — 461]; [1884. *Карпенко-Карий* — 290]; [1893. *Нечуй* — 149]; [1894. *Старицький* / *Та-*

лан — 443]; [1894. Франко / *Театр* — 313]; [1906. Франко / *НТШ* / 69 — 39]; [1913. Франко / *Студія* — 194]; [1920-ті. Рулін / *Словник* — 5]; «М. Устиянович, соловей руський, як ту звичайно називають сього талантливого нашого поета, переложив драму Коженювського “Верховинці” (“*Gorale Karpaccy*”), а любителі драматичеського іскуства, котрим вже кілька разів представляли Котляревського “Наталку”, і “Москаля”, і інші драм[атичні] кавалки, гадають тую драму представити. О, як би нам ся теперка придали драми Основ’яненка і других малорусь[ких] авторів, а навіть і великоруської сочиненія драмат[ичні], особливо представляючіє сцени із України, козаччини або древньої Русі. Охотників до переділки, переводів і представлений найшло би ся, коби лиш книжки. А представлення, особливо народній, сильно дійсвуютъ на піднесеніє духа в великій мірі — і на уничтоженіє передрозсудків. В Перемишлі також часто представляють малоруськіє кавалки» [1849. *Головацький* — 294]; «драма есть образ, котрий нас о якійсь приключці з життя людського оповіщає» [1865. *Марковецький* / *Благословення* — 322]; «що есть задачею драмы?» [1865. *Росправа* — 9]; «драма не есть ни росписиваньем, ни характеризованьем; в драме має діло поступати, туснути в перед, напругати, блискати и пробивати» [1865. *Росправа* — 14]; «драма п. Онука була нехороша на театральній сцені»; «драму приймуть на сцені з приємністю»; «драма зав’язується» [1868. *Нечуй* / *Огляда* — 68]; «драма виставлена на сцені» [1890-1891. *Франко* — 14]; «драми, котрі виставляли в київському театрі, поцяцьковані й прикрашені коротенькими етнографічними уставками й картинами» [1893. *Нечуй* — 156]; «зробити справді драму, т. є. одне ціле, органічне дійство, а не ряд сцен, заповнених політичними тирадами» [1893. *Франко* / 2 — 377]; «Коли загальним виразом “драма” обіймемо певну історію, не тільки висказану словами, але також виражену дійством, то мусимо признати, що народ наш (як майже всякий другий) від непам’ятних часів мав у своїх обрядах і звичаях багаті зароди драми. Вже наші найдавніші літописці згадують про “игрища между сели”, про “всякі бісовські ігри”, “плясанія”, “личини”, “скаканія”» [1894. *Франко* / *Театр* — 295]; «в французькім смаку драма» [1894. *Франко* / *Театр* — 307]; «гарна драма» [1894. *Франко* / *Театр* — 331]; «Драма уявляє нам дійсність, як і всяка штука (артизм); але перенесенне на сцену (чи то в оповіданні) самої дійсности — не есть ще драма, не есть штука. Артизм починається лиш там, де автор, опираючись на дійсність, веде нас до своєї естетичної або розумової цілі» [1896. *Коваленко* — 453]; «драма — то не просто собі якісь розмови на сцені, то — розвиток певної страсті або акції» [1897. *Кримський* / *Тобілевич* — 492]; «драма, се справді більш акробатична, ніж артистична штука» [1898. *Франко* — 150]; «п’єса більше скидається на семейну мелодраму, ніж на історичну драму» [1899. *Кропивницький* / 1 — 472-473]; «прегарна драма» [1902. *Франко* / *ЛНВ* — 262]; «виконання законів — ось що тво-

рить основу драми [“Міра за міру” Шекспіра]» [1902. Франко / Міра — 220]; «хороша, з сучасного життя драма теж слухається охотно» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 101]; «драма — сумна подія; на театрі — лицедія, що зворушує людину; таку лицедію, що в ній усякі сумні пригоди трапляються — звуть трагедією, а веселу та смішну — комедією» [1906. Доманицький — 39]; «решта драм складалася самими акторами *par occasion* [за okazjiю, з нагоди] [1907. Старицька — 656]; «пекуча українська драма» [1907. Старицька — 724]; «драма на переході з церкви на ринок» [напівлітургійна драма] [1907. Франко / Cohen — 406]; «будова драми» [1908. Франко / Слово — 483]; «драма в цілості слаба» [1910. Франко — 395]; «шаблонова драма» [1910. Франко — 399]; «третя, найскладніша і найбільш довершена, форма в поезії — драма, що немов вершить собою всю людську творчість у слові. Отже драма — то показування подій у дії: в драмі події проходять перед нашими очима, показуються живцем, а не в самому тільки оповіданні про них. Тим самим драма неподільно зв’язується з театром: люде (актери) не просто читають драму, а показують, як одбувались події, удають тих людей, що виводить перед нас письменник. Показують та удають і зовнішнім виглядом — одежею, хатніми обставинами, рухами (мімікою), і самими вчинками, дією. Дія — найперша умова драми, і без дії драми не буває. Так само неминучою умовою драми буває розмовна або діалогічна форма, яка через те й зветься драматичною. Нарешті в драмі повинно виявляти внутрішнє життя дієвих людей, боротьба їх з самими собою і з околицьними обставинами. Вважаючи на останню позначку, в кожній драмі можна вирізнити три головні моменти: зав’язку — початок боротьби між інтересами кількох людей, розвиток боротьби і нарешті розв’язку — кінець її. В драматичній формі пишуться: трагедія, комедія і драма» [1918. Єфремов — 51]; «Драма се представлення акції» [1920. Роздольський — 19]; «Драма буває побутовою, історичною, психологічною, соціальною, — в залежності від того, що служить змістом боротьби героя: яку мету має він перед собою і які перешкоди мусить переборювати» [1923. Загул — 53]; «Драма — штука» [1938. Мельник — 70]; «Драма показує в дії втілені у характерах за допомогою слова, голоса і жестів ті душевні процеси, які людина переживає від початку якогось вражіння до пристрасного прагнення і до дії, а також показує глибокі почуття, збуджені власними і чужими вчинками. Побудова драми повинна ув’язувати і приводити до єдності такі драматичні контрасти: припливи і відпливи сили волі, становлення вчинку і його вплив на душу, передумови і контрасти їх, боротьбу протилежних сторін, піднесення і спадання, зав’язку і розв’язку» [1938. Фрейтаг — 19]; «“Драмою”, отже далі позначатиметься лише певна форма сценічної поезії (*Bühnendichtung*). Ні релігійні дійства Сеєрєдньовіччя, ні історичні драми хроніки В. Шекспіра сюди не

належать. Такий історичний підхід вимагає відмовитися також від розгляду давньогрецької трагедії» [2015. Сонді — 11]. ► ДРАМАТИЧНІСТЬ, СЦЕНІЧНІСТЬ

ДРАМА АВАНГАРДИСТСЬКА / [1963. Старинкевич — 23]. ► АВАНГАРД, ТЕАТР АВАНГАРДИСТСЬКИЙ, ТЕАТР АВАНГАРДУ

ДРАМА АВАНТУРНА / [1920. Рулін / Містерія — 18].

ДРАМА АЛЕГОРИЧНА МОРАЛІСТИЧНА / мораліте; [1923. Білецький — 30]. ► ГРА МОРАЛЬНА, ДРАМА МОРАЛЬНОСТІ. ДРАМА-ПОРАЛІТЕ, МОРАЛІ, МОРАЛІТЕ, МОРАЛІТЕТ

ДРАМА АНАЛІТИЧНА / «Противність між синтетичною й аналітичною драмою не менше давня, як сама драма. Найчастіше стрічаємо мішані форми, в яких те, що вже минуло, так само важне, як те, що доконуєть ся на наших очах. З другого боку подибуємо виразні типи обох родів. Найстаршою аналітичною драмою є Софоклевій “Едип цар”; аналітична метода примінена в значній части у Шіллеровій трагедії “Марія Стюарт”. Дуже знаменне є те, що в драмах, у яких переважає зовнішня акція, пристосована синтетична метода (Шекспір), натомісць драми, які мають на меті представити не так зовнішній, річевий, як радше внутрішній, душевний стан драми, що подобають радше на психольогічні студії, послуговують ся аналітичною методою. Так вже сама внутрішня натура предмету рішає про вибір одної або другої методи» [1920. Роздольський — 84].

ДРАМА АНТИЧНА / [1918. Кусіль / Вермен — 17].

ДРАМА АРИСТОКРАТИЧНА / «неестетичні, аристократичні і паксвилеві драми» [1865. Марковецький / Благословення — 320].

ДРАМА АРТИСТИЧНА / «Але одночасно з тим, коли народній театр, так би сказати, умирав наглою смертю, в історії українського театру починалася нова доба — доба артистичної української драми. Батько нової української літератури — Іван Котляревський — був батьком і артистичної української драми» [1899. Spectator / 1 — 95]; «Хорова ігра розвивається і дальше, а розширюючи діяльог коштом хорових партій, врешті перетворюється в артистичну драму. Се виділюванне поетичних родів із хорового сінкретизму потверджується розвитком грецької артистичної драми із Діонізійських ігр. Такий сінкретизм поезії, музики та мімічного й драматичного елементу виявляється в українських гаївках, купальських іграх, весільній драмі, тільки, що з заведенням християнства перерваний був сильний органічний розвиток тих завдатків драматичної поезії» [1922. Колесса — 151]; «весілля поступово переходячи від побуту в обряд, з цього останнього перетворилось в народню артистичну драму, всі частини якої пов'язані одною центральною дією, переслідують лише одну мету, а в своїй артистичній цілості ховають одну ідею — витратити всі сили тільки на те, щоб усіма вчинками, намірами, заклинаннями та очистительними діями визначити найкращі обставини для майбутнього добробуту й родинного щастя молодих» [1947. Білецький — 147].

ДРАМА БАРОКОВА РИТОРИЧНА / «Риторична бароккова драма дуже любила т. зв. персоніфікації, тобто виведення на сцену олицетворених (уособлених) абстрактних понять» [1940. Антонович — 454].

ДРАМА БЕЗ СЛІВ / «Режиссер Марджанов везет по большиим городам провинции (Киев, Одесса, Харьков, Ростов) совершенно новый вид драматического искусства: написанную А. С. Вознесенским драму без слов в 3 актах и 9 картинах. Это не мимодрама, не пантомима, а настоящая реальная драма с реальными переживаниями действующих лиц, но без слов» [1912. Марджанов — 6].

ДРАМА БІБЛІЙНА / [1883. Леккі / 2 — 182].

ДРАМА БОЙОВА / «Новини з Курбасового театру. Всі актори, на чолі з самим Курбасом, уважають свій напрям за помилковий, себто кажуть, що його колись вимагали обставини, але тепер вони вже минули і що треба через те міняти курс. Всі вони признаються, що од їх з усіх боків вимагають і іншого репертуару, і реальної постановки. “Уявіть — навіть робітники запитують нас, чому ми не ставимо класичного репертуару”, — з дивуванням признаються Курбасові учні. Замовлено нашвидку переклад “Ромео і Джульєтти”. Видимо, нюхом учули, що вже не можна морочити (не публіку, бо вона давно їх розкусила), а тих, від кого залежать субсидії. І тому нагло заходились міняти курс <...> Недавно був якийсь селянський з’їзд і “Березоль” запрохав депутатів до театру: “Ми вам покажемо “Комуну в степах”. — “Тільки не комуну!” — в один голос одповіли дядьки. “Комуна в степах”, бойова драма сезону, провалилась, це визнає вже й сам Курбас і борсається, не знаючи, куди ступити і з чого знов почати» [1925] [1929. Єфремов — 298–299].

ДРАМА БУДЕННА / [1914. Крила].

ДРАМА БУРЛЕСКНА / [1930. Гординський — 163].

ДРАМА ВЕДМЕЖА / [1929. Дмитрова / 2 — 27].

ДРАМА ВЕЛИКОДНЯ МІСТЕРІАЛЬНА / «Великодня містеріальна драма» [1923. Білецький — 31].

ДРАМА ВЕРТЕПНА / [1886. Огоновський / 1 — 303]; [1894. Франко / Театр — 301, 307]; [1900. Франко / Житецький — 44]; [1901. Барвінський — LX]; [1906. Франко / Вертеп — 170]; [1906. Франко / НТШ / 71 / 1 — 117]; [1907. Старицька — 647]; [1908. Перетц / Вертеп — 7]; [1908. Франко / Слово — 456]; [1910. Франко — 245]; «автор доводить, що сцена між Іродом і Смертю у вертепній драмі, де Ірод силкується відвзятися як-небудь від смерті, хоч йому це не вдається, повстала безперечно під її безпосереднім впливом. А що доведено, що найстарший руський переклад повстав іще у XVI ст., то виходить, що українська вертепна драма не старіша за XVI–XVII ст., то-б-то те саме, до чого приходять д. В. Перетц у своїй праці, про яку ми говорили вище» [1908. Перетц / 2 — 3]. ► ВЕРТЕП,

ВИСТАВА ВЕРТЕПНА, ДІЯЛОГ ЦЕРКОВНИЙ

ДРАМА ВЕСІЛЬНА / [1907. Стешенко / 2 — 168]; [1908. Стешенко / 1 — III]; [1922. Колесса — 151]. ► **ДРАМА АРТИСТИЧНА**

ДРАМА ВИСОКА / [1913. Вороний / *Театр* — 131].

ДРАМА ВІДЬМЕДЬОВА / [1920-ті. Рулін / *Словник* — 5].

ДРАМА ВІРШОВАНА / [1936. Чернова / 2 — 748].

ДРАМА ВОСКРЕСНА / «се не пасійна, але воскресна драма» [1908. Франко / *Слово* — 495].

ДРАМА ВЧЕНА / [1907. Стешенко / 5 — 165].

ДРАМА ГОРІЛЧАНА / [1924. ВБ — 1].

ДРАМА ГРОМАДСЬКА / «заслуга якого [І. Тобілевича] лежить ще й у тому, що він дав початок громадській драмі на Україні» [1916. Галайда — 282].

ДРАМА ГУЦУЛЬСЬКА / «“гуцульської” драми» [1907. Франко / *Наколесник* — 289]; «гуцульський театр» [1911. Хоткевич / *Театр*].

ДРАМА ДЕВОЦІЙНА ► **ДІАЛЬОГ**

ДРАМА ДЛЯ ЧИТАННЯ / «тільки для читання написана драма» [1894. Франко / *Театр* — 297].

ДРАМА ДОЛІ / «Драма долі — наша “Безталанна” — це не мелодрама, через те, що в мелодрамі заплутана ситуація, з якої персонажу важко вибиратись, а він все-таки вибирається. Тут момент особливої загостреної сценічної ситуації і розрахунок на почуття через контрастування — чорне і біле. І тут драма “Безталанна” — для того щоб викликати сльози з приводу нещасної дівчини, що потрапила в такі обставини, — але вона не мусила туди потрапити, все так підстроєно, щоб викликати жаль у глядача» [1925. Курбас / *Вплив* — 64]; «Доля — наша “Безталанна”, драма долі в чистому розумінні. Там, правда, забарвлення побуту, і весь центр лежить у нещасній долі певного персонажа» [1926. Курбас / *Аспект II* — 103].

ДРАМА ДУХОВА / [1923. Білецький — 37]. ► **ДРАМА ДУХОВНА**

ДРАМА ДУХОВНА / [1894. Франко / *Театр* — 305]; [1901. Барвінський — I]; [1905. Стороженко — 14]; [1913. Вороний / *Театр* — 116]; [1913. Франко / *Студія* — 209]; [1924. Домбровський — 133]; [1935. Лопе — 122]; «сделавшись орудием посторонних целей, оторвавшись от народной почвы, духовная драма не могла дальше развиваться. В свою очередь и католики внесли тенденциозные драмы в свои школы. Таков последний период существования мистерии в Европе, — последний вид ея, который носит название школьной или учебной драмы» [1882. Житецкий — 3]; «драма духовная» [1882. Петров — 440]; «Духовні драми ділено спершу не на акти, але на дні. Так найдавнішу польську мистерію треба було представляти три дні. Єї написали (1533) Домінікани в Кракові, зображаючи в 108 сценах жизнь Спасителя од входу его в Єрусалим аж до смерти. Польські мистерії звано “діялогами набожними”» [1886. Огоновський / 2 — 372]; «ряд духовних драм, звичайно на біблійні або легендові теми, з виразно схоластичним характером, де місце жи-

вих осіб заступають звичайно алегоричні фігури, а місце драматичної акції — довгі декламації або хоральні канти» [1910. Франко — 245]. ► ДРАМА ДУХОВНА ШКІЛЬНА, ДРАМА МОРАЛЬНИХ НАУК

ДРАМА ДУХОВНА ШКІЛЬНА / «духовна шкільна драма» [1895. Франко — 60]; «шкільна духовна драма» [1912. Возняк — 150].

ДРАМА ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВА / «Техніка етнографічно-побутової драми до цього часу ніким серйозно не вивчалася» [1924. Мамонтов — 37]. ► ДРАМА СОЦІАЛЬНА

ДРАМА ЄВРОПЕЙСЬКА / «від драми української — романтично-побутової і історичної — до драми європейської» [1914. Вороний / Дзвін — 277]; «європейська драма, перейшовши фази — натуралістичну і символістичну, зафіксувалася була на фазі — неореалістичній (уникаю терміна — реалістичний, який часто вживається як синонім терміна натуралістичний)» [1914. Вороний / ЛНВ — 652].

ДРАМА ЄЗУЇТСЬКА / «езуїтська шкільна драма» [1894. Франко / Театр — 303]; «драма єзуїтська» [1921. Гординський — 90]; «Поетика єзуїтських драматургів не була, як ми се бачили, чимось постійним, закріпленим — вона поступала з духом часу. Практика виробила передовсім три типи єзуїтських драм: 1) класові діяльогі або декламації; 2) принагідні драми: привітання, панегірики високим особам, що відвідували школу або панегіричні представлення з нагоди важних подій сучасного життя; 3) парадні представлення з нагоди більших торжеств. Були ще й інші представлення: на Христове Різдво, Великдень, Боже Тіло» [1921. Гординський — 114]; «езуїтська драма — агітп'єси, боротьба з протестантами» [1930. Рулін / Випуски — 77].

ДРАМА ЖАРТОВЛИВА / [1930. Гординський — 155].

ДРАМА ЖИТТЄВО-ПСИХОЛОГІЧНА / «Епоха героїчної трагедії старалася заглянути глибше в душу людини і, одкинувши ремісний момент, самою долею людей, їх переживанням, конфліктами поміж людьми збуджувала співчуття і заставляла глядача тремтіти. Сучасна життєво-психологічна драма іде ще глибше і хоче в деталях і тонкощах психологічних переживань заглянути в таємні майстерні душі людської» [1917. Курбас / Про символічний театр — 35].

ДРАМА З ГОЛОСАМИ / музична драма; «драма с голосами» [1893. Черняев / Старинный — 37, 38]. ► ВОДЕВІЛЬ, МЕЛОДРАМА, ОПЕРА, ОПЕРЕТА

ДРАМА З ЖИТТЯ НАРОДНЬОГО / «драма <...> з народнього життя (нім. *Das Volksstück*)» [1924. Домбровський — 125].

ДРАМА З ЖИТТЯ СЕЛЯНСЬКОГО / [1910. Франко — 367].

ДРАМА ЗВОРУШЛИВА / «Теренцій <...> — на нисхідній лінії розвитку римського театру. У Теренція пролог завжди полемічного характеру. В його п'єсах є вже моменти пізнішої мелодрами, але мелодрами не в тому сенсі, як ми її розуміємо... Є моменти, як-от у п'єсах Арісто-

фанового часу, є та частина комедії, парабаза, коли персонаж перестає бути зображуючою особою і прямо до публіки говорить свої наставлення чи полемічні періоди. Це у Теренція є. Про зворушливу драму буду пізніше говорити» [1925. Курбас / Вплив — 63].

ДРАМА ЗІ СПІВАМИ / [1913. Франко / Студія — 194].

ДРАМА ІДЕАЛІСТИЧНА / «Поняття: реалістична драма, ідеалістична драма, класична драма, яка по суті реалістична» [1926. Курбас / Аспект II — 103]. ► деклямація ідеалістична, естетика буржуазно-ідеалістична, методологія буржуазно-ідеалістична, методологія ідеалістична, стиль ідеалістичний, театр ідеалістичний

ДРАМА ІДЕЙ / [2007. Забужко — 171].

ДРАМА ІНДИВІДУАЛІСТИЧНА / «Він [Кляйт] став творцем індивідуалістичної драми ХІХ століття» [1912. Кляйт — 561].

ДРАМА ІСТОРИЧНА / польськ. *drama historyczna* [1837], *drama historyczne* [1822] [1992. Cegiela — 40]; [1815] [2007. Rutkowska — 159]; «драма історична» [1892. Франко — 282]; [1900. Куліш]; [1907. Старицька — 647, 672]; [1916. Чарнецький — 6]; [1931. Дорошкевич / 1 — 279]; [1941. Ленкий — 57, 70]; «Чим повинна бути історична драма? Історична драма не повинна бути намальованням тільки правдивого історичного життя <...> Для того єсть у нас наука історії <...> Театральна сцена не мусить бути тільки ігрищем, де актори будуть в особах і в костюмах представляти які-небудь історичні школярські ученики та вчені історичні розправи. <...> Драматичні особи історичної драми не повинні бути тільки такими, якими вони обмальовуються в учених історичних системах. <...> Класична школа штучності тим не має тепер жадної ваги, що вона стоїть за мертвою, хоча й чудову миттєвість» [1868. Нечуй / Огляд — 61–62]; «п'єса більше скидається на семейну мелодраму, ніж на історичну драму» [1899. Кропивницький / 1 — 472–473]; «Богдан Хмельницький» д. Старицького був, мабуть, чи не першою укр[аїнською] історичною драмою» [1902. Франко / ЛНВ — 265].

ДРАМА ІСТОРИЧНА РОДИННА / [1936. Черкасенко]. ► **ДРАМА РОДИННА**

ДРАМА ІСТОРИЧНО-ПОВУТОВА / [1931. Дорошкевич / 1 — 279].

ДРАМА ІСТОРИЧНО-РЕЛІГІЙНА / «“Варвара”, історично-релігійна драма в 4 актах з прологом і епілогом. Написав Всегор'єв» [1903] [1906. Комаров — 83].

ДРАМА КЛАСИЧНА / [1906. Франко / Вертеп — 171]; «В класичній драмі старої і нової доби, а також у драмі епігонів, що навязують до традиційного класицизму, пружинами акції є пристрасти й етичні ідеї. У 80 рр. ХІХ століття ідеалістичний світогляд завдяки незвичайному розвиткові природничих наук уступив реалістичному, а вкінці натуралістичному поглядіві на життє. Модерне життє мусіло витворити нову драму, нову драматичну динаміку. У новітній драмі пружинами акції і характерів, являють ся вже не ідеалістично забарвлені пристрасти й моральні ідеї,

але нахили й окруженне» [1920. Роздольський — 84]; «Класична драма — реалістична через те, що класика визнає, що зовнішній світ досконалий» [1926. Курбас / Аспект II — 103]. ► ДРАМА ІДЕАЛІСТИЧНА, КЛАСИКА, ТЕАТР КЛАСИЧНИЙ

ДРАМА КНИЖКОВА / драма для читання; «ця “книжкова драма”, чи, точніше, “драма-книжка”, все ще чекає на по-справжньому солідну студію» [2007. Забужко — 170]. ► ДРАМА ДЛЯ ЧИТАННЯ

ДРАМА КНИЖНА / [1906. Франко / НТШ / 69 — 39]. ► ДРАМА ДЛЯ ЧИТАННЯ

ДРАМА КОМІЧНА / [1993. Авангард — 413]; «драми діляться на два головніші роди с. е. на трагедії і на комедії; так званні мелодрами, видовища (*Schauspiele*) історичні, горожанські, ігрові зрілища (*Lustspiele*), французькі водевілі, фамілійні образи, комічні драми і т. п.» [1865. Поснова — 14]. ► ВИСТАВА

ДРАМА КОМСОМОЛЬСЬКА / «На порядку денному Теробмолу стоїть питання про організацію при ньому виробничої майстерні-лабораторії, де буде творитися нова комсомольська драма» [1928. Комсомол — 121].

ДРАМА КОСТЮМОВА / [1902. Франко / ЛНВ — 265].

ДРАМА КРИВАВА / [1894. Франко / Театр — 314]; [1905. Стороженко — 164]; «кровавая драма» [1857. Шевченко / Щоденник — 29.10 — 122].

ДРАМА КРИМІНАЛЬНА / [1933. Брехт — 5]. ► ОСОБА ДІЄВА

ДРАМА КУКОЛЬНА / [1893. Франко / 5 — 291]. ► ДРАМА ЛЯЛЬКОВА

ДРАМА ЛАТИНСЬКА / [1913. Франко / Студія — 194].

ДРАМА ЛИХА / «задля того штука “Підгіряни” не єсть мелодрамою, але лихою драмою» [1867. Русь / 13 — 11].

ДРАМА ЛІРИЧНА / польськ. *drama liryczne* [1811] [2007. Rutkowska — 158]; «лірична драма» [1914. Вороний / Дзвін — 264]; [1917. Паяц — 4]; [1970. Кузякіна — 315]; термін вживається у назві збірки віршів «Зів’яле листе» — Лірична драма Івана Франка. Львів, 1896 [1906. Комаров — 57]; [етюди О. Олеся на сцені «Молодого театру»] [1917. Федір — 253].

ДРАМА ЛІТУРГІЧНА / [1894. Франко / Театр — 297]; [1907. Стешенко / 5 — 158]; [1907. Франко / Cohen — 406]; [1908. Стешенко / 1 — III]; [1920. Рулін / Містерія — 15]; [1925. Кисіль / УТ — 39]. ► ДРАМА ДУХОВНА, ДРАМА РЕЛІГІЙНА

ДРАМА ЛЮБОВНА / «Метод соціалістичного реалізму в змалюванні характеру та його поведінки радикально міняє всю систему драматургічної форми. Любовна драма на основі соціалістичного реалізму руба відрізняється від тематично-спорідненої драми у буржуазних драматургів. Радянський драматург повинен завжди розкривати в характері соціальну, класову суть його поведінки. Індивідуальне треба розкривати через соціальне. Першорядне значення має окреслити чітко нові колективістичні стимули, інтерес соціалістичної власності, як рушій поведінки нового героя соціалістичної країни. На практиці драматург часто непомітно для себе збивається на замкнуту родинну канву, на

іманентне саморозкриття героя, на еклектичне поєднання революційної дії з внутрішніми індивідуальними та споживчими побудниками й стимулами» [1934. *Щупак* — 228]; «любовна драма» [1935. *Рулін*. — 191]. ► РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ, СОЦРЕАЛІЗМ

ДРАМА ЛЮДОВА / «людова драма» [1906. *Франко / Вертеп* — 263]; [1906. *Франко / НТШ* / 69 — 39]; «Відьма». Українська людова драма у 5 діях з прологом. (Фабула позичена з криміналу уголовного, народних повір'їв і обичаїв. К. Ванченко)» [1896] [1906. *Комаров* — 51]. ► ДРАМА НАРОДНА, ДРАМА ХЛОПСЬКА

ДРАМА ЛЮДСЬКА / «людська драма» [1907. *Стешенко / 1* — 77]. ► ДРАМА МІЩАНСЬКА, ДРАМА НАРОДНА

ДРАМА ЛЯЛЬКОВА / [1918. *Кисіль / Вертеп* — 18]; «українська лялькова драма — Вертеп» [1923. *Білецький* — 39]. ► ДРАМА КУКОЛЬНА

ДРАМА МАЛОРОСІЙСЬКА / «допускающая издание малорусских драм, комедий, трагедий и не разрешая их исполнения на сцене, правительственное ограничивает также употребление живого языка, что еще явственнее выступает из восприятия “чтений на малороссийском наречии”» [1905. *Доклад* — 25]. ► ВИСТАВА УКРАЇНСЬКА, ДІЯ МАЛОРОСІЙСЬКА

ДРАМА МАЛУРУСЬКА / «малоруська драма з співами і музикою у 5 діях» [1893. *Старицький / Ніч під Івана Купала*]. ► ДІЯ МАЛОРОСІЙСЬКА, КОМЕДІЯ УКРАЇНСЬКА, ОПЕРА МАЛОРОСІЙСЬКА

ДРАМА МАСИ / «драми маси, драми боротьби різних суспільних груп межи собою» [1901. *Леся* — 283]. ► ДРАМА МАСОВА

ДРАМА МАСЛЯНИЧНА / [1932. *Хоткевич* — 10].

ДРАМА МАСОВА / [1901. *Леся* — 284]. ► ДРАМА МАСИ

ДРАМА МІСТЕРІАЛЬНА / «середньовічна містеріальна драма» [1908. *Стешенко / 1* — 24]; «Великодня містеріальна драма» [1923. *Білецький* — 31].

ДРАМА МІСТИЧНА / «містична драма “Довбуш” [Ю. Федьковича]» [1941. *Лепкий* — 72]. ► ТЕАТР МІСТИЧНИЙ

ДРАМА МІТОЛОГІЧНА / [1930. *Гординський* — 149].

ДРАМА МІЩАНСЬКА / [1913. *Вороний / Театр* — 122].

ДРАМА МОДЕРНА / [1912. *Грицай* — 360]; [1930. *Шамрай* — 7]; «Модерна драма — се драма довершеного стану. Все в ній заздалегідь підготоване, акція, характери, все где тільки розвязки. Модерна драма — це нечаче нагромаджений вибуховий матеріал: найменший удар спричинює експльозію, найнезначніша в світі подія (поява одної особи, відвідини, стріча) спричинює катастрофу» [1920. *Роздольський* — 89]. ► ДРАМА МАСИ, ТЕАТР МОДЕРНИЙ

ДРАМА МОРАЛЬНА / [1926. *Єль* — 9].

ДРАМА МОРАЛЬНИХ НАУК / «Ставши власністю світських людей, тота середньовічна духовна драма, знана й поширена на заході під іменням містерій, міраклів і моральних наук (*moralites*) підлягла в їх руках дальшим змінам» [1924. *Домбровський* — 133].

ДРАМА МОРАЛЬНОСТІ / «драма моральності (*moralité*)» [1906. Франко / Вертеп — 176]. ► МОРАЛІТЕ[Т]

ДРАМА МУЗИКАЛЬНА / [1883. Леккі / 3 — 196].

ДРАМА МУЗИЧНА / польськ. *drاما muzyczna* [1821] [2007. Rutkowska — 158]; «драма музична» [1905. Націоналізм — 67]; [1910. Грэг — 180]; [1924. Домбровський — 125]; [1926. Програми — 14]; [1927. Урсал — 15]; [1920-ті. Рупін / Словник — 5]; [1930. Словник — 18]. ► ТЕАТР МУЗИЧНИЙ

ДРАМА НАВЧАЛЬНА / «У тридцяті роки Брехт створює ряд драм, які увійшли в історію німецької драматургії, як “навчальні” — “*Lehrstücke*”» [1981. Чирков — 54].

ДРАМА НАЇВНА / «“наївна” драма» [1896. Коваленко — 453]. ► ОПЕРЕТА ДРАМАТИЧНА, ТЕАТР НАЇВНИЙ

ДРАМА НАПІВ-НАРОДНЯ / [1913. Стешенко / 1 — 15].

ДРАМА НАРОДНА / «народна драма» [1904. Історія — 11]; «народня драма» [1916. Чарнецький — 6]; «Давали народную сентиментально-патриотическую драму Потехина “Суд людской — не Божий”. Драма — дрянсь с подробностями» [1857. Шевченко / Щоденник — 01.10 — 113]; «“Корінь”. Народна драма в V діях К. Писаренко» [1904] [1906. Комаров — 85]; «“Січ іде!”. Народна драма на 3 дії Яричевського» [1907] [1912. Комаров — 16]; «Але найбільше розвиненою народньою драмою є українське весілля. Коли попередні драматизовані обрядові картини з піснями все ж таки носять епізодичний характер, то весілля є драмований обрядовий народний витвір» [1923. Білецький — 27]. ► ДРАМА АРТИСТИЧНА, ДРАМА НАРОДНЯ, ДРАМА ЛЮДОВА, ДРАМА ХЛОПСЬКА

ДРАМА НАРОДНЯ / [1913. Стешенко / 1 — 15]; «4000 народніх драм прислано на конкурс московської газети “Беднота”. З них ледве яких 50 відповідають літературним і сценічним вимогам. Автори цих драм — майже виключно селяне. Ідентичний радянський український конкурс зібрав недавно, як відомо, 140 драм, з яких також ледве кілька відсотків відповідало вимогам мистецтва і сцени» [1926. Новинки / 2 — 4]. ► ДРАМА АРТИСТИЧНА, ДРАМА ЛЮДОВА, ДРАМА НАРОДНА, ДРАМА ХЛОПСЬКА

ДРАМА НАСТРОЄВА / [1926. Мамонтов / УД — 202]. ► ДРАМА НАРОДНА

ДРАМА НАСТРОЮ / [1907. Старицька — 731]; [1925. Кисіль / УТ — 138]; «Гауптман відкрив у своїх “Ткачох” драму юрби, а Метерлінк у своїх “Сліпцях” драму настрою» [1901. Леся — 283].

ДРАМА НАТУРАЛІСТИЧНА / [1922. Кедрин — 2]; «заслуг романтичної школи в тім, що вона, порвавши з псевдокласицизмом, розчистила шлях для натуралістичної або, як її ще називають, реальної драми» [1913. Вороний / Театр — 126]; «стара драма не вдержалась на реальному ґрунті, вона з часом почала вироджуватись у драму натуралістичну, зробилась драмою зовнішнього життя, з провідною — моральною чи громадською — ідеєю (підчас грубою тенденцією)» [1913. Вороний / Театр — 165]. ► ДРАМА РЕАЛІСТИЧНА

ДРАМА НАЦІОНАЛЬНА / [1894. Франко / *Театр* — 309]; [1899. Франко — 98]; [1901. Барвінський — LXI]; «національні драми (Трофимович, Прокопович)» [1941. Лепкий — 35]. ► ДРАМА НАРОДНА, ДРАМА РАСОВА, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ

ДРАМА НЕОРОМАНТИЧНА / «[О. Олесь] викінчив велику неоромантичну драму “Каїн” <...> Виразні неоромантичні риси має драма Лесі Українки “Руфін і Присцилла”, але в цілковитім закінченні з-під пера покійної поетеси вийшла прекрасна неоромантична драма-казка “Лісова пісня”. На шлях неоромантичної драми виступає тепер з своєю “Драмою старого млина” і С. Черкасенко» [1914. Вороний / *ЛНВ* — 653]. ► ДРАМА РОМАНТИЧНА, НЕОРОМАНТИКА

ДРАМА НОВА / «нова драма вивела на кін ще новий драматичний фактор — недолю, не внутрішню боротьбу душі людини, а боротьбу великих груп суспільства, — боротьбу класів» [1907. *Старицька* — 737]; «нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшний образ кривавого побоїща у душі людини» [1913. *Вороний* / *Театр* — 165]; «нова “психологічна драма” вимагає і нових методів сценічного виконання, нової школи» [1913. *Вороний* / *Театр* — 190]; «До останніх часів у свідомості історично-літературних дослідників панує переконання, що творцем нової української драми взагалі, а комедії й водевілю зокрема був і є Іван Котляревський» [1930. *Білецький* — 173]. ► ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА, ДОБА НОВА, ЕРА НОВА, ТЕАТР НОВИЙ

ДРАМА НОВАТОРСЬКА / [1924. *Туркельтауб* / *Криза* — 1]. ► КРИЗА ТЕАТРУ

ДРАМА НОВІТНЯ ► ДРАМА КЛАСИЧНА, ДРАМА НОВА

ДРАМА ОБ’ЄКТИВНА / «Об’єктивна Драма була зосереджена на відкритті в людині і через людину певних елементів технік, “фрагментів гри” — “*performative elements*” (руху, голосу, ритму, звуку, використання простору), які найвірогідніше існували вже тоді, коли мистецтво ще не відокремилася від інших сфер життя» [1999. *Осінський* — 160]. ► ПЕРФОРМЕР, ТЕАТР БАГАТИЙ, ТЕАТР БІДНИЙ, ТЕАТР УБОГИЙ

ДРАМА ОРИГІНАЛЬНА / «“У темряві”, оригінальна драма в п’яти діях» [1893. *Старицький* / *У темряві*]; «“Каторжна”, оригінальна драма у 5 діях Павла Барвінського» [1908] [1912. *Комаров* — 17]. ► ЕПІЗОД ОРИГІНАЛЬНИЙ, КОМЕДІЯ ОРИГІНАЛЬНА

ДРАМА ПАНЕГІРИЧНА / «панегіричні драми московської академії» [1912. *Возняк* — 142]. ► ДРАМА ШКІЛЬНА

ДРАМА ПАНІЙСЬКА / жіноча драма, тобто драма, написана жінкою і пов’язана з «жіночою» проблематикою; [1897. *Леся* / *Косач* / 1 — 392].

ДРАМА ПАСІЙНА / [1894. Франко / *Театр* — 303]; [1908. Франко / *Слово* — 456]; [1909. Франко — 289]; [1910. *Гординський* — 155]; [1910. Франко — 244]; [1912. *Возняк* — 150]; «церковні драми пасійні» [1894. Франко / *Театр* — 302]; «пассионные драмы»

[1898. *Николаев — 69*]; «се не пасійна, але воскресна драма» [1908. *Франко / Слово — 495*]. ► ВІДПРАВА ПАСІЙНА, ДРАМА ПАСХАЛЬНА, ПАСІЯ, ПРЕДСТАВЛЕННЯ ПАСІЙНИ

ДРАМА ПАСІЙНО-ШКІЛЬНА / «пассионно-школьная драма» [1898. *Николаев — 8*].

ДРАМА ПАСКВИЛЕВА / «неестетичні, аристократичні і пасквилеві драми» [1865. *Марковецький / Благословення — 320*].

ДРАМА ПАСТОРАЛЬНА / «Пасторальна драма є винахід італійський, чи радше італійська драматизація, в манірному стилі пізнього італійського ренесансу, античної еклоги. Дія вміщуються напочатку в щасливу Аркадію, серед сатирів і німф, приятних або гнівних античних богів та богинь. Тема — всі перипетії любовної боротьби, — замилювання, ревності, благання, сльози, щастя, а інколи й смерть. Дієви особи — пастухи й пастушки, здебільшого дві пари. Пастушки напочатку зневажають закоханих у них і саме кохання, дають перевагу Діянї над Афродітою; остання насилає на них Купідона, тоді ролі міняються: пастухи тепер байдужі, пастушки їх переслідують. Або ще хтось стає на перешкоді закоханим пастухові й пастушці: принц, король, лицар. Бо в пізніших — італійських та еспанських — пасторалях постерігаємо домішку персонажів і ситуацій трагікомедії, дія ускладнюється, вводиться інтрига, авантюрний елемент, героїчне забарвлення. З другого боку можлива і майстерна індивідуалізація постійної формули, створення характерів, варіація закінчення. Навіть на банальній формулі вмїла рука сплїтала інколи не тільки звабливе зовні, але й життєво-правдиве мереживо тонких психічних переживань, що в них глядач упізнавав ситуації власного досвіду, сприймав їх за реальніші, аніж трагедії античних героїв. Тож ситуації пасторальної драми використаю з великим успіхом славетний пасторальний роман “Астрея” (1608), а останню — знов же численні драматичні автори; її психологічні тонкощі перейдуть у клясичний роман XVII ст.; вона вплине й на Корнелеву комедію, і на Расїнову трагедію» [1931. *Савченко — 6*]. ► МІСТЕРІЯ ПАСТОРАЛЬНА, ПАСТОРАЛЬ, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ, ТЕАТР ЦЕРКОВНИЙ

ДРАМА ПАСТУША / «Уже в некоторых из старых пастушеских драм находим яркие очертания простонародья» [1888. *Дашкевич — 148*].

ДРАМА ПАСХАЛЬНА / [1901. *Барвінський — LXI*]; [1908. *Стешенко / 1 — V*]; [1908. *Франко / Слово — 499*]; [1912. *Резанов — 4*]; «пасхальная драма» [1896. *Франко — 262*]; «Пасхальная драма» — великодний образ в чотирьох діях з прологом» [1922. *Шах — 6*]. ► ДРАМА ПАСІЙНА, ОБРАЗ ВЕЛИКОДНИЙ

ДРАМА ПАТОЛОГІЧНА / «Патологїчна драма в основї своїй — вар’єте, що полягає у самому слові: варіус — різнородність, що радує» [1925. *Курбас / Вплив — 64*].

ДРАМА ПЕРВІТНЯ / «зміст первітньої драми» [1908. *Стешенко / 1 — 18*].

ДРАМА ПЕРЕВОДНА / «дуже добре би було, коли мож і з переведених драм віддалити чуженародні мелодії і субститувати голоси народних пісень» [Исидор Воробкевич] [1865. *Слово* / 77 — 7]. ► ДРАМА ОРИГІНАЛЬНА, ДРАМА ЧУЖОЯЗИЧНА, ТЕАТР ЧУЖЕНАРОДНИЙ

ДРАМА ПИСАНА / [1913. *Вороний* / *Театр* — 49].

ДРАМА ПЛАЧЛИВА / польськ. *drama śmieszno- płacziwo-filozofowo-wizdrzalskie* [1787] [2007. *Rutkowska* — 160]; «драма плачлива» [1927. *Рулін* / *РУД* — VIII–XIV]. ► ДРАМА СЛІЗНА, КОМЕДІЯ ПЛАЧЛИВА, КОМЕДІЯ СЛІЗНА

ДРАМА ПОБУТОВА / «Коли б се була побутова драма, то такий монолог був би злочинством, але для драматичної поеми *en style classique* я се допускаю» [1898. *Леся* / 02.02 — 16]; «се драма не побутова, а психологічна» [1898. *Леся* / 01.05. — 47]; «побутова драма і комедія» [1901. *Леся* — 285]; «Основи української побутової драми ХІХ ст. спочивають на песі Квітки-Основ'яненка “Щира любов”. Ідея кохання і зв'язана з нею жертва на користь любимой людини може одна із найповажніших тем, що взбуджували творчу уяву Квітки може на протязі всього його життя» [1923. *Білецький* — 45]; «Побутова драма, що бачить своє завдання в малюванні побуту. Ця драма називається натуралістичною, коли вона робить наголос на фотографічній передачі побутових явищ, або реалістичною, коли вона підноситься над копіюванням дійсності до мистецьких образів, що узагальнюють та пояснюють дійсність, а часом і судять. В українській драматургії кращими зразками побутової драми визнаються п'єси І. Тобілевича» [1928. *Мамонтов* / 5 — 47]. ► ДРАМА ПОБУТОВА ІСТОРИЧНА, ДРАМА ПОБУТОВА СВІТСЬКА, ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА, ДРАМА РЕАЛІСТИЧНА, ФОРМА ВИСТАВИ

ДРАМА ПОБУТОВА ІСТОРИЧНА / «“Маруся Богуславка”. Побутова історична драма в 5 одмінах М. Старицького» [1899] [1906. *Комаров* — 61]; «“Маруся Богуславка”. Побутово-історична драма в 5 одмінах М. Старицький» [1905] [1906. *Комаров* — 87].

ДРАМА ПОБУТОВА СВІТСЬКА / «[“Комедія притчи о блудном сыне” С. Полоцького] являється дуже інтересною пробою майже зовсім світської побутової драми» [1894. *Франко* / *Театр* — 303].

ДРАМА ПОБУТОВА СІЛЬСЬКА / [1928. *Сірій* / 3 — 134].

ДРАМА ПОБУТОВО-ПСИХОЛОГІЧНА / [1932. *Буревій* — 10]. ► ТЕАТР ПОБУТОВО-НАТУРАЛІСТИЧНИЙ

ДРАМА ПОВАЖНА / [1941. *Ленкий* — 35]; «поважна драма релігійно-моральна» [1892. *Франко* — 289]; «поважну драму, засновану на громадських відносинах різних верстов української нації» — Франко цитує текст Л. Старицької-Черняхівської [1902. *Франко* / *ЛНВ* — 260]; «поважна драма» [1920. *Роздольський* — 4]; «Крім трагедії, яка з'ображує життя героїв, є ще й інші драматичні твори, котрі черпають сюжети із реального життя: це поважна драма і комедія. Драма, або драма в тісному розумінні, з'обра-

жує людину середнього або й нижчого рівня різних суспільних верств у таких становищах, в яких вона викликає співчуття до його духовної особистості й його долі. Для цього драма показує нам характер такого героя так потрібно, щоби ми могли оцінити його внутрішню висоту, малює нам його страждання, його душевну боротьбу, од висліді якої залежить щастя чи нещастя його життя, (розуміється, щастя не грубо матеріальне, а з певним ідеальним відтінком). Розв'язка такої драми може бути й нещаслива (навіть смерть, як у “Безталанній” Карпенка-Карого), і щаслива, але куплена ціною поважної драматичної боротьби і страждання. В таких драмах є моменти, що близько підходять до того вражіння, яке дає трагедія» [1923. Загул — 53].

ДРАМА ПОВЧАЛЬНА ► ФОРМА ВИСТАВИ

ДРАМА ПОЕТИЧНА / «“Мелійська Венера”, поетична драма в 1 дії П. Ліндава. З німецької» [1899] [1906. Комаров — 64]; «драматичні поеми і в поетичні драми (“Лісова пісня”, “Камінний господар”, “Ізоolda біло-рука”, “Оргія”)» [1941. Лепкий — 98].

ДРАМА ПОЛІТИЧНА / [1970. Кузякіна — 200]; «Такий високий політичний рівень мала вже і “Диктатура” І. Микитенка, з'явившись саме в період оголошення гасла про знищення куркуля, як класу. Як зразок актуальної політичної драми, цілком природно знайшла собі ця п'єса місце по десятках театрів усього Союзу. Така ж політична чуйність позначила й дальші етапи творчого шляху. І. Микитенка (згадаймо “Справу честі” в момент напруженої боротьби за механізацію Донбаса й реконструкцію самих понять про працю в умовах боротьби за соціалізм); на його прикладі вчилися молодші українські пролетарські драматурги, здобуваючи разом із російськими авторами рік-у-рік більше місце в театрах УСРР, виходячи дуже скоро і поза межі її, до братніх республік. Дві премії, що їх одержали українські п'єси на першому драматичному конкурсі — найкращий доказ того високого рівня, на який піднеслась українська пролетарська драматургія» [1935. Рулін. — 176]. ► ДІАЛОГ ПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ДРАМА ПОЛІТИЧНО-ІСТОРИЧНА [1869. Роксоляна].

ДРАМА ПРАВОСУДДЯ / «“Міра за міру” [Шекспіра], як показує сам титул, се драма правосуддя» [1902. Франко / Міра — 220].

ДРАМА ПСЕВДОКЛАСИЧНА / [1913. Вороний / Театр — 124]; «псевдокласичні драми» [1894. Франко / Театр — 312].

ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА / [1913. Вороний / Театр — 72]; [1970. Кузякіна — 174]; [1988. Судьїн — 17]; «є то драма майже чисто психологічна» [1865. Мета / 2 — 14]; «в драмі повинна розвиватись яка-небудь психічна сила героя» [1868. Нечуй / Огляд — 62]; «се драма не побутова, а психологічна» [1898. Леся / 01.05. — 47]; «психологічну драму, що утворила “театр настрою” (“Художественный театр в Москві”)» [1913. Вороний / Театр — 163]; «нової “психоло-

гічної драми”. “Брехня” є чудовим зразком такої драми. В ній вся увага автора скупчена переважно на психологічній концепції» [1913. Вороний / *Teatr* — 189]; «нова “психологічна драма” вимагає і нових методів сценічного виконання, нової школи» [1913. Вороний / *Teatr* — 190]; «Визначивши, що перед ним психологічна, реалістична драма, режисер мусить разом з виконавцями докладно розібрати до найменших дрібниць усі зміни психологічних станів кожного персонажа й за цим накреслювати місце й поводження діевої особи в п’єсі» [1928. Болобан / *Щіткарі* — 23]; «Психологічна драма, що переносить центр ваги з побуту на психологію своїх персонажів, часом на дуже складні та витончені інтелігентські переживання (Г. Ібсен, Г. Гавптман, А. Чехов та ін.). Ця драма іноді називається неореалістичною або драмою живих символів, бо за реальними постатями її персонажів часто ховається символ будь-якого явища, почуття або думки (любов, смерть, мистецтво тощо). В українській драматургії такі драми подекуди писали В. Винниченко, Л. Українка й інш.» [1928. Мамонтов / 5 — 47]; «Психологічна драма та двозначність її діалога» [1920-ті. Рулін / *Програма* — 339]. ► ДРАМА НОВА, ДРАМА ПОБУТОВА, ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА, ДРАМА СИЛЬНА, ПЛАН ВИСТАВИ, ПСИХОЛОГІЗМ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА

ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНО-ПОБУТОВА / [1964. Якимович / 2 — 144]. ► ДРАМА ПОБУТОВА, ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА

ДРАМА РАДЯНСЬКА / [1931. Грудина — 95]; [1935. Рулін. — 179].

ДРАМА РАСОВА / «поворот до первнів українського драматичного мистецтва, щоб збудувати величну, расово чисту, українську національну драму»; «расову, національну українську драму» [1939. Лужницький — 9].

ДРАМА РЕАЛІСТИЧНА / [1924. Єфремов — 48]; «в сучасних реалістичних драмах в Росії на перших діях публіка звичайно куняє і трохи не засипає» [1893. Нечуй — 157]; «коли прикласти до трагедії Словацького вимоги сучасної реалістичної драми, то авторові її можна було б зробити чимало серйозних закидів: брак натурального і логічного пов’язання між собою окремих сцен, випадковість драматичної колізії, поверхову або й хибну умотивованість вчинків героїв, гонитву за штучними ефектами» [1914. Вороний / *Дзвін* — 278]. ► ДРАМА ІДЕАЛІСТИЧНА, ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА, ДРАМА РЕАЛЬНА

ДРАМА РЕАЛЬНА / «заслуга романтичної школи в тім, що вона, порвавши з псевдокласицизмом, розчистила шлях для натуралістичної або, як її ще називають, реальної драми» [1913. Вороний / *Teatr* — 126]. ► ДРАМА РЕАЛІСТИЧНА, РЕАЛІЗМ, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНИЙ

ДРАМА РЕВОЛЮЦІЙНА / [1924. Кедрин / 2 — 8]; [1929. Дмитрова / 2 — 446]; «його [Гауптмана] “Ткачі” можуть уважатися революційною драмою <...>. Та вона є революційна через те тільки, що подає страшенно вірний, яскравий і мікроскопічно докладний малюнок одного моменту в житті цілої маси людей, їх визиску, їх страждання, їх бідних радощів, нуж-

денних надій і їх бездоганної розпуки. Значить — революційна так само не більше як кождий глибоко продуманий і гарячо почутий малюнок дійсного життя» [1898. Франко — 147–148].

ДРАМА РЕЛІГІЙНА / [1883. Леккі / 2 — 183]; [1894. Франко / *Театр* — 295, 298]; [1899. Франко — 91]; [1901. Барвінський — LII]; [1905. Стороженко — 20]; [1908. Стешенко / 1 — 21]; [1909. Франко — 285]; [1913. Франко / *Студія* — 194]; [1920. Возняк — 39]; [1929. Дмитрова / 2 — 169]; [1941. Лепкий — 35]; «про характер нашої релігійної драми, представленої не в самій церкві, але все-таки в тісній залежності від церкви, організаціями напівцерковними, дають нам виображення дві трохи пізніші містерії, котрі дійшли до нас і котрих ще не можна назвати шкільними драмами. Є се київська пасія, котра мала бути перший раз виставлена при Софійськiм соборі за митрополита Юва Борецького в 1629 р., <...> містерія страстів Христових “*Dialogus de passione Christi*”» [1894. Франко / *Театр* — 300]; «[поява] релігійної драми або містерії, що з часом перейшла в шкільну драму релігійного, а то й політичного змісту, переплітану чисто світськими інтермедіями» [1895. Франко — 60]. ► **ДРАМА ДУХОВНА**

ДРАМА РЕЛІГІЙНА ТЕАТРАЛЬНА / [1925. Кримський — 36].

ДРАМА РЕЛІГІЙНО-МОРАЛЬНА / «поважна драма релігійно-моральна» [1892. Франко — 289].

ДРАМА РЕЛІГІЙНО-ПОБУТОВА / «Є. Малер (*Mahler* з Базеля) в доповіді “Русская свадебная песня” звертає увагу на російський весільний обряд та зв’язані з ним голосіння, як цінний, досі мало просліджений матеріал для порівняних етнологічних студій. Говорить про культурні наверхствовання різних епох, що полишили свої сліди у весільній релігійно-побутовій драмі, яка об’єднує в собі правні, господарські та релігійно-магічні елементи. Обговорює побутові та релігійно-магічні пережитки, збережені в весільній обрядності й поезії, та вказує на драматичний характер російського весілля, як містерії, зложеної з цілого ряду актів. (З того боку глянула на польський весільний обряд Ц. Еренкрайцова в своїй доповіді на II з’їзді слов’янських географів і етнографів)» [1929. Колесса — 145].

ДРАМА РІЗДВЯНА / [1906. Франко / *Вертеп* — 190]; [1910. Франко — 245]; [1914. Возняк — 68]; [1918. Кисіль / *Вертеп* — 25]; [1923. Білецький — 31]; «уривок старої, книжної різдвяної драми, що відповідає типові середньовікового *Ludus pastorum*» [1906. Франко / *Вертеп* — 208]; «різдвяна драма (*Weihnachtspiel* або *Christkindelspiel*)» [1906. Франко / *Вертеп* — 263].

ДРАМА РІЗДВЯНСЬКА / [1885. Франко / *Театр* — 357]; [1894. Франко / *Театр* — 298]; [1907. Франко / *Резанов* — 265].

ДРАМА РОБІТНИЧА / «“Стріляй на смерть!”. Робітничка драма в 4 дії. Ф. Крафт. З англійського переклав Ст. Макарушка» [1906] [1912. Комаров — 9].

ДРАМА РОДИННА / [1934. *Щупак* — 228]. ► СОЦРЕАЛІЗМ

ДРАМА РОДИННА ІСТОРИЧНА / [1936. *Черкасенко*]. ► ДРАМА ІСТОРИЧНА

ДРАМА РОДИННА РЕАЛІСТИЧНА / [1922. *Кедрин* — 2].

ДРАМА РОЗБІЙНИЦЬКА / [1923. *Антонович* / *Конспект* — 7]. ► ДРАМА РОЗБІЙНИЦЬКОЇ ІНТРИГИ

ДРАМА РОЗБІЙНИЦЬКОЇ ІНТРИГИ / [1910. *Франко* — 399]. ► ДРАМА РОЗБІЙНИЦЬКА

ДРАМА РОЗМОВНА / «Навпаки, те, що було справжньо позитивного в східньому театрі, наші передові режисери вже запозичили, бажаючи утворити діючий театр, вільний від млявої “розмовної” драми Чехова або Блока. Оформлення “Бубуса” В. Е. Меєрхольдом з японського театру (зб. “Театральний Октябрь”, стор. 24). Той же самий Меєрхольд і Олександр Таїров від японського театру взяли насиченість вистави музикою, а через це вистава стала не тільки запальніша, але і в зовсім інші рямці поставлено всі рухи, так окремих артистів, як і масових сцен. Японський міст через залю глядачів “хана міти”, “дорогу квітів”, де над головами глядачів з’являються артисти, запозичив режисер МГРПС Любімов-Ланскої» [1929. *Варнеке* / 2 — 207].

ДРАМА РОМАНТИЧНА / [1913. *Вороний* / *Театр* — 125–126]; [1928. *Копержинський* — 416]; [1929. *Дмитрова* / 2 — 345]; [1930. *Шамрай* — 5]; «романтична драма досить часто зачіпала тему боротьби особи проти окола, тільки при тому освічувала розмаїто саму особу, тим часом околом, якщо воно складалося з юрби, виставляла якоюсь темною, одноманітною, часами химерною стихією з незрозумілими, безладними і несвідомими приборями, відбоями і течіями» [1901. *Леся* — 285]. ► ДРАМА НЕОРОМАНТИЧНА

ДРАМА РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВА / «від драми української — романтично-побутової і історичної — до драми європейської» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 277]. ► РЕПЕРТУАР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ДРАМА РУСЬКА / «найстарша руська драма» [1912. *Франко* — 97].

ДРАМА САНТИМЕНТАЛЬНА / «сантиментальні драми з довгими діалогами про кохання» [1907. *Петлюра* / *Тобілевич* — 17]. ► ДРАМА САНТИМЕНТАЛЬНА

ДРАМА САТИРНА / антична драма сатирів; [1913. *Вороний* / *Театр* — 111].

ДРАМА СВІТСЬКА / [1894. *Франко* / *Театр* — 300]; [1907. *Старицька* — 649]; [1935. *Лопе* — 122]; «возникши в протівовес языческой, светской драме, церковная драма» [1882. *Петров* — 441]; «світська драма в смаку класичнім» [1894. *Франко* / *Театр* — 303]. ► ДРАМА СВИЦЬКА, ДРАМАТУРГІЯ СВІТСЬКА

ДРАМА СВИЦЬКА / [1883. *Леккі* / 3 — 196]. ► ДРАМА СВІТСЬКА

ДРАМА СЕМЙОВА / драма сімейна; [1907. *Ібсен*].

ДРАМА СЕНТИМЕНТАЛЬНА / [1933. *Брехт* — 5]; «Є такі роди драми в історії театру, коли домінує уява, так домінує, що інші грають дуже малу роль, тоді виходить фантастика, казка. Коли домінує почуття, тоді

виходить сентиментальна драма, слізна драма, мелодрама, “театр жаху”» [1926. Курбас / *Аспект II* — 103–104].

ДРАМА СЕРЕДНЬОВІКОВА / [1907. Франко / *Cohen* — 406]; [1913. Стешенко / 1 — 15]; «середньовікова духовна драма» [1906. Франко / *Verpen* — 176]. ► ДРАМА ДУХОВНА

ДРАМА СЕРЕДНЬОВІЧНА / [1924. Домбровський — 132].

ДРАМА СИЛЬНА / «сильні драми, або філософичні й психологічні пєси менше всього вдаються аматорам» [1921. Анко — 11].

ДРАМА СИМВОЛІЧНА / [1907. *Старицька* — 730]; «символічна драма зрєклась найважнішої основи драматичної дії — змалювання характерів» [1913. *Вороний* / *Teatr* — 130]; «Символічна драма, що виносить дію за межі конкретного часу та простору, а на місце реальних персонажів ставить символи авторових ідей, що складаються на силуети або на тіні людей. Найвидатнішим представником такої драмописи є бельгійський драматург М. Метерлінк; на Україні символічні пєси писав О. Олесь (“По дорозі в казку” та драматичні етюди)» [1928. *Мамонтов* / 5 — 47]. ► ТЕАТР СИМВОЛІЧНИЙ

ДРАМА СИНТЕТИЧНА ► ДРАМА КЛАСИЧНА

ДРАМА СИТУАЦІЙНА / «Ситуація є спеціальний ритм — ситуаційна драма» [1926. Курбас / *Аспект II* — 103].

ДРАМА СІЛЬСЬКА / «і українська драма мусила зробитися хлопською, сільською» [1901. Франко — 511].

ДРАМА СЛІЗНА / [1928. *Сиповський* — 62]; «Тогдашний репертуар [1780-ті рр.] состоял исключительно из “слезных драм” и опер, или, как тогда выражались, “*demi*-опера”. В “операх” бывали и пляски» [1889. *Черняев* — 397]; «Коли домінує почуття, тоді виходить сентиментальна драма, слізна драма, мелодрама, “театр жаху”» [1926. Курбас / *Аспект II* — 103]. ► ДРАМА ПЛАЧЛИВА, КОМЕДІЯ ЖАЛІСНА, КОМЕДІЯ ПЛАЧЛИВА, КОМЕДІЯ СЛІЗНА

ДРАМА СОЦІАЛЬНА / [1901. *Леся* — 285]; [1907. *Петлюра* / *Уваги* — 45]; [1907. *Старицька* — 737]; [1913. *Вороний* / *Teatr* — 135]; [1964. *Якимович* / 1 — 80]; [1970. *Кузякіна* — 401]; «Старицький мусив покинути думки про поважнішу соціальну драму і, дбаючи за збагачення біжучого репертуару, взявся писати етнографічно-побутові драми та комедії» [1925. *Кисіль* / *УТ* — 114]. ► ДРАМА СОЦІАЛЬНА, ФОРМА ВИСТАВИ

ДРАМА СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВА / [про драми І. К. Карпенка-Карого] [1929. *Смолич* / *Франка* — 58]. ► СЛУХОВИЩЕ

ДРАМА СОЦІАЛЬНА / [1924. *Єфремов* — 10]; [1927. *Ш* — 14]; [1931. *Мамонтов* / *Суд* — 18]; «соціальна драма мусить відповідати на соціальне замовлення свого часу» [1931. *Мамонтов* / *Суд* — 23]. ► ДРАМА СОЦІАЛЬНА

ДРАМА СТАРА / [1907. Франко / *Резанов* — 265]; «стара українська драма» [1912. *Возняк* — 139]; «весь інтерес старої драми полягав на зверхній фавулі» [1913. *Вороний* / *Teatr* — 159]; «стара драма не вдержалась на реальному ґрунті, вона з часом почала вироджуватись у драму натуралістичну, зро-

билась драмою зовнішнього життя, з провідною — моральною чи громадською — ідеєю (підчас грубою тенденцією)» [1913. Вороний / Театр — 165].

ДРАМА СТАРИННА ЄВРОПЕЙСЬКА / [1906. Франко / НТШ / 75 — 214].

ДРАМА СТАРОВИННА / [1907. Стешенко / 1 — 77].

ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА / «Не завадить подати знаменні прикмети старогрецької драми у відріжненню від новочасної. Ця остання ділиться звичайно на акти або дії, правильно п'ять, а то й менше, кожда дія на яви або сцени. Зміну дії, чи там яви, спричинює розвиток акції, поява нових дієвих осіб, зміна місця й сценерії. Старогрецька драма не знає ще поділу на акти (сей поділ походить від Римлян). Вона ділиться на прольог, пародос, епейсодіон, стасімон, ексодос. Прольог — подібно як у нас перший акт — обнімає експозицію в головних її чертах, а звичайно також побудний момент, що вказує мету, до якої прямує властива акція по першій хорівій співі. Прольог попереджує перший виступ хору. Пародос се хорівій спів, що супроводжає вхід хору на т. зв. оркестру. Части драми, що лежать між хорівіями співами, т. зв. епейсодія, відповідають нашим діяльогам; вони обнімають властиву акцію. З кожним новим епейсодіоном, з кожним виступом нової особи случить ся звичайно новий ступінь у розвитку акції. Стасіма се пісні, що їх виголошує хор зі свого сталого місця на оркестрі — звідси й назва стасімон. Крім стасімів є ще т. зв. коммой, тобто плачі, що їх проголошують на перемену хор і актори, та рецитації, тобто пісні, виголошені самими акторами зі сцени <...> По останньому хорівію співі слідує ексодос, що містить розв'язку акції (катастрофу). А що Греки оминали представлювання на сцені кривавих подій, то смерть героя, чи якої іншої особи, оповіщав глядачам окремих посол. Драма кінчить ся звичайно співом хору» [1920. Роздольський — 49–50].

ДРАМА СТАРОРУСЬКА / «“Байда, князь Вишневецький”, староруська драма П. О. Куліша» [1900]; «“Наказний гетьман Северин Наливайко”, староруська драма» [1900] [1906. Комаров — 67].

ДРАМА СТРАСТЕЙ І ВОСКРЕСІННЯ ХРИСТОВОГО / «драма Страстей і Воскресіння Христового (*Ludus Paschalis Passio*)» [1894. Франко / Театр — 299].

ДРАМА СУБ'ЄКТИВНА / [А. Стриндберг] [2015. Сонді — 32].

ДРАМА СХОЛАСТИЧНА / [1908. Стешенко / 1 — IV]; «драма схоластическая» [1898. Николаев — 8]; «схоластична драма на релігійні теми» [1920. Кисіль — 4]. ► **ДРАМА РЕЛІГІЙНА**

ДРАМА СЦЕНІЧНА / [1929. Підгайний — 75]. ► **НЕСЦЕНІЧНІСТЬ**

ДРАМА ТЕНДЕНЦІЙНО-РЕВОЛЮЦІЙНА / «в “Розбійниках” Шіллер сотворив справді революційну, тенденційно-революційну драму <...> Шіллерові “Розбійники” своїм ідейним змістом перли в будучину» [1898. Франко — 148].

ДРАМА ТРАГІЧНА / польськ. *drama tragiczne* [1779] [2007. Rutkowska — 158]; «найтрагічніша драма» [1910. Франко — 399]. ► ТРАГЕДІЯ

ДРАМА УКРАЇНСЬКА / «початком справжньої української драми, що стала служити потребам театру, як постійної поважної інституції, треба вважати кінець 80-х, а властиво 90-ті роки минулого століття» [1913. Вороний / *Театр* — 132].

ДРАМА УЧЕНА / «назву шкільної чи ученої драми» [1907. Стешенко / 4 — 28]. ► ДРАМА ШКІЛЬНА

ДРАМА ФАМІЛІЙНА / сімейна драма; «мізерна фамілійна драма» [1902. Франко / *Лір* — 205]. ► ОБРАЗ ФАМІЛІЙНИЙ, ТРАГЕДІЯ ФАМІЛІЙНА

ДРАМА ФОЛЬКЛОРНА / [1970. Уварова — 25]. ► ТЕАТР ФОЛЬКЛОРНИЙ

ДРАМА ХАРАКТЕРІВ / «Коли з усього апарату елементів драматичного твору ми бачимо у великій глибині тільки характери, тоді буде драма характерів, драма пристрастей» [1926. Курбас / *Аспект II* — 103].

ДРАМА ХВИЛЕВОЇ ПРИСТРАСТІ / [1910. Франко — 399].

ДРАМА ХЛОПСЬКА / «і українська драма мусила зробитися хлопською, сільською» [1901. Франко — 511].

ДРАМА ХРИСТІЯНСЬКА / «Що до християнської української драми то вона вийшла із тих же літературно-теоретичних основ, що і західно-європейська середньовічна драма» [1923. Білецький — 28].

ДРАМА ХРОНІКАЛЬНА / [1935. Рулін. — 184]. ► ДІАЛОГ ПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ, ХРОНІКА, ХРОНІКА ДРАМАТИЗОВАНА БІБЛІЙНО-ІСТОРИЧНА, ХРОНІКА ДРАМАТИЗОВАНА ІСТОРИЧНА, ХРОНІКА ДРАМАТИЧНА

ДРАМА [ХУДОЖНЯ, ШТУЧНА] / «искусственная драма» [1880. Петров — 28]; «Действительно в то время замечается упадок в искусственной драме» [1888. Дашкевич — 107].

ДРАМА ЦЕРКОВНА / [1906. Франко / *Вертеп* — 188]; [1908. Стешенко / 1 — IV]; [1920. Возняк — 39]; «драма церковная» [1882. Петров — 440]; «возникши в противовес языческой, светской драме, церковная драма» [1882. Петров — 441]; «церковні драми пасійні» [1894. Франко / *Театр* — 302].

ДРАМА ЧУДЕС / міраклъ; «драма чудес (*Mirakelspiel*)» [1906. Франко / *Вертеп* — 176]. ► МІРАКЛЪ

ДРАМА ЧУДЕСНА / «некоторым хотелось видеть чудесную драму» [1840. Квітка / *Ярмарка* — 400].

ДРАМА ЧУЖОЯЗИЧНА / [1893. Франко / 3 — 438]. ► ДРАМА ПЕРЕВОДНА, ТЕАТР ЧУЖЕНАРОДНИЙ

ДРАМА ШКІЛЬНА / [1886. Огоновський / 1 — 303]; [1893. Франко / 3 — 438]; [1894. Франко / *Театр* — 295, 300]; [1895. Франко — 60]; [1899. *Spectator* / 1 — 93]; [1900. Франко / *Житєцький* — 45]; [1901. Барвінський — LXIII]; [1907. *Старицька / Садовський* — 2]; [1907. Франко / *Резанов* — 265]; [1909. Франко — 335]; [1910. Франко — 244]; [1913. Стешенко / 1 — 15]; [1924. *Домбровський* — 133]; [1929. *Дмитрова* / 2 — 169]; [1941. *Ленкий* — 35]; «школьная или

учебна драма» [1882. Житецький — 3]; «школьня драма» [1900. Франко / Житецький — 45]; [1904. Франко / Енци — 115]; «назву шкільної чи ученої драми» [1907. Стещенко / 4 — 28]; «“Школьня драма” Києво-Могилянської коллегії столь-же незаконне і мертвороженне дитя національного искусства, как и “Темир-Аксаково действо”!... С этой стороны нам безразлично, что считать первой попыткой школьно-драматического представления: “діалог-ли об Алексее Божіем человеке”, как утверждает профессор Морозов, приурочивающий его к 1673-му году, или же “Действие на страсти Христовы списанное” <...> Школьня репрезентація полуофіційного панегирического діалога, сочиненного на плохом книжном польско-українском языке» [1908. Наброски — 2]; «шкільна релігійна драма» [1913. Франко / Студія — 210]; «Героєм шкільної драми зробив Прокопович великого реформатора староруського культурного життя Володимира Великого» [1914. Возняк / 2 — 56]; «Не з народнього вертепу склалася багата й різноманітна шкільна драма на Україні в XVII та XVIII вв., а навпаки, — вона запліднила народню творчість і викликала до життя спрощене, рівняючи до шкільного театру, приступного для небагатьох, вертепне дійство, що зробилася з нього улюблена народня розвага. Думи теж повстали в наслідок оцього руху літературних форм та підхідок згори вниз, а не навпаки» [1926. Перетц / Слово — 66]. ► ДІАЛОГ ЦЕРКОВНИЙ, ДРАМА ДУХОВНА, ДРАМА МОРАЛЬНИХ НАУК, ПАСІЇ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ДРАМА ШОПКОВА / [1906. Франко / Вертеп — 208]. ► ДРАМА ВЕРТЕПНА

ДРАМА ШТУЧНА / «Таким чином, українська народня драма, подібно до того, як і українська штучна драма, бере свій початок не безпосередньо із джерела поетичної творчості, власне — в релігійному обряді; і коли вона визволяється із релігійного обряду, набирає драматично-мистецьких форм і цим виявляє свій дальнійший розвиток» [1923. Білецький — 27]; «Дійсно українські скоморохи, що сприяли обособленню драматичних елементів, може й відіграли би в нас роль грецьких індивідуальних народних драматургів, але сталась подія, яка такому процесові розвитку української народньої драми значно перешкодила. Такою подією було прийняття офіційно-державними колами українського народу християнської релігії, що стала одразу і релігією державною» [1923. Білецький — 27-28].

ДРАМА ЮРБИ / «Гауптман відкрив у своїх “Ткачах” драму юрби, а Метерлінк у своїх “Сліпцях” драму настрою» [1901. Леся — 283]. ► ДРАМА МАСИ, ДРАМА МАСОВА

ДРАМА ЯЗИЧНИЦЬКА / «возникши в противовес языческой, светской драме, церковная драма» [1882. Петров — 441].

ДРАМА-АЛЕГОРІЯ / [1865. Слово / 6 — 5].

ДРАМА-КАЗКА / «драма-казка “Лісова пісня” [Лесі Українки]» [1914. Вороний / ЛНВ — 653].

ДРАМА-КНИЖКА / драма для читання; [2007. *Забужко* — 170]. ► ДРАМА КНИЖКОВА

ДРАМА-КОМЕДІЯ / «Богословський М. Цвіркуни. Драма-комедія на 4 дії 5 одмін» [1930. *Шнілевич* — 158].

ДРАМА-МІРАКЛЬ / [1908. *Стешенко* / 1 — IV]. ► МІРАКЛЬ

ДРАМА-МІСТЕРІЯ / [1908. *Стешенко* / 1 — IV]. ► МІСТЕРІЯ

ДРАМА-МОРАЛІТЕ / [1908. *Стешенко* / 1 — IV]. ► ДРАМА МОРАЛЬНОСТІ, МОРАЛІТЕ

ДРАМАТ / п'еса, драма; польськ. *dramat* — як вид літератури, призначений для виконання на сцені [1754] [2007. *Rutkowska* — 159]; [1873] [1992. *Cegiela* — 41]; «*Schauspiel* — видовисько, зрілище, ігровисько, драмат, штука» [1867. *Словар* — 145]; «драма, драмат — *Drama*» [1886. *Желехівський* / 1 — 203]; «драмат» [1850. *Вістник* — 248]; [1866. *Фрайтар* / 1 — 31]; [1867. *Денис* — 464]; [1890. *Власть* — 256]; «Драмат есть найвисшим об'явом поезії і що аж тогди досягає досконалости, коли уже мине період епічної і ліричної поезії. Але і тоє правда, що початки драматичної поезії завжди являються перед укінченням того періода <...> Чому ж не малибисьмо плекати і драматичну поезію? Таже і гречеський драмат, котрому, прецінь, ніхто не заперечить натурального розвою, не за еден раз проізви́в свого Софокла, але початки свої мав еше за часів Солона, коли еше поезія епічна процвітала, а лірична ледве починала ся розвивати» [1861. *Лавровський* / 1]; «У нас в Галичині е ще дуже мало в тім взгляді сділано; але більша часть русинів жиє під берлом російським. Там, на Україні, як уже давніше возбудилося почування народное і як уже більше сділано на полі літературнім, так і поезія драматична видала уже більше цвітів. Увіряли мене честнії мужі, що на театрі в Каменцю-Подільськім виділи зрілища руськіі і дуже похвально о них говорили. Тії-то драмати, основанії на тлі чисто-народнім, можуть і нам послужити за початок <...> Особливо, ели б познакомилися добре з драматами українськими, бо тії всі, оскільки нам відомо, написані суть чисто руським словом і, певно, не грішать російщиною або церковщиною. Так, думаем, що українська поезія через утворене театру руського спасительно вплине на всі роди письменничества, особливо же причиниться до воздвиження галицької драматургії, а то тим легше, ели не бракне їй помочи і заохоти. Такою помочію і заохотою могли би бути надгороди, установлені для найлучших сочинителів драматичних» [1861. *Лавровський* / 2]; «драмат і сцена народная» [1863. *Слово* / 73 — 3]. ► ДРАМА

ДРАМАТ ВЕРТЕПОВИЙ / польськ. *dramat wertepowy* [1843. *Izopolski*]. ►

ВЕРТЕП, ГРА ВЕРТЕПНА, МІСТЕРІЯ ВЕРТЕПНА, ТЕАТР ВЕРТЕПНИЙ

ДРАМАТ КОНКУРСОВИЙ / «В давньому листі я прохав Вас, високоповажаний добродію, не одмовити в мойй просьбі й одписати, що есть за причина, що конкурсві драмати не узнають ні ви року журі, ні касування, ні узнавання, — ну нічого!» [1894. *Лисенко* / 3 — 244].

ДРАМАТ НАРОДНИЙ / польськ. *dramat narodowy, dramat ludowy* [1878] [2007. Rutkowska — 162]; «Бондарівна». Драмат народний в 3 діях, оснований на народній пісні. Написав Ф. Заревич» [1872] [1906. Комаров — 18].

ДРАМАТИЗАЦІЯ / [1926. Горбенко / 3 — 5]; «Театрові, виставляючи Стефаніка, насамперед треба було перемогти значні труднощі драматизації новелок» [1928. Пригоди — 18]; «Отож, хоч ще й досі по школах завзято працює “драмгуртківщина” та вона потроху виживається, а замість неї прищеплюється нова здорова форма роботи — драматизація, де вистава становить не мету, не лише кінцевий етап та й то не завжди обов'язковий. Центр ваги полягає в процесі роботи, який цілком базується на самодіяльності та творчості дітей, починаючи з момента вибору теми, через сценарій, текст і кінчаючи оформленням, коли діти самі малюють ескізи, утворюють і декорації, і костюми, і бутафорію. При такому методі в царині драматизації, до якої діти виявляють великий інтерес, моментом педагогічного впливу на дитячу є не вистава, а весь процес роботи, під час якої діти поруч із комплексом формальних умінь, поруч із крапкою, якою вони закінчують певний період роботи, розвивають почуття колективності та виявляють свої творчі імпульси, розгортають творчу уяву, інстинкт винахідника та драматичний інстинкт, який є причина всякої гри» [1929. Мануйлович — 25]. ► **ДЕДРАМАТИЗАЦІЯ, ІНСЦЕНІВКА, ІНСЦЕНІЗАЦІЯ, ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ**

ДРАМАТИЗАЦІЯ СЮЖЕТУ / [1929. Буревій — 142].

ДРАМАТИЗМ / драматична творчість; польськ. *dramatyzm* [1801] [2007. Rutkowska — 171]; «драматизм» [1884. Карпенко-Карий — 296]; «драматизм дії» [1913. Вороний / Театр — 128].

ДРАМАТИЗОВАННЯ, ДРАМАТИЗУВАННЯ / польськ. *dramatyzować* [1786] [2007. Rutkowska — 172] — у значенні «драматична творчість»; польськ. *dramatyzowany* [1816] [2007. Rutkowska — 172] — у значенні «представлений у формі драми»; «драматизовання» [1865. Нива / 4 — 10]; «драматизування» [1901. Франко / Клеопатра / 2 — 167]; [1910. Франко — 336]; «розв'язка така <...> надає штуці різку, характеристичну ціху, але темати так до себе подібні, не маючи запутаности, не дають авторові способности виходити поза межу ліризму, не подають їм досить матеріялу до драматизовання» [1865. Нива / 2 — 10-11]. ► **ЗДРАМАТИЗОВАННЯ**

ДРАМАТИЗУВАТИ / «драматизувались» [1899. Франко — 96]; «драматизує <...> подію» [1910. Франко — 400]; «драматизувати — драматизировать» [1918. Дубровський / 2 — 94].

ДРАМАТИК / польськ. *dramatyk* [1791] [2007. Rutkowska — 170]; «*dramaturg* — драматург» [1867. Словар — 209]; «драматик — *Dramatiker*» [1886. Желєхівський / 1 — 203]; «драматик» [1898. Франко — 142]; [1901. Франко / Ромео — 155]; [1923. Федоренко — 339].

ДРАМАТИКА / драматургія; польськ. *dramatyka* [1773] [2007. *Rutkowska — 170-171*]; «*dramaturgie* — драматика» [1867. *Словар — 209*]; [1920-ті. *Рулін / Словник — 5*]; [2015. *Сонді — 11*].

ДРАМАТИСТ / драматург; польськ. *dramatysta* [1754] [2007. *Rutkowska — 171*]; «драматист» [1892. *Франко — 285*].

ДРАМАТИСТКА / «драматистка Михайлова, граюча в оперетках» [актриса] [1875. *Глібов / Телеграф — 312*]; «віршопльотка чи драматистка» [авторка-драматургиня] [1900. *Кропивницький / Нашествіє — 75*]. ► АКТРИСА, АРТИСТКА, ІГРАЧКА

ДРАМАТИЧНА [ЛЮБОВНИЦЯ] / ампула; «еї нужно поставити между «драматическими» и «водевильными любовницами» [1893. *Черняев / Млотковский — 160*]. ► АМПУЛА

ДРАМАТИЧНІСТЬ / [1908. *Стешенко / 1 — 13*]; «Не добачаємо у ній [п'єси] ні драматичности, ані комічности» [1865. *Андрієвич / Сватання — 326*]. ► ДРАМУВАНЄ, СЦЕНІЧНІСТЬ

ДРАМАТИС ПЕРСОНА / *Dramatis Personae*, лат. дійові особи, перелік дійових осіб у драмі «Антоній і Клеопатра» Шекспіра у перекладі П. Куліша; [1901. *Франко / Клеопатра / 1 — 2*].

ДРАМАТОР / драматург; [1882. *Шекспір — 5*]. ► ДРАМАТУРГ, ДРАМАТУРГІЯ

ДРАМАТУРГ / «*Dramaturg*» [1903. *Gargas — 12*]; [1904. *Історія — 19*]; [1907. *Франко / Тобілевич — 374*]; «До того потрібний чоловік, котрий би в тім фаху був здібний, мав би талант і образоване і свідомість рутиничну часті акторської. Такого чоловіка доконче треба і нашій сцені. Єго би обов'язком було то робити для сцени руської, що колись-то робив для польської І. Камінський, що натепер для віденської значать особнії драматурги. Отже, першим обов'язком такого драматурга було би: дбати, щоб сцена мала свіжі кусні до представлення; тут би він мусив: сам писати оригінальні драми, комедії чи оперети, переводити з інших язиків, поправляти чи до потреб нашої сцени приновляти драматичні твори, через інших написані або переведені і до представлення дані театрові; обов'язком єго було б глядати, щоб на сцену ішли кусні такі, котрі достойні бути не іно раз тільки на сцені, глядати би єму і старатися, щоб представлення в естетичнім взгляді виходило як мож найліпше» [1865. *Слово / 88 — 8*]; «чи не пора українським драматургам-писакам дбати про те, щоб їх дитина зажила і запобігла собі й літературної вартості?» [1892. *Кропивницький / 3 — 409*]; «драматурги-борзописці» [1892. *Кропивницький / 1 — 412*]; «в драмах тогочасних професорів-драматургів» [про шкільну драму] [1907. *Старицька — 646*]; «драматург-творець» [1910. *Франко — 397*]; «Драматург: реалістичний, ідеалістичний, класичний, романтичний» [1926. *Курбас / Аспект II — 100*]. ► ДРАМАТОР

ДРАМАТУРГ БЕЗПАРТІЙНИЙ / [1934. *Кулик — 8*].

ДРАМАТУРГ ВЕДУЩИЙ / «ведучий пролетарський драматург [І. Микитенко]» [1934. Кулик — 8].

ДРАМАТУРГ ДЕКЛАМАТОРСЬКИЙ / «декламаторських драматургів, що звели англійську драму, до високопарних і пересадних фабрикантив» [1902. Тен — 20].

ДРАМАТУРГ МІМІЧНИЙ / [1930. Гординський — 149].

ДРАМАТУРГ ПОБУТОВИЙ / [1941. Білецький — 9]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ДРАМАТУРГ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ / [1934. Кулик — 8].

ДРАМАТУРГ ФАХОВИЙ / «Шекспір <...> стає фаховим драматургом» [1905. Стороженко — 172].

ДРАМАТУРГ ШТАТНИЙ / «Штатные драматурги. Московский театр сатиры зачислил Агнивцева “штатным автором”. Это — первый случай в практике русского театра приглашения драматурга на постоянную, а не сдельную работу» [1924. Штам — 3].

ДРАМАТУРГІКА / виконання драматичних творів; «ударованії таланти рускії в драматургіці упражняти» [1863. Вістник — 5].

ДРАМАТУРГІЯ / польськ. *dramaturgia* [1754] [2007. Rutkowska — 164]; «драматургія» [1903. Старицький / 2 — 646]; «драматургія обіймає штуку писання драматичних сочиненій — авторство і також штуку сценічного представлення — акторство <...> драматургія сама не єсть ані авторством, ані акторством — вона є рефлексією над ними обома, єсть мов би збірником спостережень на тім полі скоплених, також і правил, впливаючих з тих спостережень і з натури річи, т. є. з істоти драмату і єго представлення» [1867. Деніс — 464]; «Драматургія — наука. Завдання цієї науки полягає в тім, щоб урахувати історичний та сучасний досвід драматургії і на підставі його встановити загальні принципи та технічні прийоми драматичної творчості» [1927. Мамонтов / 1 — 45]; «Хоч культура і не починається з драматургії, проте культура (класова, звичайно), що не вивершиться драматургією, буде квола культура, не вольова культура» [1929. Кулиш / Виступ — 459]; «Курс “Драматургія” ставить своїм завданням вивчити особливості драматургічного матеріалу в революційному театрі, де режисер цілковито підкоряє драму своєму задумові, де вона править лише за пластичний матеріал, що всі його хиби й нестатки врівноважуються у різні способи: перемонтуванням п'єси, додаванням супроводу музики чи кіно, застосуванням відповідного, інколи рухливого, сценічного оформлення тощо» [1920-ті. Рулін / Програма — 333]; «Зі всіх видів літератури драматургія становить найсильнішу зброю ідеологічного впливу» [1934. Щупак — 226]. ► ДРАМАТИКА, ДРАМУВАНЄ

ДРАМАТУРГІЯ БУЛЬВАРНА / [1964. Якимович / 2 — 135].

ДРАМАТУРГІЯ БУРЖУАЗНА / [1934. Щупак — 228]. ► СОЦРЕАЛІЗМ

ДРАМАТУРГІЯ ЕПІЧНА / [1971. Чирков — 23]; [1981. Чирков — 20]. ► СОНГ

ДРАМАТУРГІЯ МОДЕРНІСТСЬКА / [1964. Якимович / 1 — 75].

ДРАМАТУРГІЯ НАРОДНИЦЬКА ► ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

ДРАМАТУРГІЯ ОБРАЗОТВОРЧА / [1971. Баренбойм — 17]. ► РЕЖИСУРА ОБ-

РАЗОТВОРЧА

ДРАМАТУРГІЯ ПОПУТНИЦЬКА / [1931. Відомий — 14]. ► ДЕМАСКУВАННЯ

ДРАМАТУРГІЯ ПОЧАТКОВА / «Така наша початкова драматургія (я розумію не тільки сі імпровізації, а й веснянки, хороводи, драматичні частки весільного ритуалу і т. д.). Початкове життя здовольняється початковою, елементарною драматургією. Але життя зростає, поступає наперед і вимагає поступу драматургії» [1896. Коваленко — 454]. ► ЗАКОН МИСТЕЦТВА

ДРАМАТУРГІЯ ПРОГРЕСИВНА / [1963. Старинкевич — 23].

ДРАМАТУРГІЯ ПРОЛЕТАРСЬКА / [1932. Рулін / 15 — 93]; [1935. Рулін. — 181].

ДРАМАТУРГІЯ РЕЛІГІЙНА / [1886. Огоновський / 2 — 371]. ► МІСТЕРІЯ

ДРАМАТУРГІЯ РОБІТНИЧА / [1929. Окс — 10–11]. ► ТЕА-КРИТИКА

ДРАМАТУРГІЯ СВІТСЬКА / [1935. Лоне — 137]. ► ДРАМА СВІТСЬКА

ДРАМАТУРГ-НАЦІОНАЛІСТ / «под крылышком национал-уклониста Скряпкина и таких националистических “литературных критиков”, как Юринец и Ко, литераторы и драматурги-националисты отнюдь не стеснялись открыто пропагандировать расовую теорию. Например, националист Н. Кулиш в своей известной пьесе “Мино Мазайло” совершенно открыто вкладывает в уста одного из своих героев пропаганду расовой теории, воспевание “украинской расы”. Националист-режиссер Курбас ставил эту пьесу на сцене театра» [1935. Поляков — 54].

ДРАМАТУРГ-ПОБУТОВНИК / [1931. Мамонтов / СУД — 18].

ДРАМАТУРГ / [1894. Цезар / 1 — 165]; «драматург <...> — знавець або автор драм» [1918. Кузеля — 97].

ДРАМАТУРГІЯ / «драматургія <...> — приписи, як писати і виставляти драми» [1918. Кузеля — 97].

ДРАМВІДДІЛ / [1926. Горбенко / 3 — 5]. ► МУЗДРАМІНСТИТУТ

ДРАМГУРТКІВЧАНИ / [1928. Гладкий — 38].

ДРАМГУРТКІВЩИНА / «ще й досі по школах завзято працює “драмгуртківщина”» [1929. Мануйлович — 25]. ► ДРАМГУРТОК, ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ

ДРАМГУРТОК / [1923. Василько / Село — 3]; [1923. Смолич / Листи — 1]; [1924. Драмгуртки — 12]; [1927. Ірчан — 4]; «по міських і заводських клубах грало 1000 драмгуртків» [1927. Шевченко / 1 — 285]. ► ГУРТОК ДРАМАТИЧНИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ДРАМДІЯ ► БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА

ДРАМІНСЦЕНОВКА / «Драмінсценовки оповідань В. Стефаніка» [1928. Пригоди — 16].

ДРАМКА / «драмка його не шедевр, певно, та, з другого боку, й не таке сміття, як Ви кажете» [1905. Франко / 2 — 266].

ДРАМКУРСИ ► ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА

ДРАМКУРСИ ВИЩІ / [1925. МДІ — 6]. ► ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ.

ДРАММА / «Отся штука в Станиславові майже загально не вподобалася. Причину такого skutку витолковати не трудно. Основяненкова драма “Щира любов” не належить до ряду тих творів драматичних, що то одзначають цікавостю содержания (так званої фабули), розмаїтстю різько націхованих характерів, штучнім завязаннем і розвязаннем драматичного узла и драстичною акцією на сцені. Є то драма майже чисто психологична; характери в ній не всі належить пластичні <...>. О запутанності і розвязці в техничнім значінню нема що и згадувати, бо жодя интрига на сцені з-разу появляеця (Пятаковський), то не є вона в жаднім звязку с послідующею катастрофою» [1865. Станиславов — 406].

ДРАМНИЙ / «драмовий, драмний — драматический» [1873. Словниця — 24].

ДРАМОВАНИЙ / «драмований — *dramatisch*» [1886. Желехівський / 1 — 203]; «драмована історія жизни обох поетів» [1910. Куліш — 469]; «драмований — драматизированный» [1918. Дубровський / 2 — 94]. ► ДРАМУВАНЄ

ДРАМОВИЙ / [1882. Пискунов — 71]; «драмовий, драмний — драматический» [1873. Словниця — 24].

ДРАМОВИК / «Шевченків “Назар Стодоля” такий, що коли б не його автограф, то не можна б і подумати, що се шевченківщина. До драми не мав Шевченко таланту зовсім, а козачину знав не з історії, а с переказу й пісень, чув її серцем, а розумом не бачив. Драмовикові ж треба стояти на науковій високості Шиллера і Гьоте. Не видержує ся драма жодної критики» [1869. Куліш / Барвінський — 144].

ДРАМОПИС / [1924. Мамонтов — 25]. ► ЗАКОН ТРЬОХ ЄДНОСТЕЙ

ДРАМОПИСАННЯ ► ТЕОРІЯ ДРАМИ

ДРАМОПИСАТЕЛЬ / [1892. Франко — 286]; [1893. Франко / 5 — 286]. ► ДРАМАТУРГ

ДРАМОПИСАТЕЛЬ МОДНИЙ / «Піеса скомпонована хитро-мудрим модним французьким драмописателем» [1909. Борисов — 4].

ДРАМОПИСЕЦЬ / [1941. Ленкий — 102]; [1994. Рудницький — 150]; «*Schauspieldichter* — драмописець» [1867. Словар — 145]. ► ДРАМАТУРГ

ДРАМОПИСНИЦЯ / «*Schauspieldichterin* — драмописниця» [1867. Словар — 145]. ► ДРАМАТУРГ, ТЕОРІЯ ДРАМИ

ДРАМОПИСЬ / «Зараз дуже поширена думка, що після того, як зішли з кону великі майстри етнографічно-побутового театру (М. Кропивницький, М. Старицький, І. Тобілевич) українська драмопись занепадала і нічого видатного до цього часу не утворила. Кому відомі п'єси Л. Українки, В. Винниченка, Г. Хоткевича, Л. Старицької-Черняхівської і ще деяких авторів, той не може погодитися з таким нотуванням цілої доби (приблизно 25 років) в нашій драмописі. Безперечно, що серед драматичних творів занотованих авторів є речі далеко сильніші всього того, чим уславилася етнографічно-побутова драмопись: досить

назвати хоч-би такий шедевр як “Лісова Пісня”. Але нова українська драматургія орієнтувалася більш на читача, ніж на глядача і в цьому її органічний дефект. Творці етнографічно-побутового репертуару були водночас і видатними театральними діячами. В цьому і полягає їхня перевага: в своїй драмописі вони виходили з безпосередніх театральних потреб і керувалися театральними принципами. І тому-то їхні п’єси, часом нічого не варті, як літературні твори (особливо п’єси М. Кропивницького) на кону мали великий успіх. І навпаки, надзвичайно талановиті з літературного боку, п’єси Л. Українки в українському театрі доби не утворили, бо були орієнтовані на читача, а не на глядача (правда, з цілого ряду інших причин). <...> По своїй технічній культурі українська драматургія, мабуть, завжди була нижче інших галузей літератури <...>. От і виходить, що в драмописі наша “традиція” виявляється в голому запереченні гопака та горілки і не передає молодим поколінням ніякої технічної культури. І тому не дивно, що наша молодь пише п’єси без гопака і горілки, але разом з тим і без жодних театральних принципів. В драмописній галузі ми не маємо технічної культури» [1924. Мамонтов / *Драмопись — 1*]. ► АМПЛА, ХАРАКТЕРИСТИКА

ДРАМОПИСЬ ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВА / [1924. Мамонтов / *Драмопись — 1*]. ► ДРАМОПИСЬ

ДРАМОРОБ / [1908. *Плагіят — 4*]; [1927. *Інші — 24*]; «Що ж до найпродуктивнішого драмороба ХХ століття В. Винниченка, то він як раз і виступає яскравим представником занепаду буржуазного театру» [1934. *Щупак — 226*]. ► ДРАМОРОБСТВО, КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА БУРЖУАЗНА

ДРАМОРОБСТВО / «“Чарівниця” недалеко втекла в переробці від відомої “Чародійки” Шпажинського і від неї тхне тим самим старим кустарним драморобством, де крім дешевенького сюжету і такогож сорту інтриги та двох-трьох мелодраматичних ефектів нічого цікавішого не знайдете. <...> Вертаючись до “Чарівниці”, треба зауважити, що декоративну частину цієї п’єси поставлено досить гарно. Пожежа і обвал хати вдалась д. Домбровському досить ефектно. За те публіка, особливо жіноцтво, поводитись неможливо, в останній сцені зробили з театру якийсь дом божевільних: істеричні вигуки, плач, зойк... І чого б здається таким клікушам ходити до театру?! Ходилиб собі до цирку на борню» [1910. *Чарівниця — 4*]. ► ДРАМОРОБ

ДРАМОРОБСТВО МАЛОРОСІЙСЬКЕ / «перебороти цю навалу “малоросійського драморобства”» [1931. *Грудина — 96*].

ДРАМПИСАННЯ / [1926. *Муринець — 8*]; «Багато тов. з місць запитують Плуг та редакцію куди їм слати свої спроби драматичні. Драмстудія Плуга нині перейшла на інші форми роботи, звернувши основну увагу на підвищення кваліфікацію своїх членів. Проглядати і рецензу-

вати драмписання місцевих товаришів не входить в завдання драмстудії і не провадиться нею. ЦК радить товаришам загалом п'єси писати надзвичайно обережно, продуманно і посилати до друку лише те, що було зачитано кілька разів на зборах своїх місцевих драмстудій, гуртків, можливо виставлялося, перероблювалося. Зараз з виданням журналу “Сільський Театр” місцеві драматурги мають можливість значно підвищити свою кваліфікацію цілою низкою цікавих статей в цьому журналі. Крім того редакція “Сільський Театр” дає відповіді на всі запитання в цій справі. П'єси для дітей найкраще посилати до Художньої Ради (Харк., вул. Артема 29. Упрсоцвих 1, п'єси для дорослих — до ред. журн. “Сільський Театр” — та до Вищого Репертуарного Комітету, при чому до останнього треба посилати в 2-х примірниках (Харків, вул. Артема 29)» [1926. *Куди — 27*]. ► ДРАМОПИС

ДРАМСЕКЦІЯ / [1923. *Смолч / Листи — 1*]; «З'їзд ухвалює: 1. Перетворити драмсекцію Харківської філії “Плуга” в центральну секцію при ЦК, яка має на меті керувати роботою драмсекцій філій» [1925. *Резолюції — 617*]. ►

ТЕАТР ПЕБУТОВИЙ

ДРАМСТУДІЯ ► ДРАМПИСАННЯ

ДРАМТВІР / [1924. *Мамонтов — 25*]; [1926. *Муринець — 8*].

ДРАМУВАНЄ / «драмуване — *das Verfassen von Dramen*» [1886. *Желєхівський / 1 — 203*]; «драмування» [1908. *Стешенко / 1 — 135*].

ДРАМФАК / [1925. *МДІ — 6*]; [1926. *Горбенко / 3 — 5*]. ► ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ., МУЗДРАМІНСТИТУТ, ТЕАКАДРИ

ДРАМФАК / драматичний факультет; «Драмфак Харківського Інституту в своїй педагогічній роботі тримає ухил на підготовку власне керівника — режисера клубного театру, а не актора — виконавця в профтеатрі» [1928. *І. В. — 10*].

ДРАМХАЛТУРА / [1930. *ОРПС — 15*].

ДРАПЕРІЯ / декорація; [1878. *Воробкевич — 237*]. ► ДЕКОРАЦІЯ, КУНШТАЦІЯ, ЛАШТУНКИ, ОБСТАНОВА

ДРІБНО-ОБРАЗ / [1930. *Шнілевич — 158*]. ► ВЕЧІР-ПРОГРАМА ДРІБНО-ОБРАЗІВ, ДРІБНООБРАЗ, ТЕАТР ФОРМ МАЛИХ

ДРІБНООБРАЗ / естрадна сценка, форма малої драматургії; [1928. *Бортник / Пригоди — 1*].

ДРОЖЕМЕНТ ► ЗАВИВАННЯ

ДРУГИЙ ПЛАН / [1998. *Саква — 4*].

ДРУЖИНА ДРАМАТИЧНА / трупа театру; [1921. *Барвінський — 282*].

ДРУЖИНА ТЕАТРАЛЬНА / театральна трупа; [1896. *Театр — 59*]; [1897. *Карпенко-Карий / Грінченко — 320*]; [1900. *Франко / Макбет — 180*]; [1900. *Франко / Театр — 24*]; [1904. *Історія — 9, 21*]; [1905. *Труш / 2 — 92*]; [1906. *Кропивницький / Сумцов — 514*]; [1907. *Леся — 268*]; [1907. *Франко / Cohen — 406*]; [1909. *Кінець — 3*]; [1911. *Хоткевич — 497*]; [1924.

Кедрин / 1 — 3; [1924. *Петро — 33*]; [1976. *Кедрин — 119*]; «в день від'їзду принесла руська дружина пані Бачинській даруночок на незабудь в знак честі і любові, які в руських серцях по собі лишила!» [1865. *Слово / 59 — 4*]; «серед акторської збираної дружини» [1897. *Карпенко-Карий / Грінченко — 320*]; «[публіка] почтила дорогоцінними дарунками, а цілу дружину після тамошнього звичаю на кождім представленю закидала цвітами і безчисленним množеством паперових різноцвітних лент» [1904. *Історія — 42*]; «ватажки наших театральних дружин» [1907. *Леся — 269*]. ► СУБСІДІЯ, ТРУПА

ДРУЖИНА ТЕАТРАЛЬНА МАНДРІВНА / [1920. *Роздольський — 4*].

ДРУЖИНА ТЕАТРУ / трупа театру; [1927. *Кльокло — 4*].

ДРУЗИ ТЕАТРУ / [1912. *Ното — 552*]. ► ТОВАРИСТВО ДОПОМОГИ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКОГО ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ ТЕАТРУ ІМ. ФРАНКА, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО СПРИЯННЯ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ, ШТАБ ДРУЗІВ ТЕАТРУ

ДУАЛІЗМ МЕТОДОЛОГІЧНИЙ / [1931. *Лакуза / 2 — 11*].

ДУБЛЕР / [1918. *Збори — 269*]; «Складна й досить тяжка справа з дублерами. Мати двох виконавців для головних ролей в репертуарній “ходовій” п'єсі дуже важливо, але це завжди ускладняє справу, приводить до непорозумінь, до хвилювань і, що головне, ніколи не минає безболізно для самої п'єси, часто-густо це негарно відбивається на виконанні ролей, навіть тоді, коли для дублерів встановлено чергу» [1920. *Гаєвський — 11*]; «На Харків московський театр [Мейерхольда] подивився, як на маленьке провінційне місто, яке, бачите, все з'їсть, що йому не даси, і привіз до нас дублерів. Хто знає тепер театр Мейерхольда, тому відомо, що театр цей взагалі не має великих акторських сил. На провінційній сцені можна зустріти ансамбль далеко сильніший» [1925. *Туркельтауб / Лес — 3*]. ► ДУБЛЕРКА, ДУБЛЕРСТВО, ДУБЛЬОР, ДУБЛЬОРСТВО

ДУБЛЕРКА / [1887. *Карпенко-Карий — 298*]. ► ДУБЛЕР, ДУБЛЕРСТВО, ДУБЛЬОР, ДУБЛЬОРСТВО

ДУБЛЕРСТВО / [1919. *Вуступ — 280*]. ► ДУБЛЕР, ДУБЛЕРКА, ДУБЛЬОР, ДУБЛЬОРСТВО

ДУБЛІРУВАТЬ / «Хоч би ти пошукав яку молоду дівчину, щоб привчалась дублірувати Марусі [Заньковецької], бо ми її замучимо, а вона єсть дороге украшення нашої сцени» [1887. *Карпенко-Карий — 298*]. ► ДУБЛЕР, ДУБЛЕРКА, ДУБЛЕРСТВО, ДУБЛЬОР, ДУБЛЬОРСТВО

ДУБЛЬОР / [1928. *Протокол — 89*]; «Петлішенко дубльора не мав і репетирував буквально всі репетиції 26 разів!» [1925. *Василько — 114*]. ► ДУБЛЕР, ДУБЛЕРКА, ДУБЛЕРСТВО, ДУБЛЬОРСТВО

ДУБЛЬОРСТВО / [1930. *Кадри — 13*]; «Форма дубльорства, що існує до цього часу в театрі, повинна бути змінена. Дубльори потрібні: 1) на випадок екстреної заміни в разі хвороби <...>; і головне для мистецького зросту акторів» [1928. *Протокол — 89*]. ► ДУБЛЕР, ДУБЛЕРКА, ДУБЛЕРСТВО, ДУБЛЬОР

ДУДЬНИК / [1565] [2019. Кузьмінський — 6]. ► МЕДВЕДНИК

ДУЕТ / польськ. *duet*, від італ. [1779] [2007. Rutkowska — 172]; «Дует — двоє людей співає» [1938. Мельник — 71].

ДУЕТ РОЗМОВНИЙ / [1931. Білокриницький — 49]. ► ЕСТРАДА, ЖАНР ЕСТРАДНИЙ,

ТЕАТР ФОРМ МАЛИХ

ДУМА [ДРАМАТИЧНА] / польськ. *duma* [1816] [2007. Rutkowska — 173]; «“Нове відроджене”. Драматична дума Василя Щурата. Памятка святочного обходу сотих роковин відродження руського народу дівочим інститутом в Перемишлі. — Львів, 1898» [1906. Комаров — 59]; «Трудно вгадати, що мав на думці автор, назвавши свою поему “драматичною думою”» [1886. Комар — 244].

ДУМКА [ІСТОРИЧНА, УКРАЇНСЬКА] / польськ. *dumka* [*historyczna, ukraińska*] — народна балада у сценічному творі [1812] [2007. Rutkowska — 173].

ДУОДРАМА / п'єса для двох осіб; [1930. Словник — 7, 18].

ДУРАЧОК-БУФФ / амплуа; [1894. Старицький / Талан — 491].

ДУХ НАРОДНИЙ / «Не его [народа] дело, как развивающейся инстинктивно массы, работают в мире отвлеченных идей: это дело его литературных органов. Они то, не переставая идти в рядах своего народа, должны объяснять наиболее развитой его части внутренний процесс эстетических впечатлений и влияние их на здоровье и возрастание духа народного, — для того, чтобы предохранить всех и каждого от нарушения своей народности в литературе. Строгое соблюдение ее во всех без различия беллетристических произведениях полезно потому, что народ, которого достоянием должны делаться эти произведения, сознает, посредством них, свое украинское я, и следовательно крепнет в своей народности, и следовательно делается в своей массе солидарнее, и следовательно могущественнее противостоит всякому разлагающему влиянию другой народности. Вот оно, благотворное, жизненное действие легких произведений лирики и комизма, в которых может не быть и намек на моральную идею, и в этом отношении Шевченко, в своей элегии “Нащо мені чорні брови”, такой же великий деятель, как и в своей поэме “Катерина”. И там, и здесь он заставляет сердце Украинца сознавать себя украинским, а не каким либо сердцем, а между тем заслуги его, как автора, различны в обеих пьесах» [1861. Кулиш / Характер — 162].

ДУХОВИК / виконавець на духових інструментах; [1936. Мар'яненко / 1 — 123]. ► БЕНЕФІС

ДЯДЕЧКО ВОДЕВІЛЬНИЙ / «в самых различных ролях, начиная с “водевильных дядюшек”» [1893. Черняев / Млотковский — 155].

ЕВОЛЮЦІЇ / військові вправи зі зброєю при маршуванні; «в одном спектакле дивертисман состоял из “военных эволюций”» [1893. Черняев / Млотковский — 97]; «военные эволюции» [1893. Черняев / Старинный — 71]; «режисер і найбільшої сцени не має журитись о то, що 'му часу забракне, і може дати усім еволюціям потрібну слободу і час» [1906. Федькович / Громовий топір — 404].

ЕВОЛЮЦІЯ ДРАМИ / [1913. Вороний / Театр — 127]; «Отже в еволюційному розвитку української драми спостерігаємо дві епохи: 1) театр народний поганський, який виявив лише зародки свого життя і 2) театр християнський. Що до християнської української драми то вона вийшла із тих же літературно-теоретичних основ, що і західно-європейська середньовічна драма» [1923. Білецький — 28].

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ ДРАМАТИЧНИХ / [1930. Шамрай — 6].

ЕВОЛЮЦІЯ МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО / [1928. Кисіль / Соленик — 48].

ЕВОЛЮЦІЯ ОПЕРИ / [1910. Груг — 180].

ЕВОЛЮЦІЯ ТЕАТРУ / [1921. Avanti — 49]; [1940. Антонович — 461]; «спостерігаємо ми немов усю ранню еволюцію театру українського — од діялогів, що наближаються ще до декламації, — і до п'єси з деякими елементами мораліте» [1926. Рулін / 4 — 236]; «велике значення в розвитку та еволюції самого театру українського мають сусідні театральні культури, що під їхнім, більшим чи меншим, впливом виростав український театр» [1927. Рулін / Музей — 10]; «вузлові епохи театральної еволюції» [1929. Рулін / Слово — 12].

ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМ ТЕАТРАЛЬНИХ / [1910. Груг — 183]; «В еволюції українського театру п'єси І. Франка теж не відіграли будь-якої помітної ролі» [1926. Мамонтов / УД — 178]; «Еволюція театральних форм подібно, як і всі інші види мистецтва, залежала й розвивалась поруч з культурним ростом і економічним нагромадженням тої чи іншої країни» [1928. Френкель — 173]. ► **ЕВОЛЮЦІЯ ТЕАТРУ**

ЕКВІВАЛЕНТ СОЦІАЛЬНИЙ ► **ЗМІСТ ТВОРУ**

ЕКВІЛІБРИСТ / [1912. Реклама / 1 — 1].

ЕКВІЛІБРИСТИКА / польськ. *ekwilibrysta* [1766] [2007. Rutkowska — 185]; «еквілібристика» [1923. Любченко — 1]; [1938. Щербаківський — 134]; «Я актриса старой школы: эквилибристика, акробатика, загробный тон, полутона, искания мне чужды» [1925. Заньковецька — 523]. ► **АКРОБАТИКА, НАПРЯМ МИСТЕЦЬКИЙ**

ЕКЗЕМПЛА / «українська драма “Боротьба Церкви з дияволом” XVIII ст. заголовка не має, напис “*Explicatio exempli*” перекладається як “Пояснення (або виклад) прикладу або застереження”» [2005. Сулима — 75].

ЕКЗЕМПЛЯР [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / примірник режисерський, суфлерський; польськ. *egzemplarz* [1808] [1992. Cegiela — 43]; [1799] [2007. Rutkowska — 183]; «театральний екземпляр» [1900. Франко / Макбет — 191]. ► **ПРИМІРНИК П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ**

ЕКІПАЖ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «экипажи театральные» [1818. Котляревський — 279].

ЕКЛЕКТИЗМ / [1926. Смолич / Маруся — 96]; [1926. Хвильовий — 324]; [1928. Альф — 12]; «Еклектизм — ця хвороба і безхарактерність нашого часу, часу свіченості, класичних гімназій і новітніх стремлінь, спрямованих цими гімназіями, — переживає себе. Людина знову хоче бути цільною, однорідною. Цільною хоч би в своїй дисгармонійності. А може, саме в ній. На це є цілком виразні ознаки в сучасному мистецтві, а у його теоретиків підкреслено це дуже охоче» [1918. Курбас / Театральний лист — 43]; «ми не будемо робити помилок першого ступня політграмоти, оголошуючи використання декількох плянів (як сценічних засобів) е[к]лектизмом у театрі. Плян не є ще світоглядом, не є ще методом пізнати, а лише один з засобів пізнання, а еклектикою ми звемо безпринципне сполучення декількох (чи, вірніше, двох) філософських метод» [1930. Вершигора — 13].

ЕКЛЕКТИЗМ БУРЖУАЗНИЙ [У ТЕАТРОЗНАВСТВІ] ► СХИЛАННЯ ПЕ-

РЕД ФАКТОМ

ЕКЛЕКТИЦИЗМ / [1931. Відомий — 14].

ЕКЛЕКТИЗМ / [1910. Груз — 182].

ЕКРАН / [1929. Вознесенський — 183]. ► ТЕАТР СТАРИЙ ПОБУТОВИЙ

ЕКРАН БІЧНИЙ / [1931. ЛВ — 12–13]. ► СВІТЛО У ВИСТАВІ

ЕКСОДОС ► ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА

ЕКСОРДІУМ / «Кто хочет казанне учинити, найперше маєт положи-ти з Письма Святого тему, которая ест фундаментом вьсього казання, бо ведлуг теми мусить ся повідати все казання, в котором найдуться три часті. Першая часть — ексордіум, початок, в котором казнодія приступ чинить до самої річі, которую маєт повідати, і ознаймуєт людем пропозицію свою, постановленне умислу свогого, що постановив і умислив на казанню мовити і показати, о чім хочет казанне міти, і просить бога альбо пречистую діву о помоч і людей о слуханне» [1659. Галятовський — 108]; «Ексордіум найліпшее будет, гды оноє з самої темы учиниш, яко я в обох казаннях своїх на успеніє пресвятої богородиці з теми самої ексордіум учинив-єм. У першом казанню тема: “Пресвята царица одесную тебе в ризи позлащенні одіянна прекрашенна”. З тоєї теми ексордіум учинив-єм, у которім мовив-єм о цариці і о шаті. В другом казанню тема: “Знаменіє веліє явися на небеси: жена, облаченна в солнце, луна под ногами еи, и от двоюнадесяти звїзд вінец на главї ея”. З тоєї теми ексордіум учинив-єм, в котором мовив-єм о невісті, о солнці, о місяці і о звїздах, з которих корона учинена. Знайдеш такое ексордіум і в інших моїх казаннях з теми самої учиненое. Єсли єднак схочеш, можеш ексордіум учинити з подобенства якого альбо з прикладу. Такое ексордіум, з прикладу, ест в казанню моєм вторім, на страсті Христовї, которое починається:

“Виділи єдного часу ієрусалимляне на повітрі войська”, і проч., і проч. І в казанню первом на богоявленіє з прикладу ексордіум учинено: “Кгди збудував Моїсїй прибиток богу на мешканне”, і проч. І в інших моїх казаннях таке ексордіум з прикладу учиненоє обачиш, а в тым, якеє можеш собі ексордіум учинити, учини» [1659. *Галатовський* — 109].

ЕКСПЕРИМЕНТ / «Трагедія “Березоля” саме в тому й полягає, що він борсається між експериментом і виставою для масового глядача» [1929. *Мамонтов / Листи* — 258]; «Вся театральна праця на Радянській Україні має характер постійного експерименту з постійними змінами завдань, а, по-друге, щось і досі не чути на Радянській Україні таких імен модерних акторів, що б звучали так само признано, як імена корифеїв театру. Зрештою, і кращих постановок українських театрів за кордоном Радянської України ще не демонструється» [1940. *Антонович* — 472–473]. ► ДЕФІЦИТ, СУБВЕНЦІЯ, ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ

ЕКСПЕРИМЕНТ ЖАНРОВИЙ / «Ревю для “Березоля” було останнім кільцем і для вишколення актора на всіх театральних жанрах, і в царині жанрових експериментів у пляні збагачення бідного на жанри нашого театру. Далі ревю драматичному театрові нема куди йти» [1931. *Хмурий / 1 — 36*]. ► РЕВЮ

ЕКСПЕРИМЕНТ ЛАБОРАТОРНИЙ / «Театральна вистава, коли її ніхто не бачив, власне не була, а залишилася якимось лабораторним експериментом для випробування сил творців вистави, тобто все-таки пробою, значить, підготовкою до справжньої вистави» [1940. *Антонович* — 444].

ЕКСПЕРИМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / «Час режисерських експериментів минає. Єдине, що буде завжди в театрі — це живий актор, привабливий особою і своєю талановитістю. Коли є Ільїнський або Бучма, спектакль виграє дуже й дуже. Коли ж у виставі є лише режисер, це не довговічне» [1924. *Курбас / Поправки* — 51].

ЕКСПЕРИМЕНТАЛІЗМ / «Формально революція застала театр почасти зі застарілими формами (побутовий), напів новими (психологічний) і зі слабими ще початками експерименталізму (Молодий театр)» [1926. *Хмурий / 1 — 3*]. ► ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІСТЬ / «Зв’язують ще недоступність вистав “Березоля” з поняттям експериментальності. Я хочу пояснити, що ми розуміємо це слово так, що “Березіль” не є емпіричний театр. Що таке емпіричний театр? Це такий театр, який іде від винаходу до театру. Ми ніколи так не йшли. Ми йшли від театру до винаходу, і це є єдиний шлях, який використовував театр “Березіль”, як театр творчої сучасності, але ніколи не емпіричний» [1928. *Курбас / Диспут* — 285].

ЕКСПЛІКАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА / [1939. *Гасв* — 92]. ► ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕ-

ЕКСПЛОАТАЦІЯ ВИДОВИЩ / [1922. *Отчет* — 821]. ► САМООКУПНІСТЬ

ЕКСПОЗИЦІЯ / польськ. *ekspozycja*, від лат. [1771] [1992. *Cegiele* — 43; [1771] [2007. *Rutkowska* — 184]; «експозиція» [1907. *Старицька* — 637]; [1910. *Франко* — 395]; [1912. *Грицай* — 360]; [1913. *Вороний / Театр* — 91]; [1924. *Домбровський* — 110]; [1925. *Вороний / Купала* — 242]; [1925. *Курбас / Режлаб 22.02.1925* — 337]; [1925. *Курбас / Режлаб 22.05.1925* — 489]; [1927. *Рулін / РУД* — XLV]; [1930. *Шамрай* — 11]; [1931. *Дорошкевич / 1* — 274]; «перша сцена трагедії містить відразу її експозицію, маркує всі головні її фігури» [1902. *Франко / Лір* — 207]; «експозиція п'єси» [1913. *Вороний / Театр* — 96]; «експозиція, себто вступне вияснення сюжету» [1917. *Вороний* — 380]; «Драматург мусить ввести глядача в коло інтересів дієвих осіб, познайомити його зі взаємними відносинами між ними і з тими обставинами, за яких починається п'єса. Для цього драматург дає т. зв. експозицію — виклад тих обставин, відносин, інтересів. Він заставляє дієвих осіб оповідаати одне одному про обставини, в яких вони зараз знаходяться, про свої інтереси, які зараз вони мають, і в яких відносинах поміж собою живуть. Чим швидче драматург познайомить глядача з історією до завязки драми, тим краще» [1923. *Загуд* — 49]; «Завдання експозиції в кіно, як і в театрі, — окреслення й характеристика персонажів та їх взаємин поміж собою» [1928. *Дюпон* — 36]; «Перший том є одна суцільна “експозиція” (виявлення) дієвих осіб і зовсім не відповідає назві» [1928. *Коряк* — 17]; «експозиція дальшої інтриги» [1929. *Варнеке* — 56]; «Під експозицією ми маємо розуміти ознайомлення глядача з тою частиною подій, які відбулися поза нашою дією. Однак це оповідання вживатимемо далі в більш широкому розумінні: ми скажемо, що експозицією буде всяке ознайомлення нас з кожним новим чинником нашого драматургічного твору, нашого видовища. Приміром, початок п'єси “Сава Чалий” є, на нашу думку, експозиція обставин, за яких відбулася зрада Сави — нарід повстає проти панської сваволі. Перша ж дія “97” є в великій своїй частині експозицією як обставин, так і самої акції — боротьби з голодом і куркулями і т. д.» [1929. *Ігнатович / 3* — 41]; «Характерною для цього жанру часто-густо буває й наївна — з життєвого погляду — експозиція, коли для глядача розповідають дійові особи одне одному те, що ті безперечно добре мусять і без того знати. Такі “наївності в експозиції” зазначив і я що-до “Наталки-Полтавки”» [1929. *Рулін / Марковський* — 425]; «Різні способи експозиції: рекомендація, розмова, сутичка, розпорошена експозиція» [1920-ті. *Рулін / Програма* — 337]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, АРХІТЕКТОНІКА, ЗАВ'ЯЗКА, КОМПОЗИЦІЯ, КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА, МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ, СХЕМА ГУСТАВА ФРЕЙТАГА

ЕКСПОЗИЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА / режисерська експлікація; [1925. *Вороний* — 557]. ► ПЛАН ПОСТАНОВОЧНИЙ

ЕКСПОЗИЦІЯ ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНІЧНА / «до будови сюжетової схеми є лише часткою останньої» [1930. *Білецький* — 211].

ЕКСПОНАТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / експонат театрального музею; [1930.

Василько — 5].

ЕКСПРЕСІОНІЗМ / «Експресіонізм чистої води» [1922. Курбас / Щоденник — 41]; «Експресіонізм — єдине мистецтво нашого віку» [1923. Курбас / Щоденник — 41]; «Режисер Мартін відомий як основоположник у театрі експресіонізму» [1925. Туркельтауб / 7 — 3]; «В період 1922–23 років “Березіль” зазнав впливу так званого експресіонізму. Цей напрямок в цей час розгорнувся найбільше в німецькій літературі. Коротко природа експресіонізму полягає в тому, що він вважає, що існування життя (всесвіту) виникає лише за допомогою відчуття людини, і що, таким чином, людина має вищу (надприродню) владу над світом. Мистець єсть надприродня (містична) сила, що не залежить від з’явищ життя, а виявляє їх із самого себе. Він, мистець, не байдужий глядач світу, а навпаки, активний творець його. Активне відношення до життя, стремління проявити найбільшу участь в творчості, в живій роботі культурного будівництва — “Березіль” носив ще в своєму зародку. Через те гасло активізму, діяльності, живого творчого почину — ріднило його з експресіонізмом. Ця спільність знаходила собі місце в характері формальних методів. Експресіонізм давав в своїх творах велику дієву канву, експресіоністичні п’єси побудовані переважно на динамічних (дієвих) основах, що ріднилося з Березільським розумінням природи спектаклю. Вплив експресіонізму в “Березолі” маємо в його великій програмовій роботі над постановкою п’єси німецького драматурга експресіоніста, Георга Кайзера “Газ”, що показана весною 1923 року. Але пролетарська ідеологія “Березоля” не могла прийняти від експресіонізму його основ (людина має владу над світом) та ухилу в бік “надприродніх” (містичних) сил. А свій “Березолівський” активізм диктував йому потребу активного ж втручання і до творчості самого експресіонізму в частині ідеологічній. Це втручання проявилось в постановочній проробці “Газу”. Завдяки цьому ідеологічно невизрачна п’єса Кайзера набрала характеру ідеологічно витриманого спектаклю “Березоля”. Те, що “Березіль” з перших же кроків не міг прийняти експресіонізму безумовно і вніс свої “поправки”, — віщувало наперед, що в дальшому цей відхід від нього мусить ще заглибитись. Так воно і сталося. Другим етапом в розвитку “Березоля” був ухил в так званий конструктивізм» [1927. Бондарчук / 1 — 29]. ►ТЕАТР ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ

ЕКСПРЕСІОНІСТ / «Про одну якусь стислу програму у німецьких експресіоністів не може бути й мови. Для мене ясно, що це поняття трактується в Німеччині ширше, ніж у нас. Воно об’єднує там, крім справжніх експресіоністів, також певне крило футуристів та екстраактивістів. Маяковський, наприклад, на мою думку, типічний експресіоніст у німецькій класифікації, не дивлячись на його футуристичну програму»

[1919. Курбас / *Нова німецька драма* — 51]; «Змога розглядати речі тільки у певній їх частковості позначилась на всьому періоді розвитку мистецтва з того часу до сьогодні й кінчилась тим гострим періодом розвитку, який починається імпресіоністами, котрі є вихідною безпосередньою точкою для всіх тих аналітичних напрямків, які після того були: кубісти, футуристи, кубофутуристи, експресіоністи і, нарешті, конструктивісти» [1926. Курбас / *Призначення* — 88]. ► ТЕАТР ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ

ЕКСПРЕСІЯ [АРТИСТИЧНА, ВИКОНАННЯ] / польськ. *ekspresja* [1744] [2007. *Rutkowska* — 184]; «експресія» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 287]; «выше по силе экспрессии» [1895. *Черняев* / *Щепкин* — 479]; «експресія виконання» [1913. *Вороний* / *Театр* — 145]; «артистична експресія мусить підлягати наказам виразності <...>. Мусить підлягати вимогам простоти» [1925. *Вороний* — 561].

ЕКСПРОМТ / [1943. *Паньківський* — 5]; «а за нього грав експромтом другий» [1900. *Кропивницький* / 2 — 487]. ► ТИП АКТОРСЬКИЙ

ЕКСТАЗ / «вибух екстазу» [1913. *Вороний* / *Театр* — 61]; «оп'яніння екстазом» [1913. *Вороний* / *Театр* — 62].

ЕКСТРААКТИВІСТ / [1919. Курбас / *Нова німецька драма* — 51].

ЕКСЦЕНТРИК / «В інших культурах існують певні форми, на російській естраді є “фрачные”, “ексцентрики”, є “блузники”, є “рваные”» [1928. Курбас / *Виступи* — 736].

ЕКСЦЕНТРИКА / [1926. *Смолич* / *Шпана* — 87]; «Візьміть японський і китайський театр і живопис. Там по три дні в театрі грають одну п'єсу, і люди посидять собі, й досить, їдуть додому. Закінченості твору немає. Ще про китайський живопис: десь у журналі “Новая Москва” в 20-му чи 21-му році є чудесна стаття Якулова, стаття про концентричне й ексцентричне в мистецтві. Там є приклад з японського і китайського живопису. Вони ніколи не займалися композицією площини в цілому, а кожною частиною осібно. Це ексцентрики. І от, розумієте, мене деколи хвилює це питання. Звідки це може братися? І от до чого я міг прийти — це просто Схід і Захід. Це два різні характери юрби. Може, тут грає роль переважна так звана чуттєвість Сходу. Хоч хто його знає, у мене дуже добре вкладається ця чуттєвість до Персії, до Туреччини, а ніяк не може вкластися до Китаю, який страшенно раціоналістичний. Китаєць — дріб'язковий крамар, він мислю крутиться довкола конкретних речей. Ми ж не можемо сказати, що Конфуцій, законодавець їхньої релігії, є вивором китайського духу. Релігія і філософія — дуже мандруючі речі. Важливо те, що ця одержана філософія там-таки і замерзла. Вона там, як якийсь істукан стоїть, ніхто не доторкається до неї. Не те в Індії, — там вона до останніх часів розгалужується. В Китаї вона на тисячі років замерзла. Можливо, що це завершення певного процесу, як хоче Шпенглер» [1926. Курбас / *Аспект I* — 98].

ЕКСЦЕНТРИАДА / [1932. Рулін / 15 — 69].

ЕКСЦЕНТРО-КОМЕДІЯ / «Шпана». Ексцентро-комедія на 3 дії Ярошенка» [1928. Програми — 21].

ЕЛЕКТРОТЕХНІК [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / [1926. Справа — 4]; [1930. Красін — 6]. ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ, ШТАТ ТЕАТРУ

ЕЛЕМЕНТ ГРИ / «елементами сценічної гри є деклямація, чи то виголошення живого слова, і міміка, яка охоплює: міміку обличчя, рук, ніг, міміку всього корпусу» [1921. Анко — 19]. ► ГРА

ЕЛЕМЕНТ ДЕКЛЯСОВАНИЙ / «Деклясований елемент Старицький і прихильник української національної буржуазії менше цікавилися соціальними проблемами» [1931. Дорошкевич / 1 — 265].

ЕЛЕМЕНТ ДРАМАТИЧНИЙ / «Зміна форми обряду виявилась, головним чином, в збільшенні драматичного елемента, в розширенні діяльбога комічними, жартівливими вставками» [1923. Білецький — 27].

ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ / «До чого ж, власне, прийшли вони [теоретики театру]? Почавши літерально “від Адама”, угледіли скрізь “елементи театру” і вгледівши все зібрали до купи, систематизували, розіклали по шухлядах і почали викладати “*ex catedra*”. Цими теоріями “напхали”, зрештою, акторів, але ніякого практичного пуття з того не вийшло» [1921. *Avanti* — 51]; «Виставу можна записувати по тим ... (знайти термін з фізики, або музики, театр він близький до музики): Образ. Грим. Емоція. Костюм. Рух. Музика. Слово. Сценічні помости. Дія. Машинерія. Динаміка. Аксесуар. Ритм. Освітлення. Мізансцена. Діапозитив» [1924. *Курбас / СФІСД № 3* — 30]; «Елементи театру: театральні форми, під ними розуміючи його різноманітні напрямки й техніку, діяльність та індивідуальні риси поодиноких акторів, репертуар і взагалі драматичну творчість наших письменників, нарешті, громадське значення театру» [1925. *Кисіль / УТ* — 35]; «Весь час у наше розуміння елементів театру нам доводиться вносити корективи» [1925. *Курбас / Актор* — 52]; «Театр складається з трьох основних елементів: 1) автора театрального дійства, в яких би формах воно не виявлялося (словотвір, музична композиція, хореографічний сюжет чи будь-що інше), 2) актора або якого-небудь іншого театралізатора авторських ідей і настроїв (сюди зараховуються також декоратори, оркестранти, технічний персонал і т. ін. і 3) певного кола людей, для котрих це робиться, цебто глядачів» [1925. *Мамонтов / Розпад* — 223-224]; «Така історія пройшла по всіх лініях театральної роботи і по відношенню до самодовліючого впливу елементів театру, те, що я назвав колись “магічним впливом” на глядача — маю на увазі фарбу як таку, звук як такий, рух як такий, моторний момент як такий, динаміку як певну постульовану річ. І так по всіх лініях театрального твору» [1926. *Курбас / Призначення* — 90]; «Але завжди панувала істина про згадані вище три елементи театру: ав-

тор — режисер — актор. Нас це визначення не задовольняє. Воно є індивідуалістичне, не відповідне нашому світогляді й марксистським поглядам на театр, як на соціальне явище. Не можна театр розглядати без основного діючого чинника, без того, хто визначає творчість театру, без колективу глядачів» [1930. *Корляків* — 68]; «Одначе, щойно М. Грушевський у своїй капітальній праці “Історія Української Літератури” відчинив ворота в історію українського театру. Грушевський перший, обговорюючи на сторінках своєї праці основні елементи театру, тобто ритм, танок, і згодом драматичну дію, поклав підвалини під історію українського театру, так, як це зробив Артур Кучер під історію театру взагалі <...> Щоб пізнати праелементи театру — твердить далі Кучер — не починаймо ні від режисера, ні від актора, ні від письменника, ні від сцени. Це все пізніші наверхствування. Найпримітивнішою, найстаршою рушійною силою форми театру, це міміка, як мистецький вияв тіла. Ніякого театру й ніякої драми не можна собі уявити, ні теоретично, ні практично без міміки. А за тим іде малювання тіла, маска, костюм. Всі ці квіти, гірлянди, пера, мушлі, шкури — це ніщо інше, як неодмінний і постійний театральний реквізит, щоб приховати свою індивідуальність, а представити чужу. Значить, на думку Кучера, праклітиною театру є танок, а знову ж найстаршою, первісною формою театру й драми є міміка. До цих двох елементів Кучер долучає третю рису: костюм. Міжтим, М. Грушевський, обговорюючи на сторінках згаданої Історії Укр. Літератури генезу танку, йде ще далі: в генезі танку він додає утилітарно-естетичні мотиви й тим він пояснює елемент краси, який сильно виступає напр. в примітивній техніці» [1956. *Лужницький* — 62–63]. ► МОРФОЛОГІЯ [МИСТЕЦТВА], МОРФОЛОГІЯ ТЕАТРУ

ЕМБРИОН ДРАМИ / [1910. *Григ* — 182].

ЕМБРИОН ОПЕРИ / [1910. *Григ* — 182].

ЕМОЦІЯ ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ

ЕМПІРИЗМ [У ТЕАТРОЗНАВСТВІ] / [1931. *Маца* — 27]. ► ОБ'ЄКТИВІЗМ АКА-

ДЕМІЧНИЙ, ФРОНТ ТЕАТРОЗНАВЧИЙ

ЕНЕРГІЯ РУШІЙНА / «Дальшою принциповою річчю є те, що зв'язується з драматургічним боком — це питання про рушійну енергію. Це також принципова річ у такому розумінні: що інакше, коли рухає пристрасть, що інакше, коли рухають психологічні випадковості, що інакше, коли рухає протиріччя класове. Це те саме, що ми говорили про поділ драматургічних форм. І питання про мізансцени грає колосальну, першорядну роль. Наша робота — хаос. І не тільки у нас. У російських театрах здебільшого у цьому відношенні колосальний хаос... У цьому відношенні треба собі також установити принциповий підхід — чим я керуюся, рухаючи актора, плануючи спектакль. Що зрушує актора з місця? Не випадковість, не “суміш можливостей, підпорядкована неясно відчутній

зміні місця», а те, що ви собі, як певне обмеження, поставили як принцип у роботі» [1926. Курбас / Теорія — 110]; «Рушійна енергія. Є різниця, коли актор зрушився від хвилювання, а коли він може вийти на сцену і статично декламувати вірш. Є такі статичні форми театру. Очевидно, ще і це грає величезну роль. Метр мусить бути також взятий до уваги при мізансценах. Метр відбивається на мізансценах остільки, оскільки ви цілком інакше будете komponувати сцену, коли сцена йде під музику, як під річ суто метричну — музика як фон чи як акомпанемент. Ви будете інакше комбінувати мізансцени, коли в цьому метру немає, а є в чомусь іншому. Воно впливає принципово на будову мізансцен» [1926. Курбас / Теорія — 112].

ЕНЖЕНЮ ► ІНЖЕНЮ

ЕНЦИКЛОПЕДІЯ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА / «Добре працює і київська консерваторія ім. М. Лисенка. Крім основних відділів музичного й театрального при ній існує музично-хореографічна школа, в якій навчаються талановиті діти. Консерваторія провадить велику науково-дослідну роботу; зокрема слід відзначити, що її науковий колектив має дуже цінний задум, а саме — протягом кількох років скласти українську музично-театральну енциклопедію. Зараз виробляється план її, а коли вона вийде, це буде чималою подією в українській культурі» [1942. Піднесення — 1]. ► ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ТЕАТРАЛЬНА, СЛОВНИК ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕРМІНОЛОГІЯ

ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «Театральна енциклопедія українською мовою. Незабаром ДВУ випускає розвідку “Драматургія. Теорія і техніка драми у стислому вигляді” Л. Красовського. За редакцією цього ж автора ДВУ найближчого часу почне видавати “Театральну енциклопедію”. Вона являтиме собою практичний довідник для всіх, хто цікавиться питаннями театру. В складанні енциклопедії дали згоду взяти участь проф. Білецький, Варнеке (Одеса), Гвоздьов (Ленінград), Розанов (Ніжен), Рулін (Київ) та ін.» [1929. Хроніка / 2 — 87]. ► ЕНЦИКЛОПЕДІЯ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА, СЛОВНИК ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕРМІНОЛОГІЯ

ЕНЦИКЛОПЕДИЗМ ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНІЧНИЙ / [1910. Гріг — 183]. ► ЕНЦИКЛОПЕДІЯ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА, СЛОВНИК ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕРМІНОЛОГІЯ

ЕПЕЙСОДІЯ ► ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА, ЕПІЗОД

ЕПІГОНІЗМ / [1917. Курбас / Молодий — 28].

ЕПІЗОД / польськ. *epizod* [1774] [1992. Cegiela — 46]; «епізод» [вживається у двох значеннях: 1) композиційний елемент п'єси; 2) мала форма драматургії («епізод на 1 дію» «Дурисвітка» М. Кропивницького)] [1865. Марковецький / Благословення — 320]; «епізод — осібне оповідання в якомусь великому писанні, осібна подія серед інших подій» [1906. Доманицький — 42]; «етнографічні епізоди» [1913. Вороний / Театр — 134].

ЕПІЗОД ДРАМАТИЧНИЙ / [1931. Дорошкевич / 1 — 89]; «Ложкін Я. На посту. Драматичний епізод на 1 дію» [1930. Шпілевич — 162]. ► ОПЕРА КОМІЧНА

ЕПІЗОД ОРИГІНАЛЬНИЙ / жанрове означення; «оригінальний епізод» [1867. Глібов — 200]. ► ДРАМА ОРИГІНАЛЬНА, КОМЕДІЯ ОРИГІНАЛЬНА

ЕПІЗОД СЦЕНІЧНИЙ / [1955. Верхацький — 43].

ЕПІЛОГ / «Епилюог, или Скончитель» [1674. Алексей — 754]. ► ЕПІЛОГ

ЕПІЛОГ / польськ. *epilog, epilogum* [1650] [1992. Cegieta — 45–46]; «*epilogus* — заключение речи» [1642. Славинецький — 181]; «епілог» [1630. Вірші — 90]; [1728. Милость — 324]; [1729. Трагедокомедія — 312]; [1746. Кониський — 355]; [1894. Франко / Театр — 302]; «епілог» [1702. Комадія — 86, 145]; [1702. Туптало — 238]; «*epilogus*» [кінець XVII — перша половина XVIII ст. Анонімна Різдяна драма — 198]; «епілюог» [1703. Мудрость — 212]; «епілюог благодарствует благоразумному слушателю за приліжне слуханіє» [1706. Торжество — 280]; «епілог — кінець мови, оповідання, драми, події якої-небудь» [1906. Доманицький — 42]; «П'еса [“Будка ч. 27” І. Франка] починається з того моменту, коли жебрачка метаться за свою загублену долю (випробуваний ібсеновський прийом: починати епілогу)» [1926. Мамонтов / УД — 179]; «[шкільна] драма складалася з прологу, фабули й епілогу» [1941. Ленкий — 35]. ► ПРОЛОГ

ЕПІЛОГ ДРАМАТИЧНИЙ / «“Як ми мертві воскресаємо”. Драматичний епілог в 3 картинах Генрика Ібсена. Переклав А. Крушельницький» [1900] [1906. Комаров — 69].

ЕПІЛЬОГ / «Епільог — закінчення штуки» [1938. Мельник — 71].

ЕПІТАЗИС / «эпитазис» [1887. Картинки — 688]. ► ДІЯ

ЕПІТАСИС / лат. *epitasis* [1705. De arte — 314]; «епітасис — це розвиток тих дій, які зображуються в протасисі» [1737. Довгалецький — 188]; «Хоча під діями розуміються головні частини пьєси, але наставники дивляться за таким порядком їх, щоб у першій дії розвивалась та частина пьєси, що містить у собі головний зміст цілого (і ця дія зветься в трагедії пролог чи *protasis*, бо в комедії пролог чи передмова, надана всій пьєсі, мається по-за дією), щоб у другій — почала розгортатись сама подія (*res ipsa fieri incipiet*), вона зветься *epitasis*: в третій — виникають перепони та сумяття — ця частіша зветься *catastnsis*; в четвертій — відбувається приступ до розв'язання справи, це тако; відноситься до *catastasis*; в п'ятій — кінчається вся дія. Ця частіша зветься звичайно *catastroph*» [1908. Стешенко / 1 — 221]. ► ЕПІТАСИС, КАТАСТАЗИС, КАТАСТРОФА, ПОЕЗІЯ КОМІЧНА, ПРОТАЗИС

ЕПОДА СТАРИННОЇ ГРЕЦЬКОЇ ТРАГЕДІЇ / [1913. Франко / НТШ — 134].

ЕПОПЕЯ ГЕРОЇЧНА / «“Загибель ескадри” [О. Корнійчука] — це героїчна епопея, побудована на матеріалі громадянської війни 1918 року» [1935. Сенченко — 120].

ЕПОС ДРАМАТУРГІЧНИЙ / [1970. Кузякіна — 3].

ЕПОХА МИСТЕЦЬКОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ / «епоху мистецької української драми почав Іван Котляревський своєю “Наталкою Полтавкою” та “Москалем чарівником”» [1937. Чарнецький — 665].

ЕПОХА СИНТЕТИЧНА [У МИСТЕЦТВІ] / «Це були синтетичні епохи, в яких світовідчуження було одним для всього суспільства. Епохи ж, подібні до нашої чи до епохи буржуазного ладу, найбільш висувають такі думки, де ще про смак не сперечаються. Це, оскільки я знаю, витвір саме якоїсь такої епохи, де нема загального світовідчуження в такій глибині, єдності, як це було в епохи синтетичні. І це, безумовно, мусить дуже гостро почуватися зараз. Ми є на грані двох цілком різних світовідчужень. І, очевидно, в такій ситуації мусить породитися підозріння в тому, чи ця функція людини, яку ми називаємо мистецтвом, чи вона, як окремо виділена діяльність, має який-небудь вигляд перед собою. По-моєму, цей доказ дуже важливий» [1926. Курбас / ЛЕФ — 86].

ЕРА НОВА / «Нова ера в історії української штуки» [1897. Вороний / Кропивницький — 314]; «На сезон 1881 г. поступил в труппу Ашкаренко, в Кременчуге. И с этого года начинается новая эра для украинского театра» [1905. Кропивницький — 91]; «На сезон 1881–82 рр. поступив я за режисёра в труппу Г. А. Ашкаренка, в Кременчугу, і з цього сезону починається ніби нова ера задля українського театру» [1906. Кропивницький / Громада — 61]; «декотрі українці напугуються (не вгадаю, навіщо їм це заманулося?) запевнить всіх, що нова ера українського театру починається тільки з 1881 р. з Кременчука; я ж лічу з 1871 р. з Одеси» [1916. Кропивницький — 231]; «ера нова в історії театру» [1918. Ніковський / 2 — 2]; «Харківський оперовий театр, відкриваючи цією оперою сезон і починаючи нову еру в історії українського мистецтва» [1925. Туркельтауб / 3 — 10].

ЕРУДИЦІЯ СЦЕНІЧНА / «Игра г-жи Крузовой не лишена сценической эрудиции и образованного вкуса» [1877. Глібов — 326].

ЕСКІЗ / «“Жах”. Ескіз С. Черкасенка» [1908] [1912. Комаров — 22]; «Тріх (під червоним ліхтарем)”. Драматичний ескіз в 1 дії К. Ванченко» [1909] [1912. Комаров — 24].

ЕСКІЗ / ескіз костюмів і декорацій; [1927. Рулін / Музей — 13]. ► МАКЕТ

ЕСКІЗ ДЕКОРАЦІЙ / [1948. Предславич — 20]. ► ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ЕСКІЗ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / «Репетицію де-кількох картин “Ін-брен” і режисерський сценічний ескіз цілої п'єси бачила спеціальна комісія гол-бюро євсекції ЦККП(б)У» [1925. Анкета — 6].

ЕСКІЗИ ДРАМАТИЧНІ / «“Борці за мрії”. Драма в 5 дій І. Тогобочного. Драматичні ескізи сільського життя в 5 діях» [1903] [1906. Комаров — 82].

ЕСТАФЕТА КУЛЬТУРНА / [1931. Самодіяльник]. ► КУЛЬТЕСТАФЕТА

ЕСТЕТИЗАЦІЯ / [1930. Корляків — 76]; [1979. Дашківська — 27]. ► ЕСТЕТСТВО, МЮЗИКЛ, ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТИСЬКИЙ

ЕСТЕТИЗМ / [1924. Вороний — 370]; «Від Канта треба вести початок визначного “естетизму”, як теорії декадентного, занепадного мистецтва»

[1925. *Навроцький* — 30]; «Візьміть питання естетизму. Товариш Черкашин, естетизм ваш виявляється не в тому, що ви застосували окремі нові інтонації. Справа полягає в тому, що ви берете бойове завдання, питання, що ним живе наша політична дійсність, на якому треба акцентувати увагу, і замість того, щоб виконати його засобами, які акцентують тут увагу, ви, захоплюючись естетськими прийомами, затуманюєте його справжню соціальну суть, його ідейно-політичне наснаження. Ви розмагнічуєте питання» [Васюгинський] [1933. *Стенограма* — 573]. ► СПАДЩИНА БУРЖУАЗНА

ЕСТЕТИЗМ БЕЗПАРТІЙНИЙ / [1935. *Афіногенов* — 22]. ► СОЦІОЛОГІЗМ ВУЛЬГАРНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТСЬКИЙ

ЕСТЕТИЗМ БУРЖУАЗНИЙ / [1935. *Афіногенов* — 20]. ► СОЦІОЛОГІЗМ ВУЛЬГАРНИЙ
ЕСТЕТИЗМ ЧИСТИЙ / «боротьби проти “чистого” естетизму» [1930. *Кацанов* — 4]. ► ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТСЬКИЙ

ЕСТЕТИКА / «зрілища обудит также і художества, естетику, нравність» [1849. *Зоря* — 246]; «Наука про мистецтво, так звана естетика» [1925. *Навроцький* — 28]; «Естетика конструктивізму в такому вигляді, в якому вона існувала в ЛЕФі, абсолютно відкидала давнє розуміння мистецтва як відчуття. Естетика по-грецькому — це наука про відчуття, і у Канта також мистецтво є шляхом пізнання через відчуття. Це було типове для всієї старої естетики. Там важливе було пізнання, у нас — вольовий момент, світовідчування» [1926. *Курбас* / *ЛЕФ* — 86]. ► ЕСТЕТИЧНЕ, ЕСТЕТСТВО, ЗАДОВЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНЕ, НАСОЛОДА ЕСТЕТИЧНА, СМАК ЕСТЕТИЧНИЙ

ЕСТЕТИКА БІОЛОГІЧНА / «біологічна естетика Спенсера» [1929. *РКВ* — 143].

ЕСТЕТИКА БУРЖУАЗНА ► ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ

ЕСТЕТИКА БУРЖУАЗНО-ІДЕАЛІСТИЧНА / «Потебня є — типовий представник буржуазно-ідеалістичної естетики» [1929. *РКВ* — 143].

ЕСТЕТИКА БУРЖУАЗНО-НЕОКЛАСИЧНА / «Буржуазно-неокласична естетика є: 1) неприймання революційної дійсности, песимізм і символістична інтерпретація життьових явищ; 2) надмірна ідеалізація античної класики й уникання зображення соціальних колізій та класової боротьби, 3) принциповий пасеїзм — назад, до старих мистецьких форм; 4) звуження тематики в художній практиці явищами й проблемами індивідуально-філософично-психологічного порядку; 5) принципове й активне заперечення утилітарности в мистецтві. Отже всі ознаки обивательсько-міщанського провінціалізму: “Ах, Європа”. А поруч з тим популяризація Володимира Соловйова, Інокентія Анненського та Тадея Зелінського. Справжня Європа — революційної буржуазії, вона нам ближча і потрібніша» [1927. *Коряк* — 198]. ► ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТСЬКИЙ

ЕСТЕТИКА МАРКСИСТСЬКА / [1928. *Федчишин* / 1 — 18]; [1929. *РКВ* — 143]. ► МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ БУРЖУАЗНИЙ

ЕСТЕТИКА МАРКСИСТСЬКО-ЛЕНІНСЬКА / [1984. *Пилипчук* — 174]; «Одночасно провадився наступ і на інші принципи та категорії, що лежать в основі марксистсько-ленінської естетики; спотворювалися поняття новаторства, гуманізму, суть учення Станіславського і т. д. Натомість підступно підсовувалися різні фальшиві “теорії”, починаючи від абстрактного гуманізму, “реалізму без берегів” і кінчаючи дедрамаатизацією художньої творчості» [1970. *Луцький* — 210]. ► РЕМІСНИЦТВО, ТЕАТРОЗНАВСТВО

ЕСТЕТИКА МАРКСИСЬКА / [1926. *Туркельштауб / Березіль* — 6]. ► УСТАНОВКА ЦІЛЬОВА

ЕСТЕТИКА МАТЕРІАЛІСТИЧНА / [1929. *РКВ* — 143]. ► МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ БУРЖУАЗНИЙ

ЕСТЕТИКА НАУКОВА / [1922. *Машкин* — 61].

ЕСТЕТИКА НАЦІОНАЛІСТИЧНА / [1934. *Юра* — 741]. ► ЕСТЕТИКА НАЦІОНАЛІСТИЧНО-ФАШИСТСЬКА

ЕСТЕТИКА НАЦІОНАЛІСТИЧНО-ФАШИСТСЬКА / [1935. *Савченко* — 32]; «ці постанови [театру ім. І. Франка] були гострою зброєю супроти націоналістично-фашистської естетики на театрі і взагалі в мистецтві, що її проповідували контрреволюціонер Курбас в “Березилі”, контрреволюціонер-фашист М. Куліш в своїх п’єсах, контрреволюціонери-фашисти із літературної організації “Вапліте” (Досвітній, Вишня, Куліш, Епик, Хвильовий, Яловий і інші)» [1935. *Рулін*. — 13]. ► ЕСТЕТИКА НАЦІОНАЛІСТИЧНА

ЕСТЕТИКА НАЦІОНАЛЬНО-ДЕРЖАВНА / [1938. *Геркен / 1* — 582]. ► МИСТЕЦТВО РАСОВЕ

ЕСТЕТИКА НОРМАТИВНА / «нормативна естетика Конта» [1929. *РКВ* — 143]. ► ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТИСЬКИЙ

ЕСТЕТИКА ПРОЛЕТАРСЬКА / «Викристалізуватись пролетарська естетика, звичайно, може тільки тоді, коли кількісно і якісно виходні з пролетарських мас будуть мати перевагу в масі класової інтелігенції, бо, коли ідеологію можна прийняти за поглядно короткий час, то справа зі зміненням естетичних понять трудніша, бо, як ми вже зазначили, естетика, художній смак, розуміння прекрасного — є продукт дуже складного нашарування різних впливів і свідомому регулюванню підлягає з незвичайними, а то й просто непереможними труднощами. Тут ні агітація, ні пропаганда не в силі щось вдіяти. Через це боротьба естетик, боротьба за стиль буде особливо довга й загострена, бо вона буде точитись і в спорідненій ідеологічно масі пролетарської комуністичної інтелігенції. Ідучи шляхом творення своїх естетичних цінностей, пролетаріят пройде через уперту й довгу боротьбу проти реалізації класово-ворожої естетики в елементах стилю своєї епохи, епохи свого панування, з якихби джерел та естетика не просякала» [1926. *Слісаренко* — 20]. ► ГЛЯДАЧ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ, ДРАМАТУРГІЯ ПРОЛЕТАРСЬКА, ТЕАТР ПРОЛЕТАРСЬКИЙ

ЕСТЕТИКА СОЦІАЛІСТИЧНА / «Визначення методу радянської літератури як методу соціалістичного реалізму — не тільки характеристика принципів уже створеного мистецтва, але й основний критерій соціалістичної естетики» [1935. *Безпалов* — 51].

ЕСТЕТИКА СОЦІОЛОГІЧНА / [1929. *РКВ* — 143].

ЕСТЕТИКА ТЕАТРАЛЬНА / [1970. *Френкель* — 16].

ЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ / навчальна дисципліна; [1918. *Курси* — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ЕСТЕТИЧНЕ / «естетичні моменти» [1865. *Росправа* — 9]; «эстетическое достоинство, без малейшего оттенка балаганности» [1875. *Глібов / Новини* — 315]; «эстетическое значение сцены» [1878. *Глібов / Слово* — 334]. ► ЕСТЕТИКА, ЗАДОВОЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНЕ, НАСОЛОДА ЕСТЕТИЧНА

ЕСТЕТИЧНІСТЬ / [1925. *Господар* — 5]; «Змісту лекції проф. Перетца я не буду переказувати, бо її було надруковано в “Літерат.-Науков. Вістнику” та й читано уже, здається, не перший раз. Скажу тільки де що про самий виклад. Перш за все лекції шкодило те, що лектор вживав багато чужоземних слів як от: культурна, індивідуальний, псіхічний, елемент, суб’єктивний, ідеалізація, естетичний» [1910. *Ліденко* — 3].

ЕСТЕТЕСТВО / [1930. *Корляків* — 72]; «Естетство — це є: співак любиться перед глядачем своїм голосом і нюансами своєї інтерпретації. Постійні компроміси з принципом і методом в ім’я вчорашнього смаку (академічний естетизм) — або принцип і метод у вузько формальних завданнях, як вище і важніше від основних завдань мистецтва (лівий естетизм). Пасивність мислі в ім’я активності тільки почуття краси. Наголошування частин мистецької творчості: занепаду, умирання там, де має розкриватися весь чоловік. Ізоляція твору мистецтва від глядача і настроювання його на пасивне споглядання і непотрібне оцінювання. Початок деструкції, або деструкція для деструкції. Все одно, що мистецтво для мистецтва. Фабрикація препаратів для фізіологічних радощів “естетичного порядку”. Забавка в теплому кабінеті під гук гармат на вулиці. Розслабленість нервової системи. Лоскотання п’яток утомленим на біржі, екзальтованим кокаїністам. Органічна згадка про старі, добрі часи. Імпотентність. Онанія. Процес деестетизації мистецтва почався доволі давно. З хвилию висунення на перший план вимог, перш за все свідомості в творчості, протиставленої примхам голої інтуїції, почав входити в свої права інтелект, як поважний фактор у мистецькій роботі. Інтелект — начало аестетичне. Процес деестетизації був у зародку вже в тій реакції проти естетського академізму, що відома під назвою імпресіонізму. У неоімпресіоністів він почав розвиватися, у Пікассо розкрився у ключ для сучасного конструктивізму, Татліна довів од мистецтва до робочого станка. Виробництво, громадськість, утилітарність, доцільне монтуван-

ня, економія — ось гасла, чужі для ательє митця недавнього минулого; гасла, через які сучасність переступить, як через samozрозумілі і нею загальноусвоєні» [1923. Курбас / *Естетство* — 232]. ► ДЕЕСТЕТИЗАЦІЯ

ЕСТРАДА / [1924. *Туркельтауб* / *Криза* — 1]; [1926. *Смолич* / *Естрада*]; [1928. *Курбас* / *Виступи* — 736]; [1930. *Кабінет* — 16]; [1931. *Естрада*]; «Коли мова йде про естрадні виступи в підприємствах загального харчування, то найчастіше доводиться чути, що їх майже дорівнюють до кафешантанних номерів. Питання так і ставиться: естрада в ресторані — перший крок на слизькому путі до виродження “кафешантанного мистецтва”. Таку точку зору слід визнати за однобічну й неправдиву по суті. Ми маємо, приміром, цілком протилежний факт: — низку червоних естрад по робітничих клубах, як один з видів художньої роботи, що використовується для планової художньої пропаганди. Аж ніяк не можна сліпо обстоювати ту думку, що естрада, як форма, властива упадочним часам і як упадочна форма в мистецтві — не відповідає нашим класовим засадам і не придатна для використання за наших умов» [1926. *Смолич* / *Естрада* — 3]; «Під естрадою треба розуміти театральне видовище концертного типу, тобто вечірку з окремих номерів, виступів. Тільки в концерті найбільш уваги має віддаватися музичним формам роботи (музика та спів), а в естраді рівно виступають музичні номери, співачі, декламація, оповідальництво, фізкультурні вправи, танці (не загальні, а виконання на сцені), невеличкі сцени чи інсценізації, веселі співомовки, з'єднані з танцями та співами тощо <...> Звичайно, влаштовувати спеціальну вечірку з самих тільки номерів читання навряд чи доцільно. Це буде надто одноманітно, а одноманітність для художньої роботи лютий ворог. В художніх виступах завжди треба пильнувати різноманітності, оригінальності виступів. Тим-то й зручніше художнє читання поєднувати з іншими формами, використовуючи його, як частку, як окремі номери на вечірці. Скажімо, розпочати вечірку хоровим співом, після нього один-два номери художнього читання, потім який з музики (коли є такий — скрипник, гармоніст або-що). Після того знову можна читати, а там сольний спів, чи дует, фізкультурні вправи, ще раз читання, та й танець під музику з приказками та приспівом. Різноманітна програма цікавитиме глядача, він охоче і послухає і подивиться» [1927. *Естрада* — 23]; «засвоїти політично правильний погляд на роль естради» [1931. *Білокриницький* — 37]; «естрада є видовище доби швидких темпів, машинізації, доби занятої людини, що в найкоротший відрізок часу хоче мати найбільший ефект від суцільного шматка видовищного мистецтва, видовище складене з окремих, коротких нумерів, різних елементів театального мистецтва (як художнє слово, сценічна гра: рух, жестикуляція, міміка), а також іноді різних родів мистецтва (як театального, вокального (спів), музичного

інструментального), хореографічного (танок), циркового й просторово-образотворчого (оформлення і світ)» [1931. Білокриницький — 38]. ► КАБІНЕТ ЕСТРАДИ, КРИЗА ТЕАТРУ, ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ, ФОРМА МАЛА

ЕСТРАДА ДИТЯЧА / «Вже кілька разів підносилися неспівливі голоси про потребу організувати дитячу естраду» [1934. Блокнот / 2 — 3].

ЕСТРАДА КОНЦЕРТОВА / [1928. Сяля — 3].

ЕСТРАДА ПОЛІТИЧНА / «Треба режисерам кинути експериментувати “європейські” форми театру, а перейти до політичної естради, до фізкультури» [І. Маловічко] [1929. Протокол АРКК — 62].

ЕСТРАДА ЧЕРВОНА / [1926. Освіта — 10]. ► ЕСТРАДА

ЕСТРАДА-СЦЕНА / [1925. Кримський — 39].

ЕСТРАДНИК / [1930. Естрадники — 19]; [1930. Кабінет — 16]; [1930. Кацанов / 2 — 4]; [1930. Перекваліфікація — 8]; [1930. Смілянський — 17]. ► КАБІНЕТ ЕСТРАДИ, ФАХ ДЕФІЦИТНИЙ [МИСТЕЦЬКИЙ]

ЕСТРАДНИК-РАЗОВИК / [1930. Естрадники — 19].

ЕТНОГРАФІЗМ / «він [Карпенко-Карий] порвав з етнографізмом в українській драмі» [1907. Дорошенко — 119]; «вона [українська драма] культивувала від початку нового театру українського або етнографізм, або малювання буденного життя чи то родинного, чи більш ширшого» [1907. Петлюра / Увага — 46]; «етнографічні епізоди» [1913. Вороний / Театр — 134]; «Старицький не мав сили визволитися з-під шаблону й рутини в драмі; традиційних аксесуарів старої української драми, як співи, танці, горілка і взагалі поверховий етнографізм, повно в його драматичних творах, та не хто ж і сприяв найбільш тому, що той шаблон запанував був в українській драмі» [1919. Єфремов — 156]. ► КАСА, СЕНТИМЕНТАЛІЗМ, ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ

ЕТНОГРАФІЗМ ПОБУТОВИЙ / «До недавнього часу український театр працював виключно в рамках побутового етнографізму і на протязі кількох десятиліть був ледве чи не єдиним публічним виразником національної свідомості» [1918. Ремез / 2 — 4].

ЕТНОГРАФІЯ В ОСОБАХ / «перші ж чотири дії я б назвав, тримаючись виразу Куліша, живою етнографією, або ж “етнографією в особах”» [1891. Кримський — 339]. ► ЕТНОГРАФІЗМ, ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНИЙ

ЕТНОГРАФІЯ ТЕАТРАЛЬНА / навчальна дисципліна; [1928. Ігнатювич — 22].

ЕТУАЛЬ / від фр. *Étoile* — зоряний; у театрі XIX ст. — молода зірка, яка виступає у легкому жанрі (фарс, комедія, оперета); у Паризькій опері — найвище звання в ієрархії танцівників — «прем'єр» або «прима-балерина»; [1900. Кафешантан — 4]; [1914. Вороний / ЛНВ — 653]; [1917. Реклама — 1]; «Откуда берутся кафешантанные этуали? — спрашивает г. Плещеев в “России” и отвечает: Мне указали на модную диву, восхищающую в на-

стоящее время нашу публику песенками и пляской. Она была, пять лет назад горничной у знаменитости кафешантана, получила от последней в подарок ношенные костюмы, покинула ее и дебютировала в этих костюмах в Марсели. Она копирует свою бывшую барыню, и настолько хорошо, что журналисты отдают ей пальму первенства. Барыня не может слышать её имени и распускает про нее всевозможные мерзости. Это моя бывшая горничная! — негодует знаменитость. — Я не скрываю, что была её горничной! Но ведь и она была горничной. Мы одинакового происхождения. Жильберт продавала в магазине носовые платки и галстуки, и это не помешало ей блистать и нажить миллион франков. Служанки, цветочницы, модистки, продавщицы, полусветские дамы, — вот кто пополняет густые ряды кафешантанских певиц. Для обожателей кафешантанских этуалей эти откровенности — конфуз немалый» [1900. *Этуаль* — 3]; «нехай виставляються напоказ балерини, наїзниці, кафешантанні етуалі; їм — одній треба показати литки, другій — груди, третій — постать, четвертій ще щось інше, а драматичному артистові навіщо це здалося, все одно публіка його з своїм лицем ніколи не бачить» [1907. *Кропивницький / Прохорович* — 526]. ► КАФЕШАНТАН

ЕТЮД / жанровий різновид драматургії; [1901. *Репетиція* — 9]; [1917. *Васильченко / Зілля*]; «“етюд” як жанровий різновид» [1917. *Курбас / Про символічний театр* — 36].

ЕТЮД [АКТОРСЬКИЙ] / «Трете: треба на наступний раз кожному з нас знайти собі в якому-небудь романі, по змозі сучасному, мотив для етюду, в якому була б змога обрисувати індивідуальність чи то в плані характеру, чи то в плані типу, чи то в плані індивідуальності — не своєї індивідуальності, — в плані своїх можливостей. Таким мотивом може бути монолог, момент із діалогу монологічної форми, яка не вимагає партнера, можна розробити собі вільно текст. Обов'язково монолог із словами, чистої міміки не сміє бути» [1925. *Курбас / Майстерність* — 118]; «Вистава складається з кількох невеличких етюдів» [1928. *Пригоди* — 16].

ЕТЮД ДРАМАТИЧНИЙ / «“За батькові діла прийшла одвітить пора”. Драматическій етюд в 1 д. Гарин Дмитрій» [1888] [1906. *Комаров* — 97]; «“В катакомбах”. Драматичний етюд Лесі Українки» [1906] [1912. *Комаров* — 9]; «“Йоганна жінка Хусова”. Драматичний етюд Лесі Українки» [1909] [1912. *Комаров* — 30]; «Мамонтів Я. Роковини. Драматичний етюд» [1930. *Шнілевич* — 164]. ► ОДНОАКТИВКА

ЕТЮД З НАТУРИ / «етюд з натури “Ошибка провозойшла” М. Кропивницького» [1912. *Комаров* — 9].

ЕТЮД МІМІЧНИЙ / [1984. *Крижицький* — 15]. ► МЕТОД ПЕДАГОГІЧНИЙ

ЕТЮД РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [1919. *Комуніст* — 280].

ЕТЮД СЦЕНІЧНИЙ / [1984. *Крижицький* — 15]. ► МЕТОД ПЕДАГОГІЧНИЙ

ЕТЮД ТРАГІКОМІЧНИЙ / «“Знайся кінь з конем, а віл з волом”. Трагікомічний етюд в 2 картинах. Соч. М. Ф. Сластина» [Харків, 1899] [1906. Комаров — 61].

ЕУФУІЗМ / [1935. Лопе — 128]. ► БАРОКО

ЕФЕКТ ВИДОВИЩНИЙ / [1926. Перетц — 24].

ЕФЕКТУ ВИРАЗИСТОСТИ / [2023. Бондарчук].

ЕФЕКТ ВІДЧУЖЕННЯ / [1968. Богдашевський — 12]; [1982. Рудницький — 142]. ►

ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ, ОЧУЖЕННЯ

ЕФЕКТ ВОГНЯНИЙ / [1926. Перетц — 21].

ЕФЕКТ ГЛЯДНИЙ / [1926. Перетц — 17].

ЕФЕКТ ДЕКОРАЦІЙНИЙ / [1923. Антонович / Скорочений — 21].

ЕФЕКТ ДІЇ / [1926. Перетц — 17].

ЕФЕКТ ЗВУКОВИЙ / [1920. Загаров — 11]; [1924. Ефекти — 30]; «Звукові ефекти. Всі звуки на сцені повинні бути здебільшого лагідніші і слабші від природніх. Це зовсім зрозуміле, бо якщо ми маркували на сцені гук грому таким самим, як чуємо його у природі, то глядачі повтікали б зі залі. Актори повинні і на такі речі звертати увагу, та старатися потрібні звуки віддати можливо природно, оскільки на це дозволить техніка сцени. Найважливішими звуковими ефектами є: вітер, дощ, грім, град, буря, плюск води, фаль, співи птичок, тупіт кінських копит, дзвін, гарматні і крісові стріли, скоростріли, гамір, спів за кулісами і т. п.» [1938. Мельник — 41]; навчальна дисципліна; [1942. Проект — 4]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ

ЕФЕКТ ЗГУКОВИЙ / [1926. Перетц — 17].

ЕФЕКТ МУЗИЧНИЙ / [1926. Перетц — 17].

ЕФЕКТ НАСТРОЄВИЙ / «Настроєві ефекти в романтичній драмі мають велике значення, бо служать основним тлом, на якому відбувається драматична акція» [1925. Вороний / Купала — 254].

ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ / [1971. Чирков — 13]; [1981. Чирков — 22]. ► ЕФЕКТ ВІДЧУЖЕННЯ [БРЕХТІВСЬКИЙ], ТЕАТР ЕПІЧНИЙ

ЕФЕКТ ПІРОТЕХНІЧНИЙ / «Невідома нам п'єса “Изгнаніє Адама и Евы” (трагедія), судячи з наведеного змісту, трактована була на кону в дусі мелодраматичному. Режисер надавав великої уваги всіляким піротехнічним ефектам (вогонь з неба), убивствам (“свирепий вид Каина”), то-що» [1928. Копержинський — 411].

ЕФЕКТ ПЛАСТИЧНИЙ / [1920. Загаров — 11].

ЕФЕКТ СВІТЛОВИЙ / [1921. Васильєв — 73]; [1926. Смолич / Толбузін — 7]; [1929. Вознесенський — 183]; [1930. Дмитрова — 48]. ► ЕФЕКТ СВІТЛЯНИЙ, ЕФЕКТ СЦЕНІЧНИЙ, САЛЯ, ТЕАТР СТАРИЙ ПОБУТОВИЙ

ЕФЕКТ СВІТЛЯНИЙ / [1918. ДДТ / 2 — 4]; [1924. Ефекти — 26]; [1926. Перетц — 21]; «Світляні ефекти. Горішні і долішні лампи є все сталі. Коли хочемо підчас дії стемнити світло, чи зробити червоне, то тоді радимо собі в цей

спосіб: робимо довгі рядки, наклеюємо на них відповідну бібулку та пересуваємо цю рамку перед лампами, які знаходяться в долішній рамі» [1938. Мельник — 39]; навчальна дисципліна; [1942. Проект — 4]. ► ИНСПИЦИЕНТ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ, ОСВІТЛЕННЯ СЦЕНІЧНЕ

ЕФЕКТ СЦЕНІЧНИЙ / [1901. Томашівський — 36]; [1926. Смолич / Толбузін / 2 — 302]; [1927. Рулін / Музей — 16]; [1931. Грудина — 122]; [1936. Мар'яненко / 1 — 119]; «сценічні ефекти» [1924. Єфремов — 48]; «сценічні ефекти» [1926. Смолич / Толбузін — 7]; «Взагалі сценічні ефекти поділяються на дві групи: звукові і зорові» [1946. Липковський — 37]; навчальна дисципліна; [1918. Курси — 2]. ► ЕФЕКТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, РОБОТА НАД П'ЄСОЮ

ЕФЕКТ [СЦЕНІЧНИЙ, ТЕАТРАЛЬНИЙ] / «ефект в публіці» [1865. В. Д. Р. — 334]; «п'єса збудована на ефектах і романічних случаях» [1866. Маруся — 366]; «багато сцен і епізодів всунено, бачиться, лиш для сценічного ефекту» [1876. Франко — 41]; «сценічні ефекти» [1894. Франко / Театр — 313]; «драма задля своїх сценічних ефектів мала значний успіх» [1910. Франко — 393]; «ефект сценічний» [1926. Перетц — 17]; [1926. Ревю — 16]; [1933. Брехт — 5]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, РЕВЮ

ЕФЕКТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1910. Франко — 401]; [1926. Перетц]; [1929. Дмитрова / 2 — 199]; [1929. Резанов — 82]; [1920-ті. Рулін / Словник — 14]; [1941. Білецький — 13]. ► ЕФЕКТ СЦЕНІЧНИЙ, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ЕФЕКТ ШУМОВИЙ / «шумові ефекти» [1969. Ратімов — 42]. ► ГРАФІК ВИПУСКУ ВИСТАВИ

ЕФЕКТАЦІЯ / [1862. Слухи — 4]; [1923. Любченко — 1]. ► АРТИСТ-ДИЛЕТАНТ, НАПРЯМ МИСТЕЦЬКИЙ

ЕФЕКТУВАННЯ / «Одкидаючи “ефектування” й “пародію”, себто будування ролі на зовнішніх, підкреслених і акцентованих засобах виявлення» [1928. Кисіль / Соленик — 42]. ► СПОСІБ ГРИ ТРАДИЦІЙНИЙ

ЄВРОПЕЇЗАЦІЯ / [1923. Любченко — 1]; «Сім років назад український театр вступив в новий етап свого існування — “європеїзації”. <...> Суспільству, яке відрізало своє життя від буржуазної “Європи” комуністичною революцією, ця “Європа” не потрібна. Навпаки, коли захід переживає ще добу передреволюційну, на долю нашого суспільства випадає завдання — нести туди, на Захід — нову “Європу”. І театру в будіванні Нової Європи віддається почесне місце. Треба тільки зуміти твердо стати на нього. А щоб створити новий театр, потрібний передовсім новий актор. Новітнє мистецтво не потребує актора маріонетки — “виконавця ролів”; новітнє мистецтво потребує громадян-революціонерів, які б з кону впливали на творення нового життя. Актор мусить порвати з старими педантичними “формалізмами” п’єсограння й усвідомити собі роль театру в сучасності. Актор мусить вийти поза межі бутафорських “чувствованій” і стати глашатаєм молоді комуністичної культури. Тоді зникне і безрепертуаря й потреба “європеїзації” у гонитві за п’єсами» [1923. Смолич / Листи — 1]; «роки 1888–1889 стоїть він [М. Садовський] на чолі одної з найкращих українських труп <...>. роки 1904–1906 стоїть М. К. на чолі театру “Руської Бесіди” в Галичині. Тут наближається він помалу до європейського репертуару, що галицькому театрові був приступніший; з другого-ж боку чимало зробив він для розвитку цієї галузи українського театрального мистецтва, якому бракувало великих талантів. Повернувшись до Росії, десять років тримав Сад[овський] в оренді театр “Общество грамотности” в Києві. Уперше за всю історію театру українського осіло театральне підприємство на одному сталому місці, здобувши таким чином змогу заходитися коло вдосконалення своєї роботи. Ширші можливості стали перед ним і через звільнення від цензурних утисків. Отже й почався невпинний, хоча й болісний процес “європеїзації” українського театру <...> чимало тоді обережності виявляв М. К., яко керівник цього театру, повільно його репертуар поширюючи <...> особлива якась тривалість характерна тій генерації акторів, до якої належить М. К.; і на 70-му році життя, а 45-му акторської роботи дивує він своєю свіжістю та силою» [1926. Пулін / Садовський — 96–97]. ► НАПРЯМ МИСТЕЦЬКИЙ

ЄВРОПЕЇЗАЦІЯ ТЕАТРУ / «європеїзація нашої драми і театру» [1912. Комаров / СЄ — 4].

ЄДНІСТЬ ЧАСУ ТА МІСЦЯ / польськ. *jedność czasu* [1766], *jedność miejsca* [1766] [1992. Cegieta — 55]; «Пізніш цей “закон” було скасовано, принаймні, в перших двох частинах його (єдність часу та місця)» [1928. Мамонтов / 1 — 52]. ► ЗАКОН ТРИЄДНОСТІ

ЖАЛУВАННЯ / «Покінчив я до українців на підвищений розмір жалування, себто аж на 60 карбованців в місяць» [1928. Мамонтов / 5 — 215]. ► БАТЬКО ТЕАТРУ

ЖАНР / [1913. Вороний / Театр — 117]; «жанр, знаєш, сучасний, нервно-кипучий, модерн, що тепер в моді» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 123]; «Всі театри всіх жанрів: опера, драма, сатира, оперета — це система культурно-соціальних установ, через які пануючий клас настроює глядача в потрібному для себе напрямі, конкретно — на своє світовідчування і своє світорозуміння. Театр заряджає глядача безконечною низкою умовних рефлексів, постійним повторюванням, впливом на глядача старається ці умовні рефлекси зробити постійними, старається перевести їх у характер постійних тривких рис цілого індивідуума. Гасло — перевести в інстинкт новий для нього світогляд, зробити його органічним світовідчуванням. І то по відношенню до всього: до простору, часу, роботи, моралі, етики минулих епох, сучасності, майбутнього, до класу, рас і націй. Театр, як і всяке мистецтво, в епохи, в які новий клас приносить нові змісти і накидає світові новий порядок, мусить не забувати акцентувати свою виховну роль. Тільки в епохи занепаду, в часи вмирання класу, що себе пережив, театр стає забавою, відпочинком, розвагою. Цього вчить нас історія. І це не заперечує того, що майстерне мистецтво завжди є відпочинком» [1927. Курбас / Справа — 260]; «Перший принцип, що його слід затвердити: зневага до жанрів, бо це не чудодійні криниці з живою водою, а тимчасові перегородки, ями, що не мають власного джерела» [1929. Кашиницький — 51]; «Не існує “батьків” у літературних жанрів. Жанри не є продукт особистого винахідництва: вони створюються в загальному процесі, зумовленому класовою боротьбою, створюються колективними зусиллями багатьох письменників, ідеологів певного класу» [1935. Білецький — 150]; «певний літературний гатунок (“жанр”)» [1941. Чижевський / 1 — 7]; «Для вивчення психотехніки жанрів накреслити певну шкалу. На лівому фланзі її стоятимуть жанри, найбільш насичені оспівуючим, звеличуючим пафосом: політична, філософська трагедія <...>, на правому — жанри, просякнуті висміюючим, зневажаючим пафосом: політична сатира Арістофана, п’єси Маяковського» [1967. Василько — 87]. ► АСПЕКТ, ГЕНЕЗА ЖАНРУ, ПЛАН, ПОЕТИКА, ПРИНЦИП, СМАК

ЖАНР АМЕРИКАНСЬКИЙ / «[Вистава] зроблена в плані модного в 1924–1925 році “американського жанру”, з еквілібристикою, трюками, фокстротами й “розложенієм буржуазії”» [1929. Смолч / Одеса — 43].

ЖАНР ВИСОКИЙ / [1926. Ревю — 16]; «“високі” драматичні жанри» [1930. Шамрай — 19]. ► РЕВЮ

ЖАНР ВИСТАВИ / [1948. Предславич — 20]; [1974. Ревю — 226]; «Можна говорити про жанр п’єси та жанр вистави» [1999. Данченко — 53]. ► ЖАНР СЦЕНІЧНИЙ, ЖАНР ТЕАТРАЛЬНИЙ, ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, РЕВЮ ПОЛІТИЧНЕ

ЖАНР ДРАМАТИЧНИЙ / [1929. Кістяківська — XVI]. ► ДІЯЛОГ

ЖАНР ЕСТРАДНИЙ / [1931. Білокриницький — 37].

ЖАНР ЄВРОПЕЙСЬКО-МІЩАНСЬКИЙ / [«Гріх» В. Винниченка] [1923. Шевченко — 8].

ЖАНР КАСКАДНИЙ / «и вот добрая половина жрецов и жриц Мельпомены <...> пустилась во все тяжкие “каскадного жанра”» [1884. Черняев — 373].

ЖАНР КОШМАРНИЙ ► ШКОЛА НЕСАМОВИТА

ЖАНР ЛЕГКИЙ / [1925. Суми — 4]; [1928. Мейтус — 4]; «п'єси легкого жанру»; «спеціальний жанр легких одноактових п'єс» [1913. Вороний / Театр — 139]; «Одеса завжди була “мамою” легкого жанру» [1929. Смолич / Одеса — 32]. ► ЗБІР З ВИДОВИЩ

ЖАНР ЛІТЕРАТУРНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 124].

ЖАНР МАЛИЙ / «Малі жанри: водевіль, фарс» [1920-ті. Рулін / Програма — 339]. ► ТЕАТР ФОРМ МАЛИХ, ФОРМА МАЛА

ЖАНР МІМІЧНИЙ / [1906. Франко / НТШ / 71 / 1 — 117].

ЖАНР НИЗЬКИЙ / [1926. Ревю — 16]. ► РЕВЮ

ЖАНР ОПЕРЕТКОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ / «оперетково-етнографічний жанр» [1907. Дорошенко — 127].

ЖАНР ПСИХОЛОГІЧНО-ПОБУТОВИЙ / [1929. Смолич / Франка — 49].

ЖАНР РОЗМОВНИЙ / [1930. Кацанов / 2 — 4]; [1931. Білокриницький — 39]. ► ЕСТРАДА, ТЕАТР ФОРМ МАЛИХ, ФАХ ДЕФІЦИТНИЙ [МИСТЕЦЬКИЙ]

ЖАНР СЕРЙОЗНИЙ / «жанр серйозний (*le genre sérieux*)» [1913. Вороний / Театр — 122].

ЖАНР СЦЕНІЧНИЙ / [1928. Альф / 2 — 12]; «виставляють переважно опери і оперети, але часто і твори легкого сценічного жанру (кабаре)» [1942. Радість — 3]; «сценічний жанр: історія понять» [2002. Клековкін — 50]. ► ЖАНР ВИСТАВИ, ЖАНР ТЕАТРАЛЬНИЙ

ЖАНР ТВОРЧОСТІ ДРАМАТИЧНОЇ / [1929. Кістяківська — XVI]. ► ДІЯЛОГ

ЖАНР ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1927. Рулін / Музей — 16]; [1943. Бутківський / 1 — 6]. ► ЖАНР ВИСТАВИ, ЖАНР СЦЕНІЧНИЙ, ТРАГЕДІЯ РАДЯНСЬКА МУЗИЧНА

ЖАРГОН ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1925. Перспективи — 1].

ЖАРГОН ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1928. Мельман — 4].

ЖАРІВКА ЕЛЕКТРИЧНА / [1924. Ефекти — 27]. ► ЛЯМПА НАФТОВА

ЖАРТ / жанрове означення; польськ. *żart* [1771] [2007. Rutkowska — 640]; «жарт» [1891. Глібов — 145]; [1907. Франко / Тобілевич — 377]; [1917. Васильченко / На перші гулі]; «Жарт, жарти — шутка, шутки, игранье» [1838. Наталка — 78]; «фарс — жарт, викидка, вибрик, фігель» [1893. Уманець / 4 — 173]; «издавна были известны на Украине и польские “жарты”, разыгрываемые странствующими скоморохами. Жартами назывались сцены из народной жизни вроде “междувброшенных забавных игрищ XVIII века”» [1893. Чер-

няев / *Старинный* — 26]; «гістріонські жарти» [1894. Франко / *Театр* — 299]; «драматизовані жарти» [1899. Франко — 91]; «жарт в 4 діях» [1907. Франко / *Тобілевич* — 377]; «Далеко ліпше розвивалися коротенькі комічні драматичні пєси — “водевілі” і “жарти”. Можна пояснити це тим, що 1) жарт, водевіль для свого дальшого розвитку мав дуже поважну драматичну традицію ще з XVII–XVIII ст., а 2) через те, що основи до створення драматичної форми цього українського жанру знов же, як і опери, поклав Іван Котляревський, написавши український водевіль в одній дії “Москаль Чарівник»» [1923. Білецький — 44]; «автор визначив як жарт (кротохвіля)» [1982. Герґелевіч — 114]. ► ІНТЕРМЕДІЯ, КРОТОХВИЛЯ

ЖАРТ ДРАМАТИЧНИЙ / [1913. Франко / *Студія* — 196].

ЖАРТ ПОБУТОВИЙ / «жартую — кощунствую, блядословлю, сміхословлю, любезно і радостно віщаю» [XVIII ст. *Синонима* — 26]; «Олена Пчілка. «Сужена — не огужена!» Побутовий жарт (водевіль) в одній дії» [1881. *Пчілка* — 236]; «“Журавель в небі”, побитовий жарт в 1 дію О. Кониського» [1884] [1906. *Комаров* — 95]; «“На менинах”. Побутовий жарт в 1 дії Тетяни Сулими» [1909] [1912. *Комаров* — 29].

ЖАРТ СВЯТКОВИЙ / «“Чарівний сон”. Святковий жарт в одну дію М. Старицького» [1903] [1906. *Комаров* — 81]; [1905] [1906. *Комаров* — 87].

ЖАРТ СЦЕНІЧНИЙ / [1926. *Сатана*].

ЖАРТ ТРАГІЧНИЙ / [1907. *Муки* — 369].

ЖАРТ-ВОДЕВІЛЬ / «“За Івана — пан, а за пана — Іван”. Жарт-водевіль в 1 дії Гната Карого» [1884] [1906. *Комаров* — 94].

ЖВАВИСТЬ [ВИКОНАННЯ] / «Прощальний спектакль малороссов прошел чрезвычайно оживленно» [1889. *Оживленно* — 26]; «Роль отца [Ульяны] г. Карпенко-Карый сыграл оживленно» [1889. *Z* — 24]; «Поставленная третьего дня в Новом театре оперетта “Черноморци”» была разыграна малороссами с обычным оживлением» [1891. *Черноморци* — 70]; «в ней [п'єсі “Чумаки”] столько художественной простоты и правдивости, столько истинного юмора, и так жизненны и рельефны ее типы, что требования чистой эстетики уступают законное место чувству художественной полноты впечатления <...>. Г. Карпенко-Карый с редким оживлением сыграл Хому — добродушного, доверчивого простака» [1903. *Гомо* — 113]; «Д-ці Дзеціно ми радили б виявляти в драматичних місцях менш тої жвавости й веселости, яка часами переходить в якесь гасання по сцені, а також менш жестикуляції й голосних вигуків»; «відограли її жваво» [1907. *Д* — 3]; «гра її була дуже жвава <...> Взагалі весь спектакль пройшов жваво, дружно і дав публіці кілька годин щирої веселости й приємного задоволення. Театр був мало не повний» [1907. *Д—ко* — 4]; «жваво провів роль» [1907. *Малюнки* — 4]; «жваве виконання» [1908. *Litera* / 2 — 4]; «Спектакль пройшов жваво» [1912. *Єлена* — 4]; «Добру школу виявила д-ка Доброволь-

ська (Сніжинка), хоча треба тільки більше руху, жвавості» [1917. Федір / Пантера — 4]; «темпо гри було жваве» [1924. Кедрин / 1 — 3].

ЖЕН ПРЕМ'Є / амплуа; фр. *jeunes premiers* — перший молодий, актор, який виконує ролі «перших коханців»: Ромео, Фердинанд та ін.; [1877. Глібов — 327]; [1881. Черняев — 281]; [1885. Черняев — 341]; [1898. Ярон — 410]. ► АМПУА, БОГАТИР, ГЕРОЙ, КОХАНЕЦЬ, ЛЮБОВНИК

ЖЕСТ / [1920-ті. Рулін / Словник — 5]; [1988. Судьїн — 17]; «у неї кожен жест має свою психологічну підставу» [1891. Кримський / Товариство — 329]; «театральний жест» [1916. Чарнецький — 6]; «Сучасний український театр — наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон» [1917. Курбас / Молодий — 28]; «В нашій старій системі був дуже довгий шлях виховання учня — можна його скоротити. Обов'язково потрібні: техніка жесту, жест як технічний прийом без обов'язкової психологічності, яка вже у нас була. Але з другого боку ухил в односторонню біомеханіку дає неталановитих акторів, які не здатні винести на своїх плечах виставу» [1924. Курбас / Поправки — 51]; «Жест безсистемний, безпринципний» [1927. Курбас / Щоденник — 47]; навчальна дисципліна; [1942. Проект — 4]. ► ГЕСТ, ГЕСТИКУЛЯЦІЯ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ, НАПРЯМ КЛАСИЧНИЙ, ПЛАН ВИСТАВИ, ФІКСАЦІЯ ЖЕСТУ

ЖЕСТ БЕЗСИСТЕМНИЙ / «Жест безсистемний, безпринципний» [1927. Курбас / Щоденник — 47].

ЖЕСТ ІЛЮСТРАТИВНИЙ / «жест “ілюстративний”» [1926. Лабер — 3]. ► РЕЖИСЕР МУЗИЧНИЙ

ЖЕСТ МОНУМЕНТАЛЬНИЙ / «монументальний жест — такими засобами театралізує т. Бортник в “Пригоди” уривки з новелок Стефаніка» [1928. Пригоди — 18].

ЖЕСТ ПЕРЕТВОРЕНИЙ / [1922. Курбас / Щоденник — 40]; [1934. Юра — 747–748]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ЖЕСТ ПСИХОЛОГІЧНИЙ / [2006. Чехов / 2 — 57]; «Все торкається як психологічного, так і механічного жесту» [1923. Курбас / Щоденник — 41]. ►

БАБА ЖВАВА, ЖЕСТИКУЛЯЦІЯ, ПСИХОЛОГІЗМ

ЖЕСТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1964. Мар'яненко — 185]. ► ПОЗУВАННЯ, ФІКСАЦІЯ ЖЕСТУ

ЖЕСТИКУЛЯЦІЯ / [1865. В. Д. Р. — 334]; [1865. Вечерниці — 80]; [1900. Кафешантан — 4]; [1907. Роковини — 4]; [1931. Білокриницький — 38]; «мы посоветуем ему [акторові] избегать излишней жестикуляции, размахиванья руками и т. п. не всегда идущих к делу гримас» [1862. Слухи / 29 — 226]; «акторська жестикуляція» [1894. Франко / Театр — 297]. ► ГЕСТИКУЛЯЦІЯ, ЕСТРАДА, ДЕКЛАМУВАННЯ, ЖЕСТИКУЛЯЦІЯ, КАФЕШАНТАН, РЕЖИСЕР, ШТУКА ТЕАТРАЛЬНА

ЖЕСТИКУЛЯЦІЯ ГОЛОВОЮ / вірогідно у значенні «міміка»; «гру п-и Лукасевич псує значно надмірна її жестикуляція головою» [1865. * * — 332]. ► ГРАТИ ОЧИМА, ЗАВЕРТАНЄ ОЧЕЙ, МІМІКА

ЖЕСТИКУЛЯЦІЯ / [1920-ті. Рулін / Словник — 5].

ЖИВГАЗЕТА / [1930. *Онищенко* — 19]. ► ГАЗЕТА ЖИВА

ЖИВООБРАЗ / у праці «Русько-український театр (історичні обриси)» Франко цитує «Зорю галицьку» (1849, с. 100): «На кінець, — додає справознавець “Зорі галицької”, — був уряджений живообраз (табльо), представляючий освободження Русі. Невіста в глибокім думанню сидяча по однім боці з верховинцем, а по другім з подолянним, обома в оковах, в жалю і розпуці — представляла Русь уярмлену! Ангел-хранитель зближається в торжественнім поході і задивлюється з сердечним пожалованням над недолев русков, зносить руки до неба і просить о спасеніє для Русі. Небосклон чорнов пітьмов покритий роззоряється, окови спадають з нещасних дітей руських, а тії, якби досі з просонню будучи, встають і задивленням роззираються наоколо. Ангел-хранитель клякає, щоби Вишному за свободу, для дітей руських зіслану, подякувати. В тім виходять другі слов’яни: кроат, серб, чех і черногорець і подають вільним русинам руки і роблять так межі собою союз. Глибоке сочувство русинів для всіх братій слов’ян відозвалося потім в нашій народній пісні: “Мир, слов’яни, вам приносим”, котру хор за кулісами заспівав. На загальне желання тоє табльо було повторене”. Як бачимо, сей живий образ являється немов прямим продовженням старої традиції шкільних містерій з її алегоричними фігурами і персоніфікаціями абстрактних понять і з необхідними кантами на кінці» [1894. *Франко / Театр* — 328–329]; «тодішній руський театр до політики не доторкався, а коли й доторкався (в різних “табльо” та “живообразах”), то чинив се в такий спосіб, котрий міг здобути для нього хіба похвалу і протекцію правительства» [1894. *Франко / Театр* — 333]. ► ЖИВООБРАЗЕЦЬ, КАРТИНА ЕМБЛЕМАТИЧНА, КАРТИНИ ЖИВІ, КАРЬНИ СЦЕНІЗОВАНІ ЕТНОГРАФІЧНІ, ТАБЛЬО

ЖИВООБРАЗЕЦЬ / «закінчили живообразцем (табльо)» [1909. *Возняк / 2* — 93]. ► ЖИВООБРАЗ

ЖИТТЄВІСТЬ / «Вмер жест, умерло слово, вмерли засоби акторського проявлення мистецтва, а зосталася хаотична, убійча “життєвість”, для представлення й ілюстрації літературного сентименту і літературних гримас» [1918. *Курбас / Театральний лист* — 42]. ► ПРАВДА ЖИТТЄВА, ПРАВДА ЖИТТЬОВА

ЖИТТЯ МИСТЕЦЬКЕ / [1926. *Смолич / Блакитний* — 5].

ЖИТТЯ ТЕАТРАЛЬНЕ / [1928. *Блохін* — 8].

ЖІРІ ► ЖУРІ

ЖОЛОБОК / [1923. *Білецький* — 39]; «жолобок (*jasełka*)» [1906. *Франко / Вертеп* — 186]. ► ЯСЕЛКА

ЖОНГЛЕР / [1894. *Франко / Театр* — 298]; [1919. *Курбас / Нова німецька драма* — 50]; [1930. *Гординський* — 148]; «у старій Франції ся гра [гра маріонеток] звалася *joues dels bavastels*, а жонглери, що продукувалися з тою грою, звалися по латині *bastaxii*» [1906. *Франко / Вертеп* — 177].

ЖРЕЦЬ МЕЛЬПОМЕНИ / «добра половина жрецов и жриц Мельпомены <...> пустилась во все тяжкие “каскадного жанра”» [1884. Черняев — 373].

ЖРЕЦЬ МИСТЕЦТВА / «шутки в сторону, я говорю мое убеждение, мало этого, я говорю в обширном смысле о всех вообще этих людях, которых называют в газетах жрецами искусства, о писателях, о живописцах, ваятелях... Архитекторы еще другое дело: тут есть польза. <...> — Отчего вы так предупреждены против, как вы говорите, жрецов изящного? — смеюсь, заметил один молодой человек» [1846. Гребінка — 111]; «жрецах искусства» [1888. Черняев — 425]; «жрецы святого искусства» [1898. Николаев — 69]; «служители цього мистецтва повинні перестати бути рабами касси, а стати натхненними жрецами чистої Краси» [1913. Стоколос — 50]; «Обособленість музичного мистецтва в буржуазній культурі від буденного життя, від побуту відіграло ту роль, що “святим мистецтвом” в першу чергу було проголошено музичне, найбільша кількість представників його являли собою “жерців”» [1924. Журналістика — 4]; «В акторів старої формації міцно заіли були віками набуті забобони, що “жрець мистецтва” мусить триматися далеко від “юрби”. В перекладі на звичайну життєву мову це значило: “я художник, — бог, а все інше дурниця”» [1926. Туркельтауб / 1 — 2]. ► НУТРО

ЖУРІ / [1894. Лисенко / 3 — 244]; «театральне журі» [1907. Франко / Тобілевич — 376]; «жирі, журі <...> — суд у справах літератури й мистецтва для розділу нагород» [1918. Кузеля — 113]. ► ДРАМАТ КОНКУРСОВИЙ

ЖУРНАЛ ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ / [1925. Театр-журнал — 3]. ► ТЕАТР-ЖУРНАЛ

ЖУРНАЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1919. Снілка — 4]; «В нас нема ні одного підручника для театральних аматорів, нема фахових театральних журналів» [1923. Вороний / Міміка — 192]; «Для того, щоб поставити на належний шлях театральну діяльність — необхідно мати такого чинника, який би зрушував старий театр на периферії, на селі. Таким чинником може стати певний часопис, що даватиме усвідомлення революційного театру, ідеологічне керівництво, а також навчатиме техніки театру, демонструючи разом зріст, досягнення театру, підкреслюючи також ті хиби, які б могли появитися, даючи тим часом критику на окремі п'єси і поради до постановки найкращих з них. Оці всі потреби в нашій театральній роботі яскраво говорять про потребу створення нового театального журналу, якого таж давно где периферія. Цей журнал міг би виводити наші гуртки з того безпорадного становища, в яке вони попадають ізольовані зовні і без відповідного керівника. Отже цей брак, ці потреби широкого всеукраїнського масштабу треба задовольнити — приступивши до видання театального журналу. Наші обов'язки провінції, по потреби кричати. Отож і сьогодні, маючи останню, — наш лозунг: “Давай театральний журнал”, а обов'язки центру, задовольняти нас в цьому» [1925. Яременко — 4]. ► СПІЛКА ДІЯЧІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

ЖЮРІ ► ЖУРІ, ДРАМАТ КОНКУРСОВИЙ

ЗАБАВА / розвага, видовище, театр; «забава — законение, замедление, неудобство, упражнение» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 18]; «забава — закосніє, замедленіє, косніє, неудобство, упражненіє» [XVIII ст. *Синонима* — 27]; «увеселеніє, удовольствіє, кумедія» [1845. *Білецький* — 141]; «по можности будуть також музичькі, декламаторьскіі і театральні ігри і забави з танцями, також і балі, згромадженія» [1861. *Слово* / 88 — 12]; «може, колись прийде пора, що і помежи нашими руськими родинами на селі по праздниках і забавах, вмісто пустопорожних забав “пташка”, “пастора” і проч., стануть забавлятися представле нем театральних комедій або хоть кількох сцен із них» [1863. *Вістник* — 7]; «також театр для руської забави» [1864. *Слово* / 23 — 4]; «забава — *Verzug, Unterhaltung*» [1904. *Словар* — 73]; аматорство, розвага, аматорські вистави; [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 102]. ► КАВАЛОК

ЗАБАВА КАРНАВАЛОВА / [1913. *Вороний* / *Театр* — 126]. ► КАРНАВАЛ

ЗАБАВА КОРОЛІВСЬКА / «Із королів Річард III перший завів цілу драматичну трупу; підлягала вона окремому урядникови, що завідував королівськими забавами і звав ся *Master of the Revels*» [1905. *Стороженко* — 162].

ЗАБАВА СЦЕНІЧНА [У ВЕРТЕПІ] / польськ. *sceniczna zabawa* [1843. *Izopolski* — 68]. ► ВЕРТЕП

ЗАБАВА ТЕАТРАЛЬНА / «митрополит завважав, що подібні забави (театральні) ніяк не личать кандидатам духовного стану і вносять нелад у життя семінарії» [1932. *Хоткевич* — 117].

ЗАБАВА ЦЕРКОВНА / шкільна драма, вистава шкільного театру; «церковной забави» [кінець XVII — перша половина XVIII ст. *Уривки* — 174].

ЗАБАВА ЦИРКОВА / [1914. *Возняк* — 57].

ЗАБАВКА / «забавка — *Unterhaltung, Spielzeug*» [1904. *Словар* — 73]; аматорська вистава; [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 114].

ЗАБАВКА ДОМОВАЯ / жанрове означення; «домовая забавка» [Франко цитує назву о. Степана Петрушевича «Первописна опера. Муж старий, жінка молода, домовая забавка в єдном дійствіи, з громадських повісток уложена»] [1899. *Франко* / *Москаль* — 352].

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МАТЕРІАЛЬНЕ АКТОРА / «Щодо матеріального забезпечення українського актора — хоча в хаті, де повісилась людина, не говорять про мотузок, — то я приєднуюсь до професійного голосу, що матеріальний стан українського актора незадовільний. Пересічна плата — 100 крб, є більш у поодиноких випадках, але ж у нас по 11 державних театрах 1.870 театральних робітників, 445 з них технічний персонал, 1.325 художніх робітників. Ми досі мали незначні суми для того, щоб матеріально забезпечити їх повністю» [1927. *Скрипник* — 90].

ЗАБОРОНА ВИСТАВ НА ВЕЛИКДЕНЬ / «Вистав давати на Великодньому тижні не дозволили. У той час був закон, що забороняв у Ве-

ликодній тиждень театральні вистави. Позволили циркові і усякі інші видовиська, а театральні забороняли, вважаючи, що такі вистави псують настрої щирою християнина» [1928. Ванченко / 7 — 222].

ЗАБОРОНА ВІДВІДУВАТИ ТЕАТР / «Питомцям [харьковского] “коллегиума” строжайшим образом запрещалось посещать театр. В театр запрещено было ходить прежде и студентам, как видно из 6-й статьи правил, изданных для студентов 30-х годов. Эта статья гласила: “Студентам запрещается: <...> ходить в театры”» [1891. Черняев / Материалы — 233]; «запрещение студентам посещать театр [в Харькове, в 1823 г.] объясняется тем, что студенты взяли слово с какого-то бездарного актера, что он не будет им мозолить глаза своей игрой, когда же он не сдержал своего обещания, забросали его арбузными корками и всякой дрянью и произвели страшный скандал в театре, причем произошла схватка с полицией, во время которой были пущены в ход в качестве метательных орудий стулья и скамьи» [1893. Черняев / Старинный — 69].

ЗАБУДОВАННЯ ТЕАТРАЛЬНЕ / будівля театру; [1876. Діккенс — 698].

ЗАВДАННЯ АКТОРСЬКЕ / [1998. Саква — 4].

ЗАВДАННЯ МИСТЕЦТВА [ТЕАТРУ] / [1913. Вороний / Театр — 159]; «суть театрального мистецтва та його завдання» [1913. Вороний / Театр — 45]; «завданням театру не є ставити виключно свої питомі твори, але також познакомлювати суспільність з кращими здобутками всесвітньої драматичної штуки» [1916. Чарнецький — 8]; «Те, що ми знаємо про це виконання, не дає підстави гадати, що свою гру Гоголь проймав якимось особливим моралізаторським заміром. Думки про ідеологічне завдання мистецтва, або, певніше, усвідомлення їх — опанували його пізніше. Можливе двох видів акторське виконання: з перевагою технічного боку і з збереженням принципу переживання — переваги того, що звичайною мовою зветься нутром» [1928. Копержинський — 420].

ЗАВДАННЯ СЦЕНІЧНЕ / [1937. Захава — 50]; «Що таке сценічне завдання? Свої прагнення, свою наскрізну дію кожна дійова особа здійснює певними сценічними діями в кожному окремому куску п'єси. Частину дії, що здійснюється у певному сценічному куску певною дійовою особою, називають сценічним акторським завданням. Сценічне завдання складається з трьох частин, для розуміння яких потрібно відповісти на три питання: Дія — що я роблю? Хотіння — чого я хочу, або — для чого я це роблю? “Пристаосування” — як я це роблю?» [1948. Предславич — 22].

ЗАВДАННЯ ТЕАТРУ / [1918. Школа / 2 — 2]; «Якщо завданням мистецтва взагалі, — а театру найпаче, — є систематизація людських почувань у подобах (образах), якщо воно є усупільнення й організація цих почувань, то драма досягає цієї мети тільки там, на кону театру, коли своїм огненним словом, насиченим всерединною емоцією, звертається

до театральної залі, наповненої затихлим, мовчазливим натовпом» [1930. *Красовський* — 8]; «Завдання театру й ролю його в справі виховування пролетаріату» [1933. *Рулін* — 3]; «Тому завданням сього театру є, у першу чергу, підняти сей славний меч Мельпомени на честь дідівської слави, підняти його до гори, “вогнем душі його іржу” і заставити його знова блищати непереможним блиском. Затвердити його на сцені нашого театру, зробити його такоюж непереможною [1938. *Геркен* / 1 — 571]; «Мусимо усвідомити собі, що тодішній український театр [1880-ті рр.] — це був засіб, а не ціль» [1938. *Лужницький* — 183]; «завдання і цілі театру» [1956. *Лужницький* / *Франко* — 210]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, МИСТЕЦТВО ГЕРОЇЧНЕ

ЗАВДАННЯ ТЕАТРУ ЕСТЕТИЧНЕ / [1925. *Вороний* — 545].

ЗАВЕРТАНЕ ОЧЕЙ / про пересадну міміку; «часто іменно завертане очей зовсім не було на своїм місці» [1865. *Слово* / 81 — 5]. ► ГРАТИ ОЧИМА, ЖЕСТИКУЛЯЦІЯ ГОЛОВОЮ

ЗАВИВАННЯ / «Сучасні актори за відсутністю сильного й дужого темперамента, який може підвестись до степені переживань героїв трагедії, їх щирого патосу, тоб-то найвищого напруження душевних переживань, виявляють “патос” в лапках, — слово з сучасного театального жаргону, яке вживається в розумінні фальшивої театальної декламації, або, як його називає той-же жаргон, “завиванням”, “виттям” або “співанням”. Нашій українській сцені особливо властиве, не тільки в трагедії, а і в сучасній драмі це “співання” *tremolo* (на театальному жаргоні “дрожement”). Сантиментальність, мелодраматизм, солодкуватість і взагалі фальш при багатьох величезних гідностях нашого рідного театру <...>. Я пам’ятаю, приблизно, років тому 25 приїхала Сара Бернар у Росію. Я пам’ятаю, яке на мене тоді зробило вражіння те, що вона в драматичних місцях “виє”, що вона весь час до прикрости позує» [1920. *Загаров* — 12]. ► БАЛАГАН

ЗАВІДАТЕЛЬ ГОЛОВПОЛІТОСВІТИ / [1927. *Опера* — 5]. ► УПРАВЛІННЯ УКРАЇНСЬКИМ ОПЕРНИМ ОБ’ЄДНАННЯМ

ЗАВІДУВАТЕЛЬ ХУДОЖНЬОЮ ЧАСТИНОЮ / [1926. *Будівництво* — 1].

ЗАВІДУВАЧ ЗАБАВАМИ КОРОЛІВСЬКИМИ / [1905. *Стороженко* — 162]. ► ЗАБАВА КОРОЛІВСЬКА

ЗАВІДУВАЧ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИМ ВІДДІЛОМ [ТЕАТРУ] / «В розмові з нашим співробітником завід. літературно-мистецьким відділом т. Чаговець дав відомості про підготовку Державного академічного театру до зимового сезону» [1923. *ЛіМ* — 3].

ЗАВІДУВАЧ МАТЕРІАЛЬНИМ ОФОРМЛЕННЯМ СЦЕНИ / [1925. *Афіша*].

ЗАВ[ІДУВАЧ] ХУД[ОЖНЬОЮ] ЧАСТ[ИНОЮ] / «Зав. худ. част. Дмитро Грудина» [1927. *Програми* / 2 — 21].

ЗАВІДУЮЧИЙ БУТАФОРІЄЮ / [1918. *Садовський* — 4].

ЗАВДІЮЧИЙ СВІТОВИМИ ЕФЕКТАМИ / [1918. *Садовський* — 4].

ЗАВДІЮЧИЙ ХУДОЖНЬОЮ ЧАСТИНОЮ / [1925. *Держтеатр* — 4].

ЗАВІСА / [1894. *Старицький / Талан* — 444]; [1908. *Кропивницький / Спогади* — 127]; [1911. *Воробкевич / Приблуда* — 323]; [1914. *Січинський* — 34, 41, 46]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 6]; [1946. *Ліпковський* — 10]; «завіса западає» [1865. ** — 332]; «завісу дали пізно» [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 114]; «підняття завіси» [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 139]; «опуститься завіса» [1905. *Карпенко-Карий / Суєта* — 39]; «традиційна завіса провінціальних театрів» [1907. *Старицька* — 631]; «розіп'ялась завіса» [1907. *Старицька* — 642]; «завіса спадає» [1914. *Борачок* — 35, 42]; «піднесесь завіса» [1916. *Тато* — 6]; «підіймати завісу» [1917. *Васильченко / Недоросток* — 160]; «за піднесенем завіси» [1919. *Puccini* — 3]; «1) завіса, що скочується догори, 2) завіса, що підтягується догори й 3) завіса, що розсовується на боки» [1927. *Завіса* — 2]. ▶ ЗАПОНА, ЗАСЛОНА, КУРТИНА, ОБЛАДНАННЯ СЦЕНИ, РЕПЕРТУАР СВЯТКОВИЙ

ЗАВІСА ГАЗОВА / «Перед кінцем п'єси (у в'язниці) Піскатор зати-нав увесь кістяк газовою завісою» [1929. *Плеский* — 74].

ЗАВІСА ЗАДНЯ / задник; [1913. *Вороний / Театр* — 107]; [1914. *Саксаганський* — 391]; [1918. *ДДТ / 2* — 4]; [1926. *Толбузін* — 27]; «задня завіса (воздух чи краєвид)» [1925. *Вороний* — 555]; «Завіса задня [у шкільному театрі]» [1925. *Кисіль / УТ* — 59]. ▶ ЗАДНИК, ЗАТИЛЬНИК

ЗАВІСА ЗАПАСНА / [1913. *Вороний / Театр* — 107].

ЗАВІСА ПЕРЕДНЯ / «Завіса, що заслонює вікно [сцени], зветься передня» [1926. *Толбузін* — 27].

ЗАВІСА ПОЖЕЖНА / [1930. *Звіт* — 264]; [1930. *Курбас / Вимоги* — 786].

ЗАВОД АРТИСТИЧНИЙ [ДРАМАТИЧНИЙ] / «головною нашою мислею було, щоб придбати чоловіка в заводі драматичним теоретично і практично образованого, которий би любителям, на сцені руській виступати желяущим, в состояню був подати теоретичні відомости о драматі, которий також приспособив би їх к практичному представленю драматичних сочиненій, а тим самим приспособив би твореню нашого народного театра» [полонізм, «в заводі драматичнім» — актором за фахом] [1865. *Слово / 25* — 4]; «були першими акторами з заводу» [полонізм, першими акторами за фахом] [1904. *Історія* — 9]; «в артистичнім заводі» [полонізм, в артистичній професії] [1904. *Історія* — 40]. ▶ ПРОФЕСІЯ, СПЕЦІАЛІСТ, СПЕЦІАЛЬНІСТЬ, ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ

ЗАВОД СЦЕНИЧНИЙ / професія театральна; [1865. *Станиславов* — 410].

ЗАВХУД / завідувач художньою частиною; [1925. *Василько* — 164].

ЗАВ'ЯЗАННЄ / зав'язка; [1865. *Станиславов* — 406]. ▶ ДРАММА

ЗАВ'ЯЗАНЬЄ / «природности в зав'язаню акції и катастрофе» [1867. *Боян / 7* — 56].

ЗАВ'ЯЗКА / «можна в кожній акції відрізнити два головні моменти: завязку і розвязку. Те, що лежить між цими двома точками, творить

розвиток акції, який представляється як ряд ступнів в гору до точки найвищого напруження (зріст акції) і звідси в долину, до розв'язки (спад акції)» [1924. *Домбровський* — 110]; «Зав'язка “Тартюфа”, ситуаційне мереживо та розв'язка» [1928. *Тартюф* — 4]. ► ДІАЛЬОГ, ЗАВ'ЯЗКА, РОЗВ'ЯЗКА, РОЗВ'ЯЗКА

ЗАВ'ЯЗКА / польськ. *zawiązanie* [1815] [2007. *Rutkowska* — 634]; «зав'язка» [1918. *Єфремов* — 51]; [1923. *Кедрин* — 2]; [1925. *Вороний / Купала* — 242]; [1925. *Курбас / Реж-лаб 30.07.1925* — 524]; [1930. *Гордінський* — 146]; [1930. *Красовський* — 33]; [1930. *Шамрай* — 11]; [1948. *Предславич* — 15]; «драма зав'язується» [1865. *Марковецький / Благословення* — 320]; «інтрига, зав'язуюча драму» [1865. *Марковецький / Шельменко* — 325]; «не належить до ряду тих творів драматичних, що то одзначаються цікавістю содержания (так званої фабули), розмаїттю різко націхованих характерів, штучним зав'язанням і розв'язанням драматичного узла і драстичною акцією на сцені» [1865. *Мета / 2* — 13-14]; «зав'язки артистичної» [1866. *Слово / 85* — 13]; «між тою зав'язкою в першій і тою чудною розв'язкою в четвертій акті не видимо жодної найменшої дії» [1867. *Русь / 18* — 7]; «зав'язки драми» [початки драми] [1885. *Франко / Театр* — 357]; «зав'яз та розвиток драматичної дії» [1893. *Нечуй* — 157]; «зав'язка (в повісті або драматичному утворі)» [1893. *Уманець / 1* — 232]; «є се довгий ряд діалогів та сцен без драматичної зав'язки і розв'язки» [1894. *Франко / Театр* — 332]; «зав'язеться цікава акція» [1896. *Кропивницький / Куліш* — 451]; «зав'язка драми» [1900. *Франко / Макбет* — 184]; «ціла трагедія в зав'язці вже тут» [1902. *Франко / Лір* — 207]; «тепер будується п'єса переважно на чотири, п'ять актів: в першій — зав'язка, в другій — підвищення дії, в третій — найбільший розвій дії, в четвертій — ослаблення дії і в п'ятій — розв'язка (або катастрофа)» [1913. *Вороний / Театр* — 126]; «Зав'язку сеї драми [“Не судилось”], задуманої Старицьким ще в 60-их рр. і обробленої вельми старанно на основі заміток визначних письменників, творять суперечности двох суспільних верств — простолюдної і панської» [1921. *Барвінський* — 288]; «В кожному драм. творі повинна бути зав'язка дійства, хід його і розв'язка. Зав'язкою називаємо те місце в творі, де обставини сплітаються так, що виникає між дієвими особами твору суперечність інтересів; на підставі і внаслідок цієї суперечности мусить зав'язатись драматична боротьба. В “Наталці-Полтавці”, напр., обставини склалися так, що Наталка мусила вийти заміж, аби забезпечити себе й матір від неминучої нужди, а її любого Петра немає; вже чотири роки як від нього ніякої звістки. Возному крайня пора женитись і він кинув уже оком на Наталку. Випадок дає йому нагоду заявити Наталці своє бажання, одружитись з нею. Вона не може за нього вийти заміж, бо любить Петра, але Возний не одстає і буде домагатись її руки в матері Терпелихи. Інтереси їх протилежні. Тут і починається драм. боротьба, зав'язка п'єси» [1923. *Загул* — 49]; «І зав'язки немає, і наростання дії [у п'єсі “97”]» [1924. *Куліш / Дніпровський* — 496]; «Де кон-

флікт у “Макбеті”? Жадоба влади — це тема. Відьми — це зав’язка. Конфлікт — це є те, з чого робиться вся п’єса» [1925. Курбас / Режлаб 22.04.1925 — 420]; «Зав’язка. Після підготовлення глядача (експозиції) можна перейти вже й до виявлення основної події та основного завдання інсценки (зав’язка). Зав’язку п’єси не слід викривати одразу, а навпаки, послідовно, щоб перед глядачем весь час розгорталося все нове й нове, тоді він з інтересом слідкуватиме за розвитком дії. Щоб допомогти розвиткові дії, звичайно, вводять додаткові сцени або дієвих людей, що переказують про події за межами кону (вісники). Напруження дії. Поруч з зав’язкою наближається й час розв’язки сценарія; це буде або нова подія, як наслідок основної події (присуд суда після злочину, смерть дієвої особи), або просто загальний висновок з попередньої події. Останній момент перед розв’язкою опреділює, здебільшого, цінність театральної художньої речі. Що більше напруження дії перед розв’язкою, що більший інтерес глядача до розвитку дії (глядач ще не знає, які будуть наслідки), то більша цінність театального твору» [1926. Болобан / Компанування — 29]; «Коли виходити зі шкільного поняття “зав’язки вузла” то, будши перенесеним на фільм, воно майже рівнозначне побудові й законів неухильного переведення головного наростання дії до катастрофи, того наростання, що виявляє себе і тим, що воно підносить інтригу, створюючи вражіння, ніби вона не може розв’язатись. Воно мусить розвиватися з природнього розвитку інтриги, або, як ми вже говорили, впливати з різниці характерів персонажів» [1928. Дюпон — 43]; «в зав’язці розрізняється такі її окремі моменти: 1. Експозиція, або показ. 2. Момент першого напруження. 3. Власне — зав’язка, тобто момент зародження єдиної дії» [1930. Красовський — 33]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, БОРТЬБА ДРАМАТИЧНА, ДІЯ СЮЖЕТНА, ЗАВ’ЯЗКА, МІМ, МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ, ПРИНЦИПИ БУДОВИ П’ЄСИ, СЮЖЕТ

ЗАВ’ЯЗКА ВУЗЛА ► ЗАВ’ЯЗКА

ЗАВ’ЯЗКИ ДІЙСТВ ДРАМАТИЧНИХ / «Зав’язки драматичних дійств у народних обрядах і грах старої Русі» [1894. Франко / Театр — 295].

ЗАВ’ЯЗКИ ДРАМИ / «до тих вертепів нав’язувались якісь зав’язки драми, якісь розмови та гри» [1885. Франко / Театр — 357]. ► ДІАЛЬОГ

ЗАГАДКА ДРАМАТИЗОВАНА / «п’єси м’ясопустні *Fastnachtspiele* — це драматизовані загадки» [1956. Лужницький — 60].

ЗАДАЧА НАУКИ [ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА] / «Задача новочасної науки не в тім лежить, щоб винаходити формули і схеми, а власне, щоб вникати в суть і в деталі всякого факту. Теза, якій Ви присвятили свій вступ, буцімто вначалі була пісня, потім епос, а потім драма, ся теза бульварна, добра для дітей, але наукою давно закинена <...> Підтягати все під якусь одну схему не можна; се поступування не те що не наукове, а просто антинаукове» [з листа до С. О. Єфремова] [1905. Франко / 1 — 263].

ЗАДАЧА СЦЕНІЧНА / [1939. *Рапопорт* — 49].

ЗАДНИК / [1946. *Ліпковський* — 10]; «Задник — заднє полотнище або сукно, що займає в ширину та висоту весь кін» [1929. *Словник* — 44]; «задник сцени» [1998. *Пастка* — 8]. ► ЗАВІСА ЗАДНЯ, ЗАТИЛЬНИК, ОБЛАДНАННЯ СЦЕНИ

ЗАДОВОЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНЕ / [1908. *Стешенко* / 1 — III]; «эстетическое удовольствие» [1893. *Черняев* / *Млотковский* — 123]. ► ЕСТЕТИКА, НАСОЛОДА ЕСТЕТИЧНА

ЗАДУМ ВИСТАВИ / [1928. *Смолич* — 29].

ЗАДУМ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [1926. *Смолич* / *Жакерія* — 83]; [1927. *ТСО* — 8]; [1927. *Шевченко* / 1 — 291]; [1929. *Плесський* — 72]; [1929. *Полфьоров* / *Музика* — 25]; [1979. *Рудін* — 33]; «режисерським задумом вистави» [1932. *Верхацький* / *Пролог* — 75].

ЗАДУМА РЕЖИСЕРСЬКА / [1924. *Ровинський* — 1]; [1925. *Господар* — 5]. ► ЗАДУМ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, РЕПЕРТУАР

ЗАКЛАД ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1931. *На кону* — 73]; [1934. *Перемог* — 2]. ► РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ

ЗАКЛАДЕННЯ ТРУПИ / «закладає нову трупу» [1897. *Вороний* / *Кривницький* — 314]. ► БАНДА, ТРУПА

ЗАКОН / «а) закон переставляння; б) закон точкування (натяків)» [1923. *Курбас* / *Щоденник* — 41]. ► ЗАКОН ПРОСТОРОВОЇ НАГОЛОШЕНОСТІ, ЗАКОН РИТМУ, ЗАКОН У СИСТЕМІ КУРБАСА, ЗАКОН ФІКСАЦІЇ

ЗАКОН АКУСТИКИ І ЗАКОН ОПТИКИ [СЦЕНІЧНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ] / [1913. *Вороний* / *Театр* — 93].

ЗАКОН ВИМОВИ / [1926. *Сулима* — 5]. ► ОРТОЕПІЯ

ЗАКОН ДРАМАТУРГІЇ / «основні закони драматургії» [1865. *Андрієвич* / *Сватання* — 326]; «Російська драма стояла та й досі ще стоїть в стані позичок з європейської драматургії. Позичають форму, термінологію, поділ драматичних штук на: оперу, комічну оперу, балет, водевіль, комедію; і російська драма, треба сказати правду, совісно і старанно сповняє так звані “закони і правила європейської драматургії”. А ось наша молода українська драматургія на стільки ще мабуть не вийшла з дитинства, що тих законів не сповняє... За те російські критики дорікають нам, звуть нашу драму наївною і недотепною, хоч Москалі дуже люблять наш театр і, здається, більше всього люблять саме за ту “наївність”, за те занедбанне “законів” (!), за мішанину до купи — драми, опери, балета. Звісно, се люблять не критики, а так звичайні Москалі, що не дуже добре розбирають “закони драматургії”» [1896. *Коваленко* — 454]. ► ДРАМАТУРГІЯ, ЗАКОН МИСТЕЦТВА, ОПЕРЕТА ДРАМАТИЧНА, ТЕОРІЯ ДРАМИ

ЗАКОН ЕСТЕТИКИ / «Підпираючися тими великими іменами, мов щудлами, ми плели несосвітенну тарабарщину про літературу (так я думаю нині о тих бесідах), — установляли і валили “вічні, незмінні естетичні правила”, — а котрий гарячіший, то спішив і на примірах власної композиції доказувати правду і незмінність свіжоухвалених регул.

Ах, се були часи святої благонаміреності та патріотичних поривів, часи молоді, коли все блискуче було золото, все римоване — поезія, все надуте — велич і повага. То що ж, — блаженні ті часи минули, пропали! Погляди змінилися, незмінні і вічні закони естетики розслизлися, мов сніг на сонці» [1878. Франко — 5].

ЗАКОН МИСТЕЦТВА / [1933. Кочкін — 86].

ЗАКОН [МИСТЕЦТВА] / «і в лайці треба не відступати від законів іскуства» [1884. Кропивницький — 339]; «законы искусства для всех языков одни и те же» [1907. Кропивницький / Савіна — 521]; «закон драматичної творчості» [1907. Стешенко / 2 — 147]; «додержуючи закону триєдності (часу, місця і дії)» [1913. Вороний / Театр — 120]; «вся вона [теорія драми] в основі збудована на законах, установлених Арістотелем, якими Шекспір, як відомо, не керувався» [1913. Вороний / Театр — 122]; «закон Арістотелевої триєдності» [1913. Вороний / Театр — 125]; «розв'язуючи мистецьке питання, ми будемо виходити з наших основних методологічних настановлень, а саме: а) наші нормативно-мистецькі міркування мають локальний характер і не можуть претендувати на роль позаісторичних “законів”, б) основний критерій для будь-яких мистецьких образів лежить у порівнянні їх з тією дійсністю, що відбивається в цих образах, і в) кожен мистецький образ — ідеологічна зброя у боротьбі соціальних класів» [1936. Мамонтов — 109].

ЗАКОН НАПРЯМКУ Й ФОРМИ / [1929. Предславич / Закони — 39].

ЗАКОН ОРТОЕПІЧНИЙ / [1926. Суліма — 5]. ► ОРТОЕПІЯ

ЗАКОН ПРОСТОРОВОСТІ У ПОБУДОВІ МІЗАНСЦЕНИ / [1926. Курбас / Закони — 104].

ЗАКОН ПРО ТРИ ЄДНОСТІ ► ЄДНІСТЬ ЧАСУ ТА МІСЦЯ, ЗАКОН ТРИЄДНОСТІ, ЗАКОН ТРЬОХ ЄДНОСТЕЙ

ЗАКОН РИТМУ / [1913. Вороний / Щепкін — 337]; [1925. Курбас / Метод — 131]. ► ЗАКОН МИСТЕЦТВА

ЗАКОН СИМЕТРІЇ / «сцена будується за законом симетрії» [1937. Шекспір — 164].

ЗАКОН СЦЕНИ / [1924. Філіпов — 3]; [1929. Рулін / Марковський — 426]. ► ЛОГІЧНІСТЬ

ЗАКОН СЦЕНІЧНИЙ / [1979. Дашківська — 26].

ЗАКОН ТЕАТРУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО / [1896. Коваленко — 455].

ЗАКОН ТЕХНІКИ МИСТЕЦЬКОЇ / [1941. Чижевський / 1 — 6]. ► МИСТЕЦТВО

ЗАКОН ТРИЄДНОСТІ / «додержуючи закону триєдності (часу, місця і дії)» [1913. Вороний / Театр — 120]; «закон Арістотелевої триєдності» [1913. Вороний / Театр — 125]. ► ЄДНІСТЬ ЧАСУ ТА МІСЦЯ

ЗАКОН ТРЬОХ ЄДНОСТЕЙ / «Виходячи з хибно приписуваного Арістотелеві так званого закону про три єдності» [1928. Дюпон — 33]; «В давні часи вимагали, щоб драматург дотримувався так званого “закону трьох єдностей”: єдності часу (щоб дія відбувалася на протязі од-

ної-двох доб), єдності місця (щоб дія відбувалася в межах певного місця і єдності дій (щоб події зосереджувалися навколо одного центру). Пізніш цей “закон” було скасовано, принаймні, в перших двох частинах його (єдність часу та місця). Натомість сучасний драмопис висуває кілька інших принципів щодо будови п’єси, а саме: 1. Хронологічна послідовність подій. Це значить, що в п’єсі подія за подією мусить наступати за таким же порядком, як це відбувається в дійсності. В романі або в повісті такий порядок зовсім необов’язковий. Правда, іноді й п’єса починається ніби з кінця, як, наприклад, “Ельга” Г. Гавітмана. Але в такому разі початок і кінець п’єси (Пролог та епілог) утворюють окрему рамку, а сама п’єса проходить з хронологічною послідовністю. Протяг часу між окремими подіями в сучасному драмописі не обмежується а проте краще, коли він найменший. 2. Часова безперервність. Це значить, що між окремими дієвими моментами можуть минати дні й роки, але кожна подія зокрема, раз вона почалася, мусить відбуватися в часі безперервно. Коли ж за ходом подій дієвим особам доводиться на певний час одлучатися (на побачення, за зброєю тощо), то в таких випадках їхнє місце на кону заступають, на потрібний час, інші персонажі. Такі сцени називаються прохідними. В “Бурлаці”, наприклад, за такі сцени можна вважати 5–6–7 яви у третій дії, вони заповнюють пробіг часу між 4 та 8 явами, потрібний для того, щоб Панас заснув і його можна було зв’язати. 3. Зосередження (концентрація) драматичного процесу. Це те, що до цього часу ще зветься єдністю дії. Але драматичну концентрацію ми розуміємо ширше: це не тільки зосередження п’єси навколо певного персонажу чи драматичного вузла; це також зосередженість її і в часі (по можливості) і в оточенні, серед якого розгортається сюжет. Принцип концентрації це — принцип економії руху, часу й місця. Драматург мусить завжди пам’ятати, що він з усіх боків обмежений і обумовлений у своїй праці. А тому принцип концентрації драматичного процесу має для нього колосальне значення. 4. Розподіл драматичного процесу в частих сценах. За цим принципом, що більше сцен (яв, одмін), то краще. Довгі сцени набридають глядачам і притупляють їхню вражливність. Вимога частих сцен ні в якому разі не суперечить попередньому принципу — концентрації драматичного процесу. Майстерність драматурга в тім саме й полягає, щоби в коротких, різноманітних сценах зосередити єдиний, безперервний напружений процес боротьби. Правда, в останній час радянська драматургія часом доводить цю роздрібність до кінематографічних кадрів і таким чином нищить суцільність вражінь. Але в такому разі винен не принцип (правдивий сам по собі), а невдале користування з нього. 5. Події — на кону, підготовка поза коном. Цей принцип виникає з самої суті театрального видовиська і по змі-

сту дуже близький до принципу зосередження драматичного процесу. Драматург ніколи не може показати в п'єсі всього того, що відбувається (за його сюжетом) у житті. Частка подій неминуче лишається поза межами п'єси (за кулісами). Отже, треба розуміти, що саме подавати на кону, а що лишити поза коном. Зазначений вище принцип не можна розуміти в такий спосіб, що коли в сюжеті є така подія, як убивство, то його неодмінно й показати треба, а підготовку одсунути за куліси. Може бути як раз навпаки — найцікавіше — підготовка до вбивства, а саме вбивство — момент другорядний. Таке становище речей, наприклад, у “Гамлеті” В. Шекспіра і в багатьох інших п'єсах» [1928. Мамонтов / 1 — 52]. ► **ЄДНІСТЬ ЧАСУ ТА МІСЦЯ, ЗАКОН ТРИЄДНОСТІ**

ЗАКОН У СИСТЕМІ КУРБАСА / «Закон фіксації. І одразу ж режисер ставив перед учнем вимогу вміти зафіксувати зроблене. Як відомо, фіксації легше піддаються фізичні дії, ніж психологічні, тому Олександр Степанович [Курбас] спочатку вимагав навчитися фіксувати зовнішню дію. Коли молодий актор опанував це, Курбас переходив з ним до фіксації внутрішньої дії шляхом знаходження знака, відповідного її суті. Цьому вмінню він надавав великого значення, а відсутність його вважав за один з показників відсутності даних для сцени взагалі. Приймаючи роботу, Олександр Степанович вимагав від учня повторити її кілька разів, і якщо робота не була зафіксована точно, Курбас не приймав її. Обов'язково провадилося обговорення показової мімодрами. Курбас ніколи не висловлювався першим, вимагаючи, щоб учні самі давали оцінки баченому. Таким чином, привчав їх до самостійного розуміння, до конкретного розбору критики і міг легше спостерігати їхнє зростання та виявляти індивідуальні нахили. Театр має свої закони показу й сприймання сценічного твору. Як один з таких Курбас проголошував закон виразності. Щоб тисяча присутніх у театрі могла побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті, вміти відбирати промовисті, виразні жести, користуватися ними. Поряд із законом виразності у системі Курбаса стояв закон ощадливості. Порада “мінімум засобів — максимум враження, впливу [на глядачів]” у театральному мистецтві діє беззастережно! <...> З техніки опанування рухів, жестів Олександр Степанович і починав навчання акторів, бо вважав їх більш доступними для початківців. Для цього в майстернях (студіях) поряд з практикою сцени, — так Курбас називав свої лекції з системи, — було запроваджено ще ряд дисциплін, які мали розвинути культуру руху, пластичну виразність тіла. Це акробатика, пластика, ритміка, жонглювання, різні спортивні вправи. Дальший етап навчання включав уже елемент психотехніки актора, а саме закон сприйняття світу, якому Олександр

Степанович надавав вирішального значення. Цей закон, учив Курбас, складається з трьох більш елементарних процесів: 1) сприйняття — тобто того, що почуто, побачено або відчуто (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення — тобто оцінки, вирішення; 3) реакції дії — вчинком чи словом. Закон сприймання був основоположним. Ставилися завдання (мімодрами) й окремо на усвідомлення. Більшість учнів хибувала на рефлекторність реакцій, пропускаючи в процесі сприйняття найцінніше, а саме — елемент усвідомлення, оцінки, вирішення. У системі Курбаса були ще й такі закони: Закон послідовності діяння. На сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача. Геть рефлекторність і хаотичність! Кожний рух на сцені має свій малюнок, свої знаки зупинок: коми, крапки, тире тощо. Як виняток бувають і раптові реакції, але на сцені вони обов'язково психологічно насичені, свідомо зроблені актором. Закон мотивації. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жоден рух, жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. Це вершина майстерності психотехніки актора. Закон перспективи. Інакше його можна назвати архітектонікою сценічного твору — чи то мімодрами, чи монолога, чи навіть цілої ролі. Суть його полягає в умінні розташувати матеріал за законом розвитку почуття, дії, думки, визначити ударні місця ролі або монолога (ікти), свідомо використовувати засоби виразності. Закон ритмічності. Враження від роботи актора може бути сильнішим і слабшим, але обов'язково — безперервним! Це досягається ритмічністю виконання. У ритмі немає пустоти, пауза — теж ритмічна величина. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, “переливатися” з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися з набору акторських прийомів. На одній з лекцій Курбас запропонував навчитися “малювати клаптями”, тобто своєрідними широкими мазками, знаходити зміст і мету кожного “клаптя”, пов'язувати клапті між собою в ритмічному співвідношенні, підпорядковувати окрему деталь загальному, першорядному. Закон контрастів, світлотіні. Кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвиткові, зміні, а це значить — у боротьбі протилежностей. Саме в цій боротьбі протилежностей — контрастів сили й слабкості, тьми й світла, горя й радощів, висоти й глибини — виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися komponувати свою роботу за контрастами, за протиставленням. Розвиваючи далі свою систему гри актора, Курбас твердив, що для минулої епохи характерним було переживання, а для нашої — конструювання. Переживання на сцені — це питання індивідуальності актора, біль-

шою чи меншої “зараженості” тим, чим він грає. Заперечуючи проти гри “нутром”, Олександр Степанович не відкидав значення емоційності взагалі в театральному мистецтві. Проте він вважав, що емоції повинні бути “приборкани”, бути лише елементом творчості, її засобом, барвою, а не основою» [1969. Василько — 14–16]; «Окремою і складною проблемою у перевишколі акторів було питання т. зв. “системи Курбаса”. Навчання системи починалося з практичних “завдань на спостережливість увагу, уяву”. Ми, члени 4-ої майстерні, актори з довголітнім стажем, мусили виконувати завдання, які в той час звалися мімодрамами, на прості фізичні дії без конкретних предметів: попросувати штани, принести води, запалити в печі, випити склянку чаю тощо. На цьому вивчалися здібності актора до спостережень, уміння відтворити життєвий епізод. Тут же висувався “закон фіксації”, тобто треба було вміти всю мімодраму точно повторити. Ці завдання приводили старших акторів до чорного розпачу <...>. Сивоголовий Іван Олександрович Мар’яненко цілими тижнями ходив на лекції тієї “премудрості”, приглядався до того, що витівали у своїх мімодрамах молодші, а то й — зовсім зелені студійці, радився із своїми однокашниками з театру, як перебороти свій страх перед тією студійною аудиторією <...>. Сьогодні не можу пригадати, чи цей заслужений актор хоч раз продемонстрував свою мімодраму. Коли ж під час фізкультурного тренування він поспробував зробити “стійку” на руках, тобто стати головою вниз, його руки не витримали тягаря тіла й Іван Олександрович цокнувся головою об долівку, ми всі присутні попросили його відмовитися від цієї дисципліни перевишколу акторської майстерності» [1982. Гіряк — 159–160]. ► ЗАКОН ПРОСТОРОВОЇ НАГОЛОШЕНОСТІ, ЗАКОН РИТМУ, ЗАКОН ФІКСАЦІЇ, СИСТЕМА КУРБАСА, СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА

ЗАКРИТТЯ СЕЗОНУ / «У неділю, 12 квітня, в українському драматичному театрі відбулася урочиста вистава: закриття першого сезону в новому театрі й бенефіс керманича трупи, заслуженого артиста М. К. Садовського. <...> Театральні місця й приставні стільці були заповнені щерт» [1918. Закриття — 4].

ЗАКУПІВЛЯ ПОСТАНОВОК ТЕАТРАЛЬНИХ / «Ми мали цікаві початки використання театру з метою виховання молоді в київській організації комсомолу. Там цілі комсомольські райони закупували театральні постановки» [1927. Зарва — 63].

ЗАКУПКА ВИСТАВ / «Широко розгорнулася система закупки вистав цілими установами та колективами. Система талонів, абонементів та робітничих кас призвела до того, що спілки стали фактичними хазяїнами театрів. Від них залежить успіх чи занепад першого-ліпшого театру» [1928. Народа — 1].

ЗАЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1919. Курбас / Нова німецька драма — 55].

ЗАЛА / польськ. *sala* [1810], *sala komedialna* [1725] [1992. *Cegiela* — 100].

ЗАЛА ГЛЯДАЧІВСЬКА / польськ. *sala* [1810], *sala komedialna* [1725] [1992. *Cegiela* — 100]; «глядачівська зала» [1928. *Тодді / 2 — 2*]; [1929. *Рулін / Завдання — 31*]. ► ВИВЧЕННЯ РЕАКЦІЙ ГЛЯДАЧІВСЬКОЇ ЗАЛИ

ЗАЛА ПРОБНА / польськ. *sala na próby* [1820] [1992. *Cegiela* — 100]; «Должность режисера <...> Он рассылает к актерам повестки о репетициях, представляет члену репертуарной части проекты репертуаров и, по утверждении их, выставляет оные в пробной зале, по приказанию члена назначает час проб, наблюдая, чтобы декорации и костюмы были готовы, каждая к генеральным репетициям» [з «Правил для артистів», створених 1843 р. у харківському театрі (на думку М. Черняєва, автором документа був кн. О. Шаховської)] [1893. *Черняев / Материали — 316*].

ЗАЛА ТЕАТРАЛЬНА / [1878. *Воробкевич — 239*]; «зала» [1841. *Квітка / Театр — 91*]; «театральная зала» [1841. *Квітка / Театр — 98*]; «зала театра» [1857. *Шевченко / Щоденник — 01.10 — 113*]; «зая повніша, як вперед» [1865. *Марковецький / Благословення — 324*]; «зая досить повна» [1865. *Марковецький / Шельменко — 325*]; «оркестр <...> очень хорош для театральной залы» [1877. *Глібов — 328*]; «театральная зала блистала отсутствием большинства публики» [1878. *Глібов / Слово — 334*]; «скільки дужий театр, при повній салі, містить збору ренських?» [1893. *Старицький / 1 — 520*]; «зал для руського театру» [1900. *Франко / Театр — 23*]; «театральні зали» [1906. *Кропивницький / 35 літ — 114*]; [1932. *Рулін / 15 — 90*]; «Зал театра [в Одесі] был трехярусный, с 17 ложами и галлерей, — под самым потолком, но таким низким, что публика почти касалась его своими головами. Люстры, не было. Она была подвешена позже. Зал освещался кенкетами, т. е. пятисвечевыми канделябрами, прикрепленными к наружным стенкам лож. Свечи были сальные и восковые. Сцена освещалась большими лампадами с маслом. На галлерее освещения не было вовсе, вследствие чего, говорил отец, свет зала и сцены казался нам с темной высоты ослепительным. Театр имел свой особый, специфический запах от нагара свечей и от дамских духов. Партер разделялся на две части: одна — впереди у оркестра с четырьмя рядами кресел (всего кресел было 44); другая — позади с пустым полукруглым пространством, в котором публика смотрела спектакль или слушала оперу за дешевую плату, но не сидя, а стоя. Здесь была, самая оживленная часть театра. Зрители смешивались, группировались переходили с одной стороны на другую, шумели, спорили, жестикулировали и часто входили в такой азарт, что дело доходило у них до потасовки. Антрепренеры и артисты боялись этой части публики. От нее зависел успех или провал артистов и даже самого исполняемого произведения. Случалось, что какойнибудь тенор ди форца, зарвавшись в своем пении, пустит неожиданно вместо верхнего “до” — “петуха” и весь стоячий партер подхватит зло-

получную ноту и так завизжит на весь зал этим фальшивым звуком, что все затыкают уши и приходилось на некоторое время прерывать оперу. Зато овации любимым артистам переходили здесь иной раз в такую несмолкаемую бурю что прекратить ее можно было только при энергичном содействии полиции. Вообще, все одесситы страстно любили свой театр. Итальянские оперы, одни и те же, много раз повторялись. Многие меломаны знали их наизусть. Однажды случилось, что один прекрасный певец, но с сильным носовым оттенком голоса, только что начал свою арию, как вдруг с галерки театра послышалось продолжение его пения точь-точь тем же носовым звуком, что вызвало всеобщий смех. <...> Оборудование сцены для разнообразных механических и световых эффектов было очень хорошее. Примитивными способами производилось сильное впечатление. Гремел по настоящему гром и блистали молнии, как на небе. На полу сцены были, как и сейчас, провалы и подъемы. В опере композитора Петрелле “Иона” эффектно воспроизводились разрушение и пожар Помпеи. Сады Семирамиды были действительно висячие. Некоторые оперные постановки, впрочем, производили не всегда то впечатление на которое они были рассчитаны. В опере Россини “Моисей в Египте”, в которой Моисей был почему-то в красных шароварах и в турецкой чалме, бурное Черное море воспроизводилось посредством шитых полотен окрашенных в синий цвет и приводимых в волнообразное движение руками солдатиков из местного гарнизона. В моменты особенно сильного волнения вдруг из под воды высовывались солдатские головы. Отец рассказывал, что этот не предвиденный режиссерами оперы эффект привел всю публику в веселое настроение» [1943. *ДеРибас* / 1 — 2]. ► ЗАЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ЗАЛА, ЗАЛА ГЛЯДАЧІВСЬКА, ЗАЛЯ ГЛЯДАЧІВСЬКА, ЗАЛЯ ТЕАТРАЛЬНА, ЗАЛЯ ТЕАТРУ, САЛЯ

ЗАЛАМУВАННЯ РУК / прием акторського виконання; «ламае руки» [1863. *Неволя* — 75]; [1870. *Доки* — 436]; [1882. *Глитай* — 463]; [1902. *Чайковський* — 520, 558]; [1903. *Мамаша* — 326]; «заломила руки» [1888. *Зерно* — 43]; «заламав руки» [1890. *Зайдиголова* — 169]; «ламае несамовито руки» [1891. *Олеся* — 332]; «ламаючи руки» [1891. *Титарівна* — 211].

ЗАЛЕЖНІСТЬ ВІД СМАКУ ГЛЯДАЧІВ / [1925. *Кисіль* / УТ — 111].

ЗАЛЕЖНІСТЬ ТЕАТРУ ВІД ПУБЛІКИ / [1925. *Кисіль* / УТ — 125].

ЗАЛЮБЛЕНИК ТЕАТРУ / театрал; «залюбленики театру» [1893. *Нечуй* — 156]. ► ЛЮБОВНИК ІСКУСТВА, ЛЮБОВНИК СЦЕНИ

ЗАЛЯ / «заля <...> — більша кімната на збори, вистави тощо» [1918. *Кузеля* — 115]. ► САЛЯ

ЗАЛЯ ГЛЯДАЧІВСЬКА / [1930. *Рудзевич* / 2 — 24]; «[у 1870-х рр.] Глядачівську залю під час антрактів освітлювали майже так само скаредно як і гальорку, де два-три лихтарі на тюремний кшталт кидали фантастичні

тіні на “стоячу” публіку, що щільно притиснулася до бар’єру, боячися хоч на хвилину покинути своє вигране місце» [1930. Рудзевич / 3 — 26].

ЗАЛЯ КОНЦЕРТОВА / «заля <...> концертова» [1930. Словник — 8].

ЗАЛЯ ПРОБОВА / «зал репетиционный — заля <...> пробова, для проб, для репетицій» [1930. Словник — 8]. ► ПРОБА, РЕПЕТИЦІЯ

ЗАЛЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1927. П. Р. — 2]; «заля <...> театральна» [1930. Словник — 8]. ► ЗАЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ЗАЛА, САЛЯ

ЗАЛЯ ТЕАТРУ / «Вистави шкільного театру [початку ХІХ ст.] відбувалися з дуже бідними декораційними засобами. Заля театру певне навіть не мала підвищення, не було певне й декорацій для змалювання кімнати, вітальні й сільської хати (в п’єсах Коцебу та українських). — Нічого вже й говорити про краєвид села, про сільську вулицю, то-що. За куліси шкільного театру, як повідомляв П. Куліш, були таблиці (класні дошки). Таких куліс певне було задосить, щоб показати розмову на вулиці, безлюдне місце (“Ненависть к людям”). Адже навіть Штейнова трупа в Харкові на початку в “Сбитенщику” замість вулиці демонструвала ліс» [1928. Копержинський — 414]. ► САЛЯ

ЗАМИЛУВАННЯ [ДО ТЕАТРУ] / «замилування до драматичних вистав» [1910. Франко — 244]; «замилування до театру» [1925. Антонович — 174]; [1957. Геркен. 43].

ЗАМИСЕЛ / «Замисел поета» [1917. Курбас / Драма і сцена — 33]. ► ЗАДУМ

ЗАМИСЕЛ ПОСТАНОВКИ ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

ЗАМІТКА ТЕАТРАЛЬНА / [1911. Стоколос — 97]; [1912. Стоколос — 570]; [1913. Шаповал — 47]. ► РОЗПРАВА

ЗАМОВЕЦЬ СОЦІАЛЬНИЙ / [1931. ХЕМЗ — 15]; [1955. Я. К. — 12].

ЗАМОВЛЕННЯ СОЦІАЛЬНЕ / «соціальне замовлення на радянську мелодраму і радянську комедію» [1927. Марголін / 1 — 13]; «він [“Березіль”] невпинно шукав тих шляхів і засобів, до яких мусить звертатися театр, щоб реалізувати соціальне замовлення часу» [1927. Шевченко / 1 — 295]; «Соціальне замовлення на театрі» [1929. Болобан / Замовлення — 1]; «Ні в якій мірі не можемо ми театр окремо від економіки доби та соціальної психіки окремих верств розглядати. “Соціальне замовлення” відчуває театр, як виробництво, завжди міцно зв’язане зі споживачем, особливо чуйно. Але співвідносини театру й суспільства мають надзвичайно складний характер, і якщо навіть тепер, коли революційний театр певною мірою уодноманітнює соціальний стан глядачівської залі, дуже умовно можемо ми говорити про якесь “вивчення” смаків окремих верств цього глядача, то звичайно ще важче нам розбиратись у таких проблемах за раніших діб, коли так виразно використовувано принципи рангового театру. Та й поза самою проблемою споживання театрального процесу, дуже багато складних питаннів висувають і проблеми соціології теа-

тральних стилів, що той чи інший театр характеризують: велику роль відіграють тут і соціальне походження та виховання акторів, і вплив сусідніх театрів, що від них переходять іноді окремі часткові запозичення, які й прищеплюються до далекого по суті комплексу моментів, що з них певний театр складається» [1929. *Рулін / Завдання — 11*]; «Чим, скажіть будь ласка, пояснити виставлення “Мікадо” в “Березолі”, “Над” в театрі ім. Франка, “Ніч на старому базарі” в Держеті й силу силенну інших вистав, що їх нема просто місця тут перераховувати. Чий це “соціальний заказ”? Невже пролетаріату? Вам мусить бути відомо, що пролетарська громадськість і марксистська критика засудили ці вистави й відзначили “відрив театру від пролетарської аудиторії» [1930. *Сушицький — 52*].

ЗАНАВІС / [1894. *Старицький / Талан — 460*]; [1925. *Щербаківський — 5*]; «біля запони (занавіса)» [1884. *Дмитренко — 397*]; «занавес» [1801. *Квітка — 163*]; [1802. *Квітка — 164*]; [1804. *Квітка — 166*]; [1827. *Гребінка — 499*]; [1841. *Квітка / Театр — 91, 98, 99*]; [1845. *Гребінка — 499*]; [1862. *Гоголь — 68*]; «занавес, отделяющий зрительную залу от сцены»; «опущение занавеса» [1882. *Кропивницький — 325*]; «по піднесенню занавеса» [1913. *Николаевич — 18*]. ► ЗАВІСА, ЗАПОНА, ЗАСЛОНА, КУРТИНА

ЗАНЕПАД [ТЕАТРУ, ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА] / «занепад театру» [1910. *Григ — 182*]; [1932. *Хоткевич — 102*]; «Часто в последнее время приходится слышать об упадке украинского театра, скудности и устарелости его репертуара и повальном бегстве украинских артистов на русскую сцену» [1912. *Хованский — 5*]; «занепад театрального мистецтва» [1913. *Вороний / Театр — 62*]; «театральне мистецтво занепадає» [1913. *Вороний / Театр — 138*]; «Художній занепад українського театру в цих трупах був дуже великий; своїм числом вони справляли враження, що й весь український театр є, власне, щось подібне до ярмаркового балагана» [1925. *Кисіль / УТ — 106*]; «І був такий період, коли театр як такий був у занепаді, і являв собою арену виключно для демонстрацій літературних творів» [1926. *Курбас / Постановка — 151*]; «Ми мусимо, перш за все, вияснити, чим наш театр відрізняється від хоч би того ж, так званого європейського й що ми розуміємо під такими термінами, як “занепад театру”, “репертуарний голод”, “репертуарний тупик” і т. д. Це зайняття, звичайно, не дуже цікаве, та ж послідовність в думках не тільки дає можливість уяснити собі путі, що по них піде розвиток нашого театру, але й приводить нас несподівано до досить таки парадоксальних висновків. Отже, перш за все, про занепад театру. Цей термін ми страшенно любимо вживати до революції. Причин занепаду, до речі, ми шукали навіть в джунглях кінематографії (один із відомих драматургів цілком серйозно обвинувачував “сінематограф”). Тепер ми говоримо про занепад тільки тоді, коли маємо на увазі так званий європейський театр... Але що таке цей занепад?» [1926. *Хвильовий — 325*]; «всяке мистецтво, і театральне зокрема, тільки тоді не переживають кризи, коли вони, спираючись на той чи

інший світогляд не перестають відогравати в суспільстві ролю фактора, який бере на себе завдання організувати здорову масову психіку. Іншими словами: занепадом театру треба вважати той його стан, коли він живиться з мертвої ідеології. Бо й справді: хіба в такому стані він здібний впливати позитивно на масову психіку? Європейський театр, який зараз спирається на кастрований світогляд, цілком природно йде до ідейного маразму, а значить і до цілковитого занепаду. Сьогоднішнє західнє, так зване, “ревю” (до речі, воно зовсім нічого не має спільного з такою постановкою, як “Шпана”) з його справжніми, не пародійними джазбандами і фокстротами, будучи новим жанром в театральному мистецтві, не тільки не здібне вивести західній театр з тупика, але й, як заявляє теж західня критика, потрохи перетворюється в затишні закутки для патологічних героїв Гросса. Ідейний маразм не здібний з цієї нової форми зробити епоху в театральному мистецтві, бо форми модифікує все таки не “опояз”, а живий світогляд» [1926. Хвильовий — 326]; «Система талонів, абонементів та робітничих кас призвела до того, що спілки стали фактичними хазяїнами театрів. Від них залежить успіх чи занепад першого-ліпшого театру» [1928.

Нарада — 1]. ▶ БАЛАГАН ЯРМАРКОВИЙ, КРИЗА [ТЕАТРУ], ТУПИК РЕПЕРТУАРНИЙ

ЗАПИС МІЗАНСЦЕН / [1925. Вороний — 559]. ▶ МІЗАНСЦЕНА

ЗАПИС РЕАГУВАНЬ НА П'ЕСУ ▶ АНКЕТА, ВИВЧЕННЯ ГЛЯДАЧА

ЗАПИС РЕЖИСЕРІВСЬКИЙ [У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ МІСТЕРІЇ] /

[1920. Рулін / Містерія — 5].

ЗАПОНА / [1925. Кримський — 39]; «біла запони (занавіса)» [1884. Дмитренко — 397]. ▶ ЗАВИСА, ЗАСЛОНА, КУРТИНА

ко — 397]. ▶ ЗАВИСА, ЗАСЛОНА, КУРТИНА

ЗАПРОДАВАННЯ ВИСТАВ ПРОФСПІЛКАМ / «В організаційному відношенні дуже втішним був факт притягнення в оперу організованого глядача шляхом запровадження системи запровадження вистав профспілкам та окремими організаціям» [1928. Ткаченко — 6].

ЗАПРОДАЖ ВИСТАВ ОРГАНІЗАЦІЯМ ▶ ШТАТ ТЕАТРУ

ЗАРІСТ / «гримируючи обличчя, вживають часто штучне волосся (заріст), котре називають кременом» [1921. Анко — 26]. ▶ ГРИМ, ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ

ЗАРОДИ ДРАМИ / «Коли загальним виразом “драма” обіймемо певну історію, не тільки висказану словами, але також виражену дійством, то мусимо признати, що народ наш (як майже всякий другий) від непам'ятних часів мав у своїх обрядах і звичаях багаті зароди драми» [1894. Франко / Театр — 295].

ЗАРОДКИ ДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА / «Зародками народного драматичного мистецтва, безпосереднього і з явним національним характером, сліди якого можна спостерігати ще й досі в народних традиціях, були постановки візантійських і латинських творів, від яких бере початок українська література» [1919. Століття — 48].

ЗАРПЛАТНЯ / «У колишній Київській Музкомедії “вершки” мали по 700–800 і навіть 1000 карб. на місяць, а “низи” (оркестранти, техперсонал) “виганяли на марках” і по 12 карб. на брата. Місячну зарплатню оперового артиста в 500–600 карб. у нас не вважають за надто високу» [1928. Кравченко — 136]. ► ТЕА-РОБИНИК

ЗАСАДИ МЕТОДОЛОГІЧНІ МАРКСО-ЛЕНІНСЬКІ / [1931. Бульба — 154]. ► ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ

ЗАСІБ / «Засоби сценічного виразу» [1925. Туркельтауб — 12].

ЗАСІБ ОЧУДНЮЮЧИЙ / [1979. Дашківська — 26]. ► ПРИЙОМ ЕСТЕТИЧНИЙ

ЗАСІБ РЕЖИСЕРА ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ

ЗАСІБ ТЕАТРУ / «Підтвердила свою правдивість теза про те, що жест і звук, а не література, є засобом театру» [1919. Курбас / На грані — 59]. ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, МАТЕРІАЛ ТЕАТРУ

ЗАСЛОНА / польськ. *zasłona* [1779] [2007. Rutkowska — 632]; «заслона» [1848. Словник — 34]; [1890. Власть — 261]; [1890. Власть / 1 — 347, 349]; [1890. Власть / 2 — 365]; [1915. Нагорянський — 78]; [1929. Бедзик — 16]; [1930. Гординський — 75]; «заслона — щит <...> те, чим запинають, затуляють що-небудь» [1596] [XVI — початок XVII ст. Словник / 10 — 198]; «заслона — завіса, катапетасма, щит» [1650-ті] [1889. Житецький — 29]; «заслона — завіса, катапетасма, щит» [XVIII ст. Синоніма — 29]; «заслона впала» [1819. Котляревський — 278]; «заслона — завіса церковна» [1845. Білецький — 147]; «заслона спадає» [1869. Роксоляна — 63, 70, 77]; «заслона паде» [1876. Федькович — 173, 195]; «заслона пада» [1892. Мирний — 29, 43, 60, 67]; «заслона — *Vorhang, Schleier*» [1904. Словар — 89]; «заслону піднято» [1905. Єфремов — 194]; «спадає поволі заслона» [1907. Володиславич — 117]; «перед заслоненьем сцени, одна із девочек в святочной одежі і віночках на голові виступит наперед і отдекламує» [1913. Николаевич — 17]; «заслона підноситься» [1915. Нагорянський — 3]; «*Zasłona (kurtyna)*» [1923. Budowa — 24]; «заслона паде» [1925. Вільшенко — 46]; «Завісу, заслону, або куртину робиться звичайно з такого самого полотна, що декорації: сукна або кльоту. Краска заслони повинна бути однотайна не “криклива”. Тон краски, яка-небудь вона була би, повинен бути легкий, ніжний, сірий або темний. Добре виглядає заслونا сіра, червона, синя, або темно зелена. Куртину краще зовсім не розмальовувати, бо тоді, хочби як гарно і вміло виконані, по якомусь часі через часте уживання, малюнок нищиться, затирається. Що найбільше можна вималювати, вишити або вигаптувати горою, або долиною ніжно, не широку мережку з китицями. Заслону можна уладити різно. Може бути: заслونا до підношення вгору, звинену на округлій жердці, або зложену в фалдах, як стори вікон. Може бути до підношення вгору двома половинами навскіс. До розсування двома половинами в боки. До розсування в цілоти в один, правий, або лівий бік. Заслони до опадання вділ тепер не уживається. Всі вичислені способи уладження заслони

мають свої добрі і злі прикмети. Заслона до отвирання вгору, звинена на дрючку, давніше у нас майже загально вживана, уступає поволи місце заслоні розсуваній у два боки половинами, або вгору навкіс половинами» [1938. Мельник — 29]. ► ЗАВИСА, ЗАНАВІС, ЗАПОНА, ЗАСЛОНА ТЕАТРАЛЬНА, КУРТИНА

ЗАСЛОНА ТЕАТРАЛЬНА / «Театральна заслона Врубеля. Цими днями в сараї при опері Зіміна знайдено театрально заслону, розписану знаменитим Врубелем. Властитель театру д. Солодовников, обдивившись заслону, вирішив почепити її в театрі замість тої, що там тепер» [1912. Заслона — 5].

ЗАСНОВАТЕЛЬ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ / [М. Кропивницький] [1897. Вороний / Кропивницький — 314]. ► БАТЬКО

ЗАСНОВОК ДРАМАТИЧНИЙ / «Драматичний засновок: боротьба богача із бідним о дівчину — доволі примітивний. Деякі помисли в засновку мельодрами і в поодиноких ситуаціях нагадують відому оперу К. М. Вебера» [1918. Колесса — XV]; «Драматичний засновок простий, оснований на таким загально зрозумілим побутовім і психічним підкладі — що Федькович міг легко цілу подію змодернізувати і знаціоналізувати, перенести її з XVI віку в сучасність — із швабського городка на Буковину» [1918. Колесса — XVII].

ЗАСОБИ АРТИСТИЧНІ / «розвій технічних — режисерських і артистичних — засобів» [1914. Вороний / Дзвін — 260].

ЗАСОБИ ВИОБРАЖЕННЯ / [1925. Туркельтауб / 7 — 3]. ► ЗАСІБ ТЕАТРУ, МАЙСТЕРСТВО АКТОРСЬКЕ

ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ / [1925. Туркельтауб / 7 — 3]. ► МАЙСТЕРСТВО АКТОРСЬКЕ

ЗАСОБИ ЕКСПРЕСІЙНІ / [1913. Вороний / Театр — 125].

ЗАСОБИ ЕСТЕТИЧНОГО ВПЛИВУ / «засоби естетичного впливу на людину: міміка, танець, музика» [1908. Стешенко / 1 — III].

ЗАСОБИ МИСТЕЦЬКІ / [1923. Любченко — 1]. ► НАПРЯМ МИСТЕЦЬКИЙ

ЗАСОБИ ХУДОЖНІ / «теоретичність художніх засобів [Ґете]» [1913. Вороний / Театр — 123-124].

ЗАСПИННИК / «Заспинник — полотнище, набите на штанкет або на раму, яке спускають з рушту або приставляють на косинцях. Заспинник стає за тло для окремих фрагментів оформлення» [1929. Словник — 44].

ЗАСТЕРЕЖНИК / «Застережник — тонкий дріт, вставлений в порцелянову оправу (що в електротехніці зветься пробкою) або встановлений в електричну лінію поміж відповідними зажимами» [1929. Словник — 44].

ЗАСТОЙ [В ГАЛУЗІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА] / [1925. Туркельтауб / 7 — 3]. ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ

ЗАТЕМНЕННЯ ЛАМП / «Затемнити сцену під час акту можна просто через вкручення гнота бічних ламп, а в “каналі” — через завішення їх дошкою, або зеленою матерією, натягнуеною на раму, яку може підне-

сти суфлер з будки. Затемнення ламп в горі вимагає надто скомбінованого урядження» [1921. Анко — 39].

ЗАТИЛЬНИК / задник; [1929. Болобан / 4 — 45]. ► ЗАВИСА ЗАДНЯ

ЗАУВАЖЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКІ / режисерський коментар; [1929. Д-кий]; [1929. Пігулович]; [1930. Дніпрельстан]; [1930. Каневський — 13]; [1930. Онищенко — 19]. ► ПОРАДИ РЕЖИСЕРСЬКІ, УВАГИ ДО СТАВЛЕННЯ

ЗАЧАТКИ ТЕАТРУ / «Чи і які зачатки представлень театральних були давніше між нашим галицько-руським народом, напевно не знаю. Про “вертеп”, з котрим ходжено колядувати на різдвяні свята, я чував по наших селах і з оповідань мого покійного батька» [1885. Франко / Театр — 357].

ЗАЧИТАННЯ ► ЗАЧИТУВАННЯ

ЗАЧИТУВАННЯ / «Зачитування. Це вже початок творчої роботи гуртка. Щоби йшла вона доцільно й свідомо, треба: насамперед, щоб усі товариші, що братимуть участь у п'єсі, були присутні на зачитанні й разом обговорили її, щоб з'ясувати так зміст, як і задум п'єси (цеб-то ту основну думку, що автор хоче виявити» [1926. Грудина / Робота — 29]. ► ЗАЧИТАННЯ

ЗБИРАННЯ РОЛІ / [1998. Саква — 2].

ЗБІР / «всього збору за оба спектакля, за исключением расходов (кроме мелких обыкновенных издержек, актерам труппы г. Савельева за уступку назначенного для них вечера заплачено 400 руб.), осталось — 654 р. Кроме того, в пользу последнего спектакля получено из г. Козельца за проданные билеты 20 р. Таким образом всей собранной суммы состоит на-лицо — 671 р. 65 к. сер. Деньги эти хранятся у Г. П. Галагана» [1862. Слухи — 3]; «большой сбор» [1905. Кропивницький — 92]. ► ЗБОРИ

ЗБІР ВАЛОВИЙ [З ВИСТАВИ] / [1922. Василько — 23]; [1924. П. М. — 3]. ► ПРА-

ВО АВТОРСЬКЕ ДРАМАТУРГІВ

ЗБІР ВИШАЛКОВИЙ / [1901. Комісія — 3]. ► КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ЗБІР З ВИДОВИЩ / «На підставі постанови ЦВК і РНС СРСР від 12–IX 24 р про обкладання відвідувачів прилюдних видовищ збором на користь т-ва Червоного Хреста Окрвиконком ухвалив: 1. Ввести в містах Суми, Білопілья та Лебедин обкладання особливим збором на користь Українського т-ва Червоного Хреста відвідувачів прилюдних видовищ, поклавши стягання цього збору на видовищні підприємства. 2. Збір установити в слідуючих розмірах: а) для драматичних, оперних в тому числі і комічної опери, балетних театрів, мистецьких і інших вистав, концертів, літературних і музичних вечірок і сімфонічних виконань — 5 % від ціни квитка; <...> в) для бігів, скачок і видовищ легкого жанру, оперет, кабаре й таке інше без столиків — 10 % від ціни квитка; г) маскарадів, танцювальних вечірок — 30 % від ціни квитка; д) для видовищ легкого жанру зі столиками, казино, лото — 25 коп. з кожного відвідувача. 3. Від плати збору звільняються: <...> б) безкоштні видовища агіта-

ційно-пропагандистського, політико-освітнього і мистецько-показного значення» [1925. Суми — 4]; «Збір з відвідувачів прилюдних платних видовищ та розваг. Цей збір сплачується в таких проц. з ціни вхідних квитків; а) до перегонів, скачок та до інших подібних їм розваг — 80 проц., б) до маскарадів і танцювальних вечорів — 60 проц., в) до всіх інших вистав (різні театри; концерти, вечори й ранки, цирки, ігри, естрадні виступи тощо) — 21 проц. Термін сплати — трьохденний з дня продажу квитків» [1943. Податок — 4]. ► ОПОДАТКУВАННЯ, ПОДАТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ

ЗБІР З ВІДВІДУВАЧІВ ВИДОВИЩ / [1943. Податок — 4]. ► ЗБІР З ВИДОВИЩ, ОПОДАТКУВАННЯ, ПОДАТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ

ЗБОРИ / [1930. Рудзевич / 2 — 22]; [1936. Мар'яненко / 2 — 170]; «сбори по театру» [1818. Котляревський — 279]; «театральные сборы» [1877. Глібов — 328]; «сборы» [1905. Кропивницький — 90]; «полные сборы» [1905. Кропивницький — 91]; «Дневні дитячі приюти. Роспорядительний комітет товариства дневних приютів для дітей робітничого класу подав до городської думи заяву. В тій заяві товариство каже, що раніше, коли ще був старий городський театр (що згорів), з виручки од театральних вистав було встановлено збори на користь де-яких добродійних товариств города Києва, які антрепреньор театру повинен був вносити до городської каси. За нового театру зборів цих не було, бо про це не було сказано у контракті города. Товариство дневних приютів раніше, коли були збори, користувалось четвертою частиною їх. Тепер становище товариства не завидне. Воно має чотири приюти для дітей, де їх треба доглядати, вчити, давати їм добре виховання. На це все треба що року 12000 карб., які дуже трудно назбирати. Крім того товариство ніяк не може скінчити будинку одного приюту, бо нема грошей. Через те воно звертається до думи з проханням знову поставити у контракт про найом городського театру ті добродійні збори, що були раніше» [1906. Приют — 3]; «оперетка давала збори, драма давала недобір» [1908. Кропивницький / Спогади — 137]; «На збори театру [“Березіль”] не впливають від'ємно вистави трупи Саксаганського, що грає вже другий місяць в Києві» [1926. Хроніка / 5 — 9]. ► БЮДЖЕТ СЕЗОНОВИЙ, ЗБІР, ЗБОРИ [КАСОВІ], ПОДАТОК НА ТЕАТР, ТРУПА «НА СЛОВО»

ЗБОРИ [КАСОВІ] / [1924. Туркельтауб / Криза — 1]. ► КРИЗА ТЕАТРУ

ЗБОРИ МІСЦЕВІ З ТЕАТРИВ / «Зменшено місцеві збори з театрів. В зв'язку з тяжким матеріальним станом київського оперового театру Президія Окрвиконкому визнала за потрібне зменшити розмір місцевих зборів з театру з 5 % до 2 %. Президія також вирішила просити укр. ч. хрест знизити свої збори до 3 %» [1925. ПТУ — 8].

ЗБОЧЕННЯ ІДЕОЛОГІЧНІ / «Ці постановки — ідеологічні збочення театру внаслідок втрати класової пильності і послаблення опору класово ворожим впливам» [1935. Савченко — 27].

ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ / «Тов. Курбас — народній артист республіки. З Харкова, 14 липня. Раднарком України, взявши на увагу невтомну працю артиста й режисера Олександра Курбаса щодо революціонізування театрального мистецтва та його заслугу, як провідника нової течії в українському театрі на Україні, ухвалив винагородити Курбаса званням народнього артиста республіки» [1925. Звання — 2]; «1. Встановити такі почесні звання для працівників науки, техніки і мистецтва: а) заслужений діяч науки, техніки або мистецтва; б) народний артист (художник) республіки; в) заслужений артист (художник) республіки <...> 3. Звання народного артиста (художника) присвоюється за видатну художню діяльність або за винятково цінні художні твори в якій-небудь галузі мистецтва. 4. Звання народного артиста (художника) республіки присвоюється особам, які мають винятково високі заслуги і досягнення в музичному, сценічному та кінематографічному мистецтві, виявлені як в художній творчості, так само і у виконанні. 5. Звання заслуженого артиста (художника) республіки присвоюється особам, які мають особливі заслуги в мистецтві, зокрема у виконанні художніх творів. 6. Для нагородження діячів мистецтва званням народного або заслуженого артиста (художника) республіки необхідно, щоб вони мали стаж художньої роботи в галузі мистецтва не менше 10 років за Радянської влади. Звання заслуженого артиста (художника) республіки присвоюється за Постановою Народного Комісаріату освіти УРСР за погодженням з Всеукраїнським комітетом професійної спілки працівників мистецтва» [1934. Звання — 174–175]. ► АРТИСТ ЗАСЛУЖЕНИЙ, АРТИСТ НАРОДНИЙ, ЧИН

ЗВЕРХЗАДАЧА / [1953. Станіславський — 354]; [1954. Верхацький — 39]. ► НАДЗВАННЯ

ЗВЕРХМАРІОНЕТКА / [1926. Курбас / Золотопуз — 149]. ► АКТОР-ЗВЕРХМАРІОНЕТКА, ПОНАДМАРІОНЕТКА

ЗВИЧАЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «в різні часи і в різних народів були неоднакові звичай театральні» [1896. Коваленко — 453]; «театральні звичай того часу» [1928. Кисіль / Соленик — 29]. ► ЗВИЧАЙ ТЕАТРУ

ЗВИЧАЙ ТЕАТРУ / «звичай тогочасного театру» [1928. Кисіль / Соленик — 22]. ► ЗВИЧАЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ЗВІЗДА / «дає вона від часу до часу концерти європейських “звїзд” і таким чином пособляє і так у нас за сильно розвинений культ віртуозів» [1905. Огляд / 1 — 31]. ► ВІРТУОЗ, КУЛЬТ ВІРТУОЗІВ

ЗВІЗДИНИ / [1924. Суд — 6]. ► ТЕАТР ПОКАЗНИЙ

ЗВІЗДИНИ ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ► ФОРМА ВИСТАВИ

ЗВІЗДИНИ ТЕАТРУ / «Звіздини дитячого театру. <...> Замислили влаштувати звіздини театру для дітей. Що-ж, діло гарне. Звіздини одна з форм нового побуту. А звіздини театру мають ще більший громадський

інтерес, бо дають змогу демонструвати, як можна театралізувати нове життя в тих випадках, коли ми боремося з театральністю старих поглядів. Ніхто-ж тепер не стане заперечувати проти того, що всі обряди культу, й хрестини між ними, це театралізація церкви. І кому ж виставити театралізацію нових, форм побуту проти театралізації церкви, коли не театрові. Перша спроба показати “звіздини театру” була дуже невдала. Дали звичайну вечірку концерт, вечірку-кабаре. Що правда, т. Дієва сказала кілька слів про зародження дитячого театру, але зараз-же поступилася місцем перед конферансье, й почалася звичайнісінька збірна вечірка: одна дія з вистави для дітей “Мауглі”, одна дія “Золотий сон” (не думайте, що це фантазія про майбутнє, ні, це ідилія кохання подружжя в день 40-ліття їхнього шлюбу), потім співи, і декламація, і знову співи, і знову декламація, і “нові” танці» [1924. Звіздини — 6].

ЗВІЛЬНЕННЯ М'ЯЗІВ / [1953. Станіславський — 141].

ЗВІРИНЕЦЬ / «[у Харкові 1840-х рр.] балаганы со зверинцами, восковыми фигурами, вольтижерами, акробатами и другими фокусами приезжих артистов для детей и простолюдинов — марионетки, собачьи комедии, панорамы и проч.» [1893. Черняев / Млотковский — 171].

ЗВІТ ПРО СПЕКТАКЛЬ БЛАГОДІЙНИЙ / [1908. Отчет — 4]; «Отчет по спектаклю, устроеному родительским комитетом при 1-м реальном училище с.г. в драматическом театре. Приход: Выручено от продажи входных билетов 1144 р. 68 к., от программ 52 р. 70 к. Пожертвованный деньгами и оплаченными билетами 104 р. 10 к. Всего 1301 р. 48 к. Расход. Уплачено: Соколовскому за спектакль 600 р., за хранение платья 135 р. 25 к., благотворительный марочный сбор 67 р. 79 к., капельдинерам за 106 прогр. 20 р. 90 к., типография за печатание атласных программ 2 р., гербовые марки и мелкий расход 8 руб. Всего 833 р., 94 к. Чистый остаток 467 р. 54 к.» [1908. Отчет / 2 — 5]; «Отчет о спектакле и танцевальном вечере, состоявшемся 8 ноября с. г. в городском драматическом театре в пользу 2-й школы харьковского отделения Императорского русского технического общества при профессиональном обществе приказчиков. Приходы от продажи билетов 1134 р. 80 к., входных билетов — 23 р. 26 к., купонов в ложи — 42 р. 75 к. <...> Итого 1227 р. 03 к. Чистый доход — 337 р. 23 к.» [1908. Отчет / 3 — 5]. ► СПЕКТАКЛЬ [БЛАГОДІЙНИЙ]

ЗВІТ ТВОРЧИЙ / форма «звітування» митця перед громадськістю або членами творчої спілки про роботу; [1934. Кулик / Нарада — 133]; [1942. Звіт — 4]; «у проведених недавно звітах художньої самодільності Христинівського району взяло участь 13 колективів» [1955. Звіт — 31]. ► ВЕЧІР ТВОРЧИЙ

ЗВОД / акт, дія у жанровому підзаголовку, а далі — перші зводи і т. д.; наступним елементом поділу є схід — перший схід і т. д.; [1906. Федькович / Дивоглядія — 2, 35, 36]. ► АКТ, ДІЯ, СХІД

ЗВОРОТ АКЦІЇ ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА

ЗВ'ЯЗОК ПРИЧИНОВИЙ / «Між окремими дієвими моментами та персонажами, окріч ідейного зв'язку, мусить бути ще й міцний причиновий зв'язок. Тобто, окремі події в сюжеті мусять не просто відбуватися одна за одною, а виникати одна з одної. “Ревізор” М. Гоголя починається з чекання на ревізора і з страху перед ревізією. Від цього моменту, ніби від берега, відштовхується сюжет п'єси, і всі дальші події цілком натурально впливають самі з себе: паршивенького чиновника приймають за ревізора, шанують його, дають хабарі, лякаються, залицяються, скаржуться і т. д., аж доки не виявляється, що полоханий заєць пенька перелякався. У невдалих п'єс, навпаки, — подія пришивається до події білими нитками, без жодної на те потреби зовсім не обґрунтовано» [1927. Мамонтов / 2 — 44].

ЗДІБНІСТЬ ДРАМАТИЧНА / [1865. Марковецький / Благословення — 324].

ЗДРАМАТИЗОВАННЯ / «хотя й войны козацкіи суть лучшим предметом для епопеи, однакож некоторые моменты поединчи совсім способны до здраматизованья» [1865. Росправа — 20]. ► ДРАМАТИЗОВАННЯ

ЗЕРНО СПЕКТАКЛЯ / «Яке зерно в нашій постановці [вистави “Анна Кареніна”]? Пристрасть, нищівна пристрасть, пристрасть, яка ламає всі устої, основи суспільні, родинні; пристрасть, що, як пожар, охопила Анну і Вронського, пристрасть, яка не приведе ні в якому разі до доброго кінця і спалить саму себе. Це основне зерно для двох головних виконавців, а для решти — ставлення до цієї пристрасті. Жива, глибока пристрасть в обстановці Петербурга тієї епохи. <...> “Воскресение” Толстого. Тут я знову-таки йшов від зерна, на яке вказує сама назва роману. Тому що і в Толстого рельєфно і закінчено “воскресіння” Катюші, а Нехлюдов залишається по суті на півдорозі, то і я займався виключно “воскресінням” Катюші» [1948. Немирович / Зерно — 76].

ЗІГРАНІСТЬ / ансамблевність, злагодженість виконання; [1914. Вороний / Дзвін — 263].

ЗІНГІШПІЛЬ / [2007. Rutkowska — 496]. ► СПИВОГРА

ЗІРВАТИ СЦЕНУ / «чи хто зірвав сцену» [1905. Карпенко-Карий / Житєйське море — 114].

ЗІРКА / [1924. Балетомани — 2]; [1998. Звіринець — 10]; «зірка усіх українсько-руських труп» [1893. Нечуй — 149]; «геніальний артист Щепкін, котрий впродовж довгого часу був одною з перших зірок головного театру у Москві» [1899. Франко — 94]; «передова зірка» [1936. З кіна — 7]; «театральний вечір радіових зірок» [1939. Вечір — 10]. ► АКТОР, АРТИСТ, БАЛЕТОМАН, ЕТУАЛЬ, ПРИМАДОННА

З'ЇЗД АКТОРІВ / «Міжнародній з'їзд акторів вирішено скликати на весні 1926 року. Таку постанову винесло Бюро по скликанню цього з'їзду, що міститься у Відні. До цього часу існують міжнародні об'єднання

робітників мистецтва: музикантів (у Гаазі), робітників цирку, естради, і вар'єте (в Брюсселі). Цим з'їздом акторів таким чином, має утворитися міжнародне об'єднання робітників сцени — акторський інтернаціонал»

[1926. Хроніка / 7 — 26]. ► З'їзд артистів

З'їзд акторів українських / «З'їзд українських акторів. Організаційний Комітет по скликанню з'їзда українських акторів у четверг 14-го вересня в театрі Троїцького Народного Дому о 2-ій годині дня, запрошує всіх акторів, які пробувають зараз у Києві, неодмінно прибути на загальні збори. Порядок денний: 1) Скликання з'їзду акторів; 2) Організація акторської спілки; і 3) Видання “Театральних Вістей”»

[1917. З'їзд — 4]. ► З'їзд артистів

З'їзд артистів / [1917. Арміст — 4]; [1917. Д. А. / 1 — 1]; «Всеукраїнський з'їзд артистів» [1925. Робмис — 22]. ► артист, театр зразковий

З'їзд артистів всеукраїнський / [1925. Абонемент — 21].

З'їзд діячів сільських театрів / «Цими днями в Москві відбувся з'їзд діячів народніх театрів. На ньому обговорювалось досить важне та цікаве і молоде ще в Росії питання про сільські театри» [1910. Вечерницький / 1 — 1].

З'їзд діячів сценичних / [1929. Слабченко — 213]; «З'їзд сценичних діячів. Міністерство внутрішніх справ дало дозвіл Урядові всеросійського союзу сценичних діячів улаштувати в Москві на четвертім тижні посту всеросійський з'їзд сценичних діячів. Завдання з'їзду — в'яснити сьогочасне становище театральної справи в Росії і знайти спосіб до його поліпшення» [1908. З'їзд / 2 — 4].

З'їзд діячів театральних [1929. Єфремов — 177]. ► діяч театральний

З'їзд режисерів / [1909. Режисер — 3]; «З'їзд режисерів. Центральне правління “всеросійського союзу сценіческих діятелей” клопочеться перед міністром внутрішніх справ про дозвіл на перший загальноросійський з'їзд режисерів, який має відбутись у Москві, на четвертому тижні в великий піст (1908 року). Завдання з'їзда: поставити на краще театральну штуку в Російській державі; в'яснити потреби сценичних діячів; обміркувати, яким способом поліпшити їх становище» [1908. З'їзд / 1 — 4]; «Москва, 10. З'їзд режисерів постановив клопотатись про поширення списку пьес, дозволених для народнього театру» [1909. З'їзд — 3]; «Петербург, 9. Міністерство внутрішніх справ дозволило центральній раді всеросійської спілки театральних діячів скликати в Москві в піст 2-й всеросійський з'їзд режисерів для обміркування художественної частини театрального діла» [1909. З'їзд / 1 — 4]; «На весну 1926 р. намічено скликати в Москві всесоюзний з'їзд режисерів. Переведення цього в життя розробляє зараз ЦК спілки Робмист. Мета з'їзду: обмін досвідом режисерів СРСР для утворення співзвучного епосі й глядачу театра. На порядку

денному: театр в революційну епоху, режисер в ревтеатрі, підготовка й перепідготовка акторів і т. и.» [1925. Режисер — 4].

З'ЇЗД РОБІТНИКІВ МИСТЕЦВА / [1926. До з'їзду — 1].

З'ЇЗД ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 129]; [1907. З'їзд — 82]. ► з'їзд діячів ТЕАТРАЛЬНИХ

ЗЛОДЕЙ / сценічне амплуа; «іграв роли злодеев и первого тенора, злодейство выражалось рыжим париком, а тенор фистулой» [1881. Черняев — 282]; «на роли злодеев <...> злодейство его выражалось только рыжим париком» [1893. Черняев / Старинный — 71]. ► АМПУА

ЗЛОЧИНЦІ МИСТЕЦТВА / [1914. Саксаганський — 402]. ► ШАНТРАПА

ЗМАГАННЯ ГУРТКІВ ДРАМАТИЧНИХ АМАТОРСЬКИХ / «Продовження змагань аматорських драматичних гуртків <...> відбувалося в той спосіб, що кожний гурток мусів вивчити цілу драму, а день перед виставою льосовано між гуртками, котрому котра дія припаде до відіграння» [1934. Змагання — 5].

ЗМАГАННЯ ДРАМАТИЧНІ / «Від появи Кропивницького наша драма вступає в новий період свого існування — період реального зображення життя. Сим нова драма дуже й рішучо різниться від давніших драматичних змагань і проб, малюючих не стільки дійсне життя, скільки ріжні боки народного характеру: доброту, вірність, покору долі, самофірливість з одного боку, а облуду, хитрощі, підступ, ледарство — з другого» [1896. С. А. І. — 15]; про Всесоюзний конкурс на кращу п'єсу; [1940. Змагання — 2].

ЗМАГАННЯ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ ВИШІВ / «Харківський Музично-Драматичний Інститут викликав Київські та Одеські інститути на змагання в справі боротьби на антирелігійному фронті. Київський Інститут ім. Лисенка прийняв цей виклик і з свого боку викликає Харківські та Одеські муздрамінститути на змагання в справі виконання робочого плану та підвищення трудової дисципліни» [1929. Змагання — 6].

ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ / «Соціалістичне змагання це є нова форма старого суботника часів військового комунізму, це є лінія активної участі трудящих, пролетарів, селян, всіх учасників виробничих процесів у піднесенні якості нашої роботи, у піднесенні продуктивності, зниженні собівартості, пролетарської відданості пролетарів, дальшого посунення процесу соціалістичної перебудови країни. Ми маємо закликати всіх учасників, всіх співучасників, культурного процесу, щоб, за прикладом пролетарів ріжних фабрик і заводів, вони проводили соціалістичні змагання всіх культурних інституцій, закликали селянство і трудящі маси нашої країни до здолання своїх труднощів у цьому величезному змаганні» [1929. Змагання / 2 — 3]; «Треба, щоб “Березіль” викликав на соціалістичне змагання театр ім. І. Франка» [Гео Шкурупій] [1929. Протокол АРКК — 60]. «Білоруське т-во драматургів і композиторів підписало

умову на соціалістичне змагання з Державн. Білор. Мандрівним Театром В. Галубка. Т-во зобов'язалося за 6 місяців написати дві п'єси на теми: Інтернаціональне виховання і індустріальне будівництво. Колектив театру з свого боку зобов'язується дати поза пляном 10 постановок в районах суцільної колективізації» [1930. Життя — 37]; «Змагання в театрі є річ стара. Змагання актора є величезна частина всієї його роботи. Це в природі його ремесла, в його психиці. Адже всякий його виступ на сцені, на естраді це є бажання обов'язково вирізнитись серед інших, краще зіграти, проспівати. Бо в цьому запорука його дальшого успіху, його професійного існування. Така природа акторської праці. Але в добу культурної революції, в обставинах радянського театру, коли актор повинен бути не тільки майстром свого мистецтва, а й провідником певної ідеології, коли він повинен бути громадянином і агітатором, змагання повинне бути зовсім інше — не міщансько-індивідуалістичне, а колективістичне, скероване до піднесення всієї продукції даного театру. А тимчасом тепер, коли ставка йде не на окремих робітників, а на суцільну творчість, на колективний ансамбль, актори-індивідуалісти не розуміють цього, не почувують і не хочуть визнати. Коли не можна висувати на перший плян тільки себе, отже не варто й дуже старатися, а особливо з кимось змагатися й загубитися в загальному масиві вистави. Таке змагання, як його розуміємо ми, що полягає в піднесенні виробництва, поліпшенні якості його, в наближенні його до справжньої мети — актора не цікавить. Ось чому так пасивно, черепашим кроком, буквально з примусу провадять змагання в театрах. Одним із піонерів у цьому процесі був колектив Малеого театру, що викликав на соціалістичне змагання МХАТ 2. Останній дав виставу, весь прибуток з якої пішов на індустріалізацію країни. Цей театр оголосив соцзмагання по всіх цехах, щоб прискорити постанови “Чудак” і “Хижина дяди Тома”. У своєму внутрішньому соцзмаганні колектив МХАТ 2 втяг у кампанію робітників, монтувальників, акторів, які, ущільнюючи свій робочий день, піднесли труддисципліну, провадили двічі на день репетиції. На шлях соцзмагання починають ступати й цирки, оголосивши соцзмагання на зменшення адміністративно-господарчих витрат. Є вже й досягнення: замість завдання — зменшити видатки на 10 %, цирки зменшили їх на 15 %. Так звану робітничу смугу доведено до 75 % проти поданих в угоді 50 %. Піднесення труддисципліни, скасування прогулів, обережне поводження з майном, кращий догляд за тваринами — ось наслідки соцзмагання в цирках. І, нарешті, хоч як це дивно, соцзмагання почалося навіть у циганських хорах, яких тут у Москві багато. Багато серед них чвар, суперечок, задрости, дріб'язковости, але й сюди просякло велике соціалістичне змагання, внаслідок якого зменшено систематичне порушення трудової дисципліни, трохи підвищилась недостатня квалі-

фікація робітників хору, почасти ліквідовано неписьменність. Ось тимчасом усе, що зроблено в театральному світі в лінії соцзмагання» [1930. Соцзмагання — 16]. ► БРИГАДИ УДАРНІ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ

ЗМИЧКА АКТОРІВ З РОБІТНИКАМИ / [1930. Рештки — 20].

ЗМИЧКА З РОБІТНИЦТВОМ / «Змичка франківців з робітництвом Харкова. Сьогодні о 8½ год дня група франківців на чолі з артистом Пилипенком та Юрським робить перший культпохід на підприємство — на завод “Профінтерн”» [1929. Змичка — 7].

ЗМИЧКА З ФІЛОСОФІЄЮ / «“Змичка” театру з філософією може здійснитися лише на ґрунті матеріалістичної діалектики, інакше кажучи, це має бути “змичка” театру з філософією марксизму-ленінізму» [1930. Микитенко / Фронт / 2 — 72]; «Цей театр [“Березиль”] уже давно здійснив оту, пак, “змичку” з філософією» [1930. Микитенко / Шляхи — 73].

ЗМИЧКА ТЕАТРУ З ГЛЯДАЧЕМ / [1936. Мар’яненко / 1 — 126]. ► ГАЗЕТА ТЕАТРАЛЬНА

ЗМІСТ ДРАМИ / [1927. Ірчан — 4]; «Змістом драми може бути тільки подія, чи то історична, реальна (яка дійсно відбулась), чи видумана, уявлена митцем, поетом-драматургом. Для свого твору драматург бере собі предметом (сюжетом) лише таку діяльність людини, яка являється боротьбою з перешкодами, яка вимагає од людини певного напруження енергії для перемоги над тими перешкодами і в якій шанси на успіх непевні. Діяльність людини, яка має бути зображеною в драматичному творі, мусить бути вся скерована на досягнення певної мети і наприкінці п’єси приводити до певного результату, бажаного чи небажаного для героя твору. Змагання з перешкодами (перепонами) вносить в драматичний твір ріжноманітність становищ і зміну обставин. Герой драми то наближається то віддаляється від своєї мети, а глядач, слідкуючи за його боротьбою з противенствами, несамохіть входить в його інтереси, співчуває або не співчуває йому, цікавиться дальшим ходом боротьби і нетерпляче очікує її висліду розв’язкиум. Драма, що не має певної розв’язки (в якій герой не виграє і не програє), викликає в глядача чи читача невдоволення» [1923. Загул — 48]; «Короткий зміст драми [“Циганка Аза”] такий. Циган Василь з мандрівного циганського табору покохав сільську дівчину, Галю. Василя ж кохає палка і нестримна циганка Аза. Василь з-за Галіних любощів зраджує свою циганську волю й одружується з Галею. Але він не може забути минулого — вільне, циганське життя манить його. Як прожив він якийсь час із Галею в злиднях і нестатках, в тяжкій селянській роботі, — потягло його до вільної волі, циганської долі. А там зринули у нього почуття і до Ази, що стала йому символом тієї волі... Василь кида Галю і йде до циган, до Ази. Але в Галі народилася дитина. Василь знову біля Галі й... знову через якийсь час біля Ази. Аза не хоче

такої половинисті. Вона хоче всього Василя, мати його тут у таборі, біля себе. І вона говорить Василеві, що покохає його, коли він уб'є Галю й дитину. Василь жахається. Щоби назавжди покінчити з цим проклятим почуттям, — він убиває Азу. Але й сам не лишається раювати, — божеволить. Цим кінчається драма» [1928. *Аза* — 50]. ► ПРОМОВА (ПЕРЕД ВИСТАВОЮ)

ЗМІСТ ІДЕЙНИЙ / «ідейний зміст сеї драми» [1913. *Вороний / Театр — 118*]; «Біля цих трьох моментів — оспівування, агітації та сатири — і скупчувалися переважно головні лінії ідейного змісту роботи наших театрів у перших їх постановках, головним чином, за роки 1922–1924» [1925. *Кусіль / Новий — 157*]; «Те, що нам доводилося чути від поодиноких представників чи не численнішої категорії одвідувачів нового театру — від студентської молоді вузів та їх робфаків, свідчить, що нові театральні форми перешкоджають їм добре сприйняти і засвоїти ідейний зміст вистав [“Березоля”]» [1925. *Кусіль / Новий — 162*]. ► ГАДКА, ГЛЯДАЧ, ІДЕЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ

ЗМІСТ [МИСТЕЦТВА, ТВОРУ] / [1926. *Гаєвський / 2 — 53*]; [1931. *Рулін / Концепції — 335*]; «зміст мелодрами» [1883. *Франко / Діло — 289*]; «содержание всех вертепных мистерий» [1893. *Черняев / Старинный — 20*]; «зміст дуже цікавий і ідея гарна» [1900. *Кропивницький / Нашествіє — 66*]; «зміст, а по руски: содержание» [1900. *Кропивницький / Нашествіє — 70*]; «Зміст і сюжет — не все одно. Без змісту мистецтва не може бути, без сюжету — так» [1921. *Курбас / Щоденник — 39*]; «Те, що ми називаємо “зміст”, не випадково залишилось без формули. Для форми знайдено математично зафіксовані норми, знайдено об'єктивний критерій, а зміст досі не має для себе будь-якої обов'язкової навіть для невеличкого кола віруючих формули. Ми зміст знаємо лише з індивідуальних почувань, правильно кажучи: ми знаємо зміст лише яко суб'єктивне розуміння твору. В середньовічну добу диктатури релігії зміст був релігія, містика; в нашу добу диктатури пролетаріату зміст — класова свідомість (незалежно від того, чи це буржуазний, чи пролетарський твір, але наше покоління перебуває добу класових змагань, і тому вся література просякнута цим гаслом віку). Це про цілі покоління, а в межах покоління кожна група вкладає свій зміст, і, мабуть, не треба вгадувати де-які сучасні твори, в яких кохаються ворожі групи, вкладаючи кожна свій зміст» [1923. *Меженко — 206*]; «зміст твору» [1925. *Периферія — 6*]; «Схоластичні підручники всіх часів вчать нас того, що мистецький твір складається з двох стихій — форми та змісту» [1929. *Полторацький / Панфутуризм — 50*]. ► СЕМІНАР ДЛЯ ПЕРСОНАЛУ ХУДОЖНЬОГО, ФОРМА НАЦІОНАЛЬНА

ЗМІСТ [П'ЕСИ] / «зміст пєси» [1923. *Білецький — 33*]; «Увесь сюжет (зміст) подається, як громадська справа цілого села, що стоїть на черзі і вимагає загального обговорення — насіннєва позика, вчасне повернення її. Напрямок цілої вистави — довести селянам, щоб повертали позика в строк» [1926. *Болобан / Компанування — 27*].

ЗМІСТ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ / [1932. *Ведміцький* — 4–5]. ► ФОРМА НАЦІОНАЛЬНА

ЗМІСТ ТВОРУ / «Уникання власної відповіді спричиняється, на нашу думку, до еkleктичної плутанини в авторовому визначенні “змісту” художнього твору <...>. Що ця класифікація позбавлена єдиного принципу розподілу — само з себе ясно; адже автор просто залічує до “змісту” твору все, що не стосується безпосередньо до художньо-мовних елементів — до стилістики його (бо визначаючи далі, що “сюжет — обычно неповторяєм, індивідуален”, автор тим самим бере “сюжет” в остаточному композиційному оформленні його). Цілком очевидно, що так звана фабула є лише окремих елемент такого “сюжету” і що “тему” та “ідею” твору (як їх розуміє автор) не можна протиставляти загальному соціально-політичному настановленню письменника — це ж тільки часткові прояви цього настановлення. На наш погляд, протиставляти з методологічного боку “вміст” — тобто, врешті, соціальний еквівалент — художнього твору можна тільки його “стильові” (до якого належить, зрозуміла річ, і сюжет, і фабула, і композиція, і стилістика твору), а виділяти в цьому “змісті” слід, мабуть, саму лише безпосередньо публіцистичну сторону художнього твору, тобто безпосередні соціально-політичні вислови авторів (якщо вони в певному творі взагалі містяться), бо такі вислови можуть — з тактичних, насамперед, причин — не відповідати цілком до соціального еквіваленту цілого стилю»

[1930. *Державин* — 217]. ► ЗМІСТ ДРАМИ

ЗМОНОПОЛІЗУВАННЯ КРИТИКИ / «Офіційний марксизм змагав до повного змонополізування критики» [1939. *Гординський* — 84]. ► КРИТИКА

ЗНАВЕЦЬ СЦЕНИ / [1913. *Вороний / Театр* — 140]; «справжні знавці мистецтва» [1913. *Вороний / Театр* — 63].

ЗНАВЦІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШТУКИ / [1907. *Старицька* — 687].

ЗНАК ХУДОЖНІЙ / [1927. *Шевченко / 1* — 288]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ЗНАКИ АЛЬТЕРИЧНІ ► ПРИМІРНИК П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ЗНАЧЕННЯ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНЕ / «“Наталка-Полтавка” має велике історико-літературне значення, бо вона ще в більшій мірі ніж “Енеїда” повертала літературу до зображення народу, його життя, до скарбів народної творчості» [1941. *Стебун* — 68].

ЗНАЧЕННЯ П'ЄСИ АКТУАЛЬНЕ / «Актуальне значіння п'єси: розклад села на соціальні прошарування: куркуль та бідняк» [1928. *Нео* — 31].

ЗНАЧЕННЯ П'ЄСИ ПОЛІТИЧНЕ / [1925. *Туркельтауб / Мандат* — 6].

ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЄ ► УДЕРЖАВЛЕННЯ ТЕАТРІВ, ХУДОЖНЄ

ЗОМЛІВАННЯ / «її “вмирання” на сцені таке фізіологічно правдиве, передсмертельні муки такі натуральні, що допроваджували до істерії й зомління те тільки слабо нервове жіноцтво, але й декотрих мужчин» [1893. *Нечуй* — 155]. ► ІСТЕРИКА, ПЛАЧ, УМЛІВАТИ

ЗОНГ / «“зонги” — вставні пісенні номери» [1968. Богдашевський — 11]. ►

ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ, ОЧУЖЕННЯ, СОНГ

ЗОНГ ХОРИСТІВ / «зонги дійових осіб як вищий вияв їхнього внутрішнього емоціонального стану» [1979. Дашківська — 26].

ЗРАЗОК [ПОСТАНОВКИ] / «В театрі “Соловцов” цим постом виставлятимуть “Синюю Птицу” Моріса Метерлінка по зразкам постановки московського художнього театра. Ставить п'єсу режисер одеського городского театра К. Марджанов <...> П'єса піде з 15 репетицій» [1909. ТІМ — 4].

ЗРЕВОЛЮЦІОНІЗУВАННЯ ТЕАТРУ / [1924. БС — 4]. ► **ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ**

ЗРЕЛИЩЕ / «там в релігійній обрядовості до священнодій прилучуються врочисті зрелища, процесії, драматичні обряди; їх викликала необхідність» [1923. Білецький — 29].

ЗРЕЛИЩЕ РЕЛІГІЙНО-ДРАМАТИЧНЕ / «Ці драматично-релігійні зрелища називалися містеріями. Коли темою містерій були якісь чуда з життя святого, то вони називалися міракліями, коли у драматичний творах виступали які небудь алегоричні образи, що символізували собою моральну ідею: Правду, Віру, Надію, Милість і т. и., то такі твори звалися мораліями. Ці всі драматичні твори найчастіше виставлялися по школах, які тоді дуже близько стояли до церкви; отже від цього а також і від шкільної теорії і пішов цілий цикл шкільних драм» [1923. Білецький — 30].

ЗРЕПЕТОВАНО / «Зрепетовано п'єсу було старанно, на жаль, з чималими купюрами» [1909. Колесниченко — 3]. ► **ЗРЕПЕТОВКА**

ЗРЕПЕТОВКА / узгодженість елементів вистави; [1913. Вороний / *Театр* — 101]. ► **РЕПЕТИЦІЯ**

ЗРИТЕЛНИЦА / «*Spectatrix*, зрите(л)ниця» [1642. Славинецький — 376].

ЗРИТЕЛЬ / [1598] [XVI — початок XVII ст. *Словник* / 10 — 182]; [1706. *Торжество* — 275]; [1760-ті. *Сковорода* / *Алфавит*. — 214]; [1818. *Котляревський* — 279]; [1840. *Квітка* / *Халявський* — 147]; [1861. *Мизко* — 302]; «*Spectatores*, смотрителіе, зрителіе» [1642. *Славинецький* — 376]; «зрителя» [1703. *Мудрость* — 161]; «был зрителем вселенского сего чудотворного театра» [1791. *Сковорода* / *Потоп* — 350]; «Они “зрят” на особо разговаривающих. Давай и я “зреть”: ведь я зритель» [1840. *Квітка* / *Халявський* — 147]; «зрителі, слушающі актерщиков» [1840. *Квітка* / *Халявський* — 149]; «актеры напрягали все силы, чтобы угодить зрителям» [1840. *Квітка* / *Ярмарка* — 399]; «зрителі» [1841. *Квітка* / *Театр* — 92, 101]; «зрителі ревели от восторга» [1858. *Шевченко* / *Щоденник* — 01.01 — 140]; «цілість, як і поодинокії сцени, дійсують чрезвичайною силою на произведење щирої веселости у зрителів» [1864. *Слово* / 75 — 10]; «дійствує утішительно на зрителя» [1864. *Слово* / 100 — 8]; «зрителі» [1865. *Слово* / 51 — 13]; [1894. *Франко* / *Театр* — 313]; «в глибині, просто від зрителя» [1884. *Карпенко-Карий* / *Скала* — 162]; «зрителі набрались столько, что сидеть приходилось только одним дамам, а мужчины стояли» [1888. *Черняев* — 433]; «зрителіві дуже і дуже подобається» [1891. *Крим*

ський — 339]; «зрителю неодмінно засміється» [1891. Кримський / Товариство — 333]; «ся перша руська вистава в мурах [львівської] руської духовної семінарії зробила на всіх учасників і зрителів дуже велике враження» [1894. Франко / Театр — 323]; «зрітель — *Zuschauer*» [1904. Словар — 107].

ЗРИЩЕ / видовище; [1913. Вороний / Афіші — 258]; [1913. Вороний / Театр — 138].

ЗРІЛИЩЕ / театр, вистава; [1848. Словник — 34]; [1850. Зоря / 3 — 251]; [1865. Слово / 86 — 7]; [1894. Франко / Театр — 329]; [1909. Возняк / 1 — 84]; [1938. Геркен / 2 — 742]; «зрілища» [1849. Зоря — 246]; [1894. Франко / Театр — 334]; «насладитися зрелищним удовольствием» [1840. Квітка / Халевський — 144]; «потешиться комедным зрелищем» [1840. Квітка / Халевський — 144]; «зрілища обудит также і художества, естетику, нравність» [1849. Зоря — 246]; «Високо почитаем просвічене германське, але жодною мірою не можемо похвалити того, щоб для невеликого числа німецьких мешканців Галичини давати чотири зрілища німецькій щотиждень. Протое сподіваємось, що сам Сойм Краєвий сділає потрібні кроки, щоб правительство узнало нестосовність дотихчасового стану і за призволенем всіх інтересованих сторін і соотвітним винагородженем змінило привілеї німецького театру так, щоби один день в тижню віддано на представлення руській» [1861. Лавровський / 2]; «учредити і навсегда усталити руське зрілище во Львові» [1863. Слово / 84]; «в народнім зрілищі муз світлий храм» [1864. Слово / 23]; «драми діляться на два головнійші роди с. е. на трагедії і на комедії; так звані мелодрами, видовища (*Schauspiele*) історичні, горожанські, ігрові зрілища (*Lustspiele*), французькі водвільї, фамілійні образи, комічні драми і т. п.» [1865. Росправа — 14]; «репертуар нашої сцени приняв в число представляемих драм оповістку, котра сама собою интересна була би для відчитання, а вовсі не годиться на зрілище» [1865. Слово / 86 — 7]; «перехороші зрелищні декорації» [1866. Слово / 56 — 5]; «*Schauspiel* — видовисько, зрілище, ігровисько, драмат, штука» [1867. Словар — 145]; «Зрілище руское. В неділю дня 14 січня 1849 г. представлення буде любителями искусства драматического» [1888. Левицкий — 61]; «“зрелища божественные в лицах” разыгрывались ежегодно во всех бурсах» [1893. Черняев / Старинный — 25]. ► ВИДОВИЩЕ, ЗРИЩЕ, ТЕАТР-ЗРІЛИЩЕ

ЗРІЛИЩЕ ІГРОЧНЕ / «драми діляться на два головнійші роди с. е. на трагедії і на комедії; так званні мелодрами, видовища (*Schauspiele*) історичні, горожанські, ігрові зрілища (*Lustspiele*), французькі водевільї, фамілійні образи, комічні драми і т. п.» [1865. Росправа — 14]. ► ВИСТАВА

ЗРІЛИЩЕ СТАЛОЄ / «в Домі Народнім лагодиться простороння сая, в котрій представлення даватися будуть, — а скоро собереса гріш потрібний, аби закупити украшенія, гардеробу, книжки, — найдеса і учитель, найдуться і актори межі нами; ми будем зразу довольствоватися пробами, а не намагаючи нараз великих успіхів, заведеса у нас помалу зрілище сталое» [1863. Вістник — 4].

ЗРИЛИЩЕ СЦЕНІЧНОЄ / «Зрілище сценічне єсть тільки средством і на тим більшу увагу заслугоує, понеже тоє средство єсть само в собі приемное, а так соединяє в собі хосен з забавою» [1861. Лавровський / 1].

ЗРИСТ АКЦІЇ / [1924. Домбровський — 110]. ► ЗАВ'ЯЗКА

ЗРИТЕЛІ / [1848. Словник — 34].

ЗРИТЕЛЬКА / «зрителька — *Zuschauerin*» [1904. Словар — 107].

ЗРИТЕЛЬСТВО / публіка; [1850. Зоря / 4 — 245].

ЗРОСТ АКЦІЇ ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА

ЗЧИТКА / «нарозказувала про зчитку моєї драми» [1898. Леся / 11.04 — 38]; «навіщо, напр., оця, що вже вижила свій непотрібний вік, “зчитка”? Для того, скажуть, щоб перевірити ролі з виправленим текстом п'єси. Хіба не можна ролі зразу переписати, поминувши зроблені в п'єсі купюри? Мені скажуть, “зчитка” потрібна, щоб познайомитись з п'єсою. Та хіба ж можна перейнятись художньою красою і ідеєю п'єси з хармаркання суфлера на сій “зчитці”, коли до того ж і режисер не висловить своєї провідної думки, не дасть пояснень?» [1913. Вороний / *Театр* — 99]; «“Считка” — це встановлення, визначення не тільки загального тону п'єси, ба і тону поодиноких ролей, розуміючи під цим той обовязковий елемент тону, що виходять з п'єси, яко де-якої художньої цілості. Під час “очитки” п'єсу, попервах, всю цілком читає режисер або автор, а потім читають актори — кожний свою ролю; отже, ясно, що при цьому режисер має як найкращу спроможність навістити акторів про всі конче потрібні відомости, дати всі пильне потрібні їм знання щодо п'єси і при тому зробити це так, щоб у роз'ясненнях його можна було знайти відповідь геть чисто на всі можливі запитання і сумніви акторів. Та цього мало; під час “считки” зазначаються також головні зміни тексти, а, крім того, і всі скорочення його. Таким чином, вироблюється остаточний текст п'єси. Під час “считки” режисер, читаючи п'єсу, наділяє її своїми увагами — коментаріями; провадячи розгляд і аналіз п'єси, трактуючи, витолковуючи поодинокі моменти її, режисер з'ясовує психологію дієвих осіб, вияснює основну думку авторову, мимохідь повідомляючи про заміри та задуми своєї постановки» [1920. Гаєвський — 71]; «Під час “считки” позначаються стосунки окремих ролей до п'єси, яко часткових елементів до свого цілого. Режисер, слухаючи, як актори читають свої ролі, виявить собі їхнє трактування ролей, об'єднає їхні часто порізнені витолковування і погодить їх з індивідуальністю автора» [1920. Гаєвський — 72]. ►

ПРОБА, РЕПЕТИЦІЯ

ЗШИТОК СУФЛЕРСЬКИЙ / [1940. Антонович — 444]. ► ПРИМІРНИК СУФЛЕР-

СЬКИЙ, СУФЛЕР

ІГРА / польськ. *igra, igrać* [XV ст.] [1992. *Cegiela* — 53]; «ігра» [1909. *Головацький* — 239]; «ігра; дело, вопрос» [1597–1599] [2002. *Тимченко / 1* — 345]; «недостаткам ігрей» [1850. *Зоря / 1* — 246]. ► ГРА, ІГРИ

ІГРА АКТОРІВ / [1936. *Мар'яненко / 1* — 119]; [1941. *Білецький* — 8]; «ігра акторів загалом була дуже добра» [1865. *Слово / 59* — 4]. ► ГРА, ІГРА, ІГРИ, РОБОТА НАД П'ЕСОЮ

ІГРА КОМЕДІНСЬКА / «машкарську и комединську игру» [1599. *Вишенський / Скарга* — 153].

ІГРА ХОРОВА / [1922. *Колесса* — 151]. ► ДРАМА АРТИСТИЧНА

ІГРАЛИЩЕ / [1930. *Гординський* — 94]; «ігрище, грище: плясалище, игралище, игриско, и бисилище» [1627] [XVI — початок XVII ст. *Словник / 13* — 18]; «игралище: игриско, місце где гонитвы бывають, и поединки, и комедіи» [1627] [XVI — початок XVII ст. *Словник / 13* — 19]; «*Ludus*, іграніє, игралище, училище; *ludius. i, ludio, nis*. ігралник, кощунник; *ludia. a(e)*, пляса(л)ища, игра(л)ища, *ludimagister*. дітоучител(ь) <...>. *ludicruim*. игралище, <...> кощу(н)ство» [1642. *Славинецький* — 258]; «*Spectaculum*, позо(р), игралище, комедия» [1642. *Славинецький* — 376]; «ігрище, грище: *ludicrum*, игралище, гонитва, кощунство» [1642] [XVI — початок XVII ст. *Словник / 13* — 18]; «конец игралищу первому» [кінець дії першої] [1673. *Драма про Олексія* — 153]; «игриско — місце, игралище, плясалище, бисилище, подвиг, тризнище, позор» [XVIII ст. *Синонима* — 35]. ► ВИСТАВА, ГРА, ГРИЩЕ, ДІЙСТВО, ЗАБАВА, ІНТЕРМЕДІЯ, ТЕАТР

ІГРАЛНИК / «гравецъ, комедиант; фокусник: *ludius, ludio, nis*, ігралник, кощунник» [1642] [XVI — початок XVII ст. *Словник / 13* — 237]. ► ІГРАЛИЩЕ, ІГРАЧ, ГРАЧ, КОМЕДІАНТ

ІГРАНО / «кгда же были в костелі и заиграно в пищали. Панны служебници ей, вси поднявши подолки по поестъ и пошли в танецъ» [1509–1633] [XVI — початок XVII ст. *Словник / 10* — 41].

ІГРАНЬЯ / «игранья, скаканья и шаленья» [1605. *Вишенський. Послання* — 371]. ► ВИДОВИЩЕ, ГРА, ГРИЩЕ, ЗРИЩЕ

ІГРАТИ / [6582 / 1074] [1068. *Повість* — 300]. ► ВИКОНАННЯ, УДАВАННЯ

ІГРАЧ / польськ. *igracz* [2007. *Rutkowska* — 226]; «*Schauspieler* — актор, играч» [1867. *Словар* — 145]. ► АКТОР, ГРАЧ, ІГРАЧКА

ІГРАЧКА / польськ. *igraczka* [2007. *Rutkowska* — 226]; «*Schauspielerein* — акторка, играчка» [1867. *Словар* — 145]. ► АКТОР, ГРАЧ, ІГРАЧ

ІГРАШКА / «В четвер, д[ня] 7 марта, виставлено іграшку (*sic!*) “Що не поможе наука, то поможе батіг”» [Франко цитує «Зоря галицьку», 1850, с. 137] [1894. *Франко / Театр* — 330]; «это вышла такая миленькая игрушка, что хоть на любую столичную сцену» [1858. *Шевченко / Бенедикт* — 209]; «“Так вам треба!” Играшка в одній дії» [1865. *Федькович*]; «“Так вам треба!” Играшка в 1 дії. З музиками, танцями і співами» [1865] [1906. *Комаров* — 15]; «написав Федькович драматичну однодієву іграшку “Так вам треба!” і перелицював Шекспірову комедію “Приборкана гоструха” н. з. “Як ко-

зам роги виправляють», обидві непригідні для театральних вистав задля пересадного комізму. Пізнійша перерібка іграшки “Так вам треба” п. з. “Сватане на гостинці” вийшла ще слабша» [1921. Барвінський — 316]. ► ІГРУШКА

ІГРАЮЩЕ / «за п’ять ілі шість неділь перед великим постом починають шаліти і біснутватися, діти, ходяще по улицям і по базарі, іграюще, скачуще, поюще, закривающе лица своя машкарами і творяще скоки, ігри, празнослов’я, сміхотворенія, інтермедії і прочая» [1778. Барський — 546].

ІГРАЮЩИЙ / «гравецъ, грач: *perlusori(us)*, играющий» [1642] [XVI — початок XVII ст. Словник / 13 — 18].

ІГРЕЦЬ / «кровопролийцы, игрцы, скоморохи альбо машкарники» [1605] [XVI — початок XVII ст. Словник / 13 — 18]; «игрецъ — *Spieler*» [1886. Желєхівський / 1 — 320]. ► МАШКАРНИК, СКОМОРОХ

ІГРИ / «Ходих, едва не на всяк день, в вечер на пляц Марка Святого, си есть на базар, рассмотряя машкари, игри, продаяніе балсамов, діалоги, комедії, обичая, привітствія и прочая, прочая, прочая» [1778. Барський — 157]; «творяще скоки, ігри, празнослов’я, сміхотворенія, інтермедії і прочая» [1778. Барський — 546].

ІГРИ ДІОНІЗИЙСЬКІ / [1922. Колесса — 151]. ► ДРАМА АРТИСТИЧНА

ІГРИ КОМЕДІАЛЬНІ / «мудріи люде житіе человеческое уподобили комедіалним играм» [1764. Сковорода / Максимович — 432].

ІГРИ МАСНИЦЬКІ / [1929. Дмитрова / 2 — 20].

ІГРИ МАСОВІ / «За нашим програмом — максимум замість театру мусять бути — масові гри, гулянки, спорт, що до них наближається сучасне мистецтво, видовища, що зможуть охопити великі маси учасників» [Гео Шкурупій] [1929. Протокол АРКК — 59].

ІГРИ СВЯТОЧНІ НА ЧЕСТЬ ДІОНІСА / [1913. Вороний / Театр — 54]. ►

ІГРА, ІГРИЩЕ

ІГРИ СКОМОРОШІ / «скоморошьи игры» [1882. Петров — 454]. ► СКОМОРОХ

ІГРИ ТЕАТРАЛЬНІ / «По можности будуть також музичькі, декламаторськї і театральні ігри і забави з танцями, також і балі, згромадження» [1861. Слово / 88 — 12]. ► ВИСТАВА

ІГРИСКО / «игриско — місце, игралище, пласалище, бісилице, подвиг, тризнице, позор» [1650-ті] [1889. Житецький — 35]. ► ІГРИСЬКО

ІГРИСЬКО / польськ. *igrysko, igrzysko* [2007. Rutkowska — 227]; «ігрище, грище: плясалище, игралище, игриско, и бісилице» [1627] [XVI — початок XVII ст. Словник / 13 — 18]; «игралище: игриско, місце где гонитвы бывають, и поединки, и комедии» [1627] [XVI — початок XVII ст. Словник / 13 — 19]; «игриско — місце, игралище, плясалище, бісилице, подвиг, тризнице, позор» [XVIII ст. Синонима — 35]. ► ІГРИСКО, ІГРИЩЕ

ІГРИЩЕ / «Но сими диявол льстит, и другими нравы всякими льстимы, привабляет ны от Бога, трубами, скомрахи, и гусльми, и руса-

льями. Видом бо игрища утолочена, и людей множество на них, яко упихати начнуть друг друга, позоры діюще от біса замышленого діла» [6576 / 1068] [1068. *Повість* — 270]; «за особ людських особы бысовскыи на игрищах строятъ також и на комедіах» [1626] [XVI — початок XVII ст. *Словник* / 13 — 19]; «отвел им для игрища большой сарай» [1840. *Квітка* / *Халявський* — 143]; «игрище» [1866. *Мистерія* — 72]; «в предисловии к старинной комедии (“веселому игрищу”)» [1893. *Черняев* / *Старинный* — 31]; «ігрища» [1894. *Франко* / *Театр* — 295, 299]; [1925. *Кримський* — 12]; «той, хто впоряджав виставу (ігрище), робив квитки» [1913. *Вороний* / *Афіші* — 257]; «найбільш доцільна була б ловка комбінація поєднати і театр, і ігрище, і спортивні забави» [1925. *Курбас* / *Режистаб* 14.04.1925 — 179]. ► ІГРАЛИЩЕ

ІГРОВИСЬКО / «*Schauspiel* — видовисько, зрілище, ігровисько, драмат, штука» [1867. *Словар* — 145].

ІГРУШКА / «так мудріи и в игрушках умны и во лжи истинны» [1760–1770. *Сковорода* / *Басні* — 87]. ► ІГРАШКА

ІДЕАЛ АРТИСТИЧНИЙ / [1876. *Франко* — 37].

ІДЕАЛ КРАСИ / «Якийсь митець у стародавній Греції — я забув, як він звався — для створення статуї Атени вибрав п'ять жінок і з них у одної взяв ніс, у другої груди, у третьої руки, у четвертої ноги, і таким способом склався ідеал краси» [1926. *Курбас* / *Студіювання* — 77]. ► ЕСТЕТИЧНЕ, КРАСА

ІДЕАЛ МИСТЕЦТВА / [1913. *Стоколос* — 50].

ІДЕЙНІСТЬ / [1934. *Літовський* — 52]; [1939. *Гаєв* — 92]; «ідейність в мистецтві» [1935. *Афіногенов* — 23]. ► КОНКУРС

ІДЕОЛОГ [ТЕАТРУ] / [1913. *Вороний* / *Щепкін* — 319]; «ідеологи театрального мистецтва» [1913. *Вороний* / *Театр* — 43]; «Відомий ідеолог театру К[арл] Гагеман» [1925. *Вороний* — 560]. ► ІДЕЯ

ІДЕОЛОГІЯ / «Ідеологією нашого театру» [1919. *Курбас* / *Маніфест* — 48]; «Треба нам ясно встановити, що ми не вважаємо для себе потрібним завданням приганяти мистецтво в усіх його старих формах, додавши йому новий зміст, до ступеня, на якому стоїть мир пролетаріату, як певна культурна єдність; не підтягати пролетаріат до себе (так думають академічні театри), а просто, виходячи з класової ідеології пролетаріату, роблячи від його імені, будучи просякнутим його ідеологією, в тактиці координуючись з його партією — Компартією, вважаючи себе його членами, будувати те, що є установкою для соціальної революції, а що іншим словом зветься — культурою. Ми будуємо і відповідний театр, ми знаходимо самі зразки для нього і засоби вияву, впливу. А доведеться про засоби вияву знову подумати» [1924. *Курбас* / *Режистаб* 24.11.1924 — 168]; «Ідеологія Лопе де Вега» [1924. *Мамонтов* — 27]; «Ідеологія це щось таке, що не мусить бути виявлене, воно існує як певна надбудова, воно може виявлятись, воно виявляється у всіх наших ділах, вчинках, творах. Річ

не в тому, що вона виявляється, а в тому, що вона є. Поневолені класи мають також свою ідеологію. Тут не можна забути одне, що при визначенні ідеології не можна нам поминути такого факту, саме факту походження ідеології всякої від буття через те, що ідеологія являється відбитком буття у законах моральних, етичних у всьому світогляді, який мається у даного класу. Це треба підкреслити. Друге: під ідеологією розуміють всяку надбудову такого порядку: і де системи і т. д. поняття доволі широкі. Луначарський так і визначає і тим обмежується, що ідеологія це є відбиток буття і більш нічого. Цього мало. Під ідеологією розуміється устрій, але устрій не визначається певним співвідношенням громадських сил, співвідношенням продукційних сил, але ж він щось, що може впливати на ідеологію, саме як одна із форм буття (капіталістичний устрій, соціальний устрій). У всякого класу є своя окрема ідеологія. За основу визначення ідеології треба взяти соціально-економічні підстави. Ідеологію розуміємо так, як її розуміють марксистки. Ідеологія, цільова установка, ідея все це речі, які всюди найти можна. Залишимо це — відкладемо на наступне засідання. Возитися над речами, які не мають безпосереднього відношення до театру як певної концепції, немає сенсу. Все це, що ми робили досі, воно виходить цілком з сучасної марксистської системи» [1925. *Курбас / СФІСД № 8 — 12*]; «Березіль” має твердо визначену ідеологію, його світорозумінням є ідеологія робітничої класи. “Березіль” в своїй роботі спирається на проводаря цієї класи, а власне — на комуністичну партію та її вказівками керується. Звідси вже, з такої ідеологічної установки випливає, й розуміння театрального мистецтва» [1927. *Бондарчук / 1 — 28*]. ► ІДЕЯ

ІДЕОЛОГІЯ П'ЕСИ / «Історія театру дає нам чимало прикладів, які свідчать за те, що бувають епохи, коли через певні причини виливається психологія глядача в такі форми, що не ідеологія п'єси, а інші ділянки театральної фактури визначають смаки споживачів» [1929. *Рулін / Слово — 11*].

ІДЕОЛОГІЯ РЕВОЛЮЦІЙНА / [1924. *Туркельтауб — 2*]. ► СТИЛІЗАЦІЯ

ІДЕОЛОГІЯ РЕЖИСЕРА ► ІДЕОЛОГІЯ, МЕТОД ХУДОЖНІЙ

ІДЕОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «После столь решительного банкротства в области театральной идеологии, г. Луначарский, ничто-же сумняшеся, переходит к “технической стороне “нового театра”, к новым формам сценических постановок”. <...> А разсуждать о формах, так сказать *in spe*, на авось, для собственного самоулаждения, — занятие невинное, но мало производительное, вроде наблюдения расходящихся по поверхности воды кругов, заниматься которым рекомендует Козьма Прутков. В этой области гораздо любопытнее будет послушать другого театрального реформатора — г. Мейерхольда, ибо его соображения посвящены как раз “истории и технике” современного модернистского театра» [1908. *Маніфест / 4 — 3*].

ІДЕОЛОГІЯ ХУДОЖНЯ / [1926. *Лапицький* — 2].

ІДЕОЛЬОГІЯ / «ідеольогія <...> — наука про ідеї; світогляд; ідея, думка, поняття, провідна гадка, помисл» [1918. *Кузеля* — 118].

ІДЕОМОТИВ ПОСТАНОВКИ / ідейний мотив; [1925. *Курбас* / *Напередодні* — 631]. ► ЛЕЙТМОТИВ П'ЄСИ, МОТИВ, МОТИВ П'ЄСИ

ІДЕЯ / «сіи форми у Платона називаються идеи, сиріч виденія, види, образы» [1791. *Сковорода* / *Потоп* — 340]; «ідея, душа драми»; «ідея, на якій “Роксоляну” засновану бачимо, висока» [1865. *Андрієвич* / *Роксоляна* — 329]; «познакомитесь з високістю ідеї, яку театр представляє» [1865. *Марковецький* / *Благословення* — 322]; «драма концентрує розстрілені в дійствительном житью лучи сіяющей ідеи в выдатный, выразительный образец» [1865. *Посправа* — 9]; «Перейдем-же тепер до означеня головніших точок в драмі вообщє, а в трагедіи и в комедіи, тех головных родах драмы, в особенності. Передовсім ищем в драмі певну идею. Преважный момент, назвати бы его по нашому: гадкою основною. Гадка драми — то ея ядро, ея душа, то двигня всего в ней появу» [1865. *Посправа* — 10]; «Для лучшего вырозумінья, що то есть основная гадка или идея в драмі, і головное лице» [1865. *Посправа* — 11]; «Из сего короткого в загальних чертах извлеченного содержания той драмы можна легко саму головну гадку, или идею для загаданого приміра сформулювати: Ото поет представляет нам в ней образец суда Божія, особенно-же посліднего суда; являєся в ней вічний закон всемірний: що человек или цілий род отдаляющийся от своего жерела, отдирающийся сам от своего матернего пня и соку, отпавши от идеи, изсохне и погубится <...> В певном смислі есть кожда правдива трагедія представленьем Суда Божія» [1865. *Посправа* — 13]; «Яку ідею хотів Котляревський провести в сій п'єсі [“Москаль-Чарівник”] — зрозуміть трудно!» [1866. *Маруся* — 368]; [1866. *Огляд* — 46]; «Комедія Гоголя (батька) “Простак, або хитрость женщины перехитренная солдатом” — в одній дії, трохи що нічим не одрзняється по своєму содержанию од “Москаля-Чарівника”; зате дуже різко одливається от его ідеєю, мовою і вибором» [1866. *Маруся* — 368–369]; «“Наймичку” [Т. Шевченка] чим хочете звить — вона вічно буде геніальною творою, — через те, що ідея її вічна, не приходяща ніколи — любов матері, через те, що вона вірний артистичний образ життя не тільки українського, а загальнолюдського. Те ж саме і “Катерина” [Т. Шевченка], в котрій геній Тараса, проводячи ідею чесної любови і глибокого розпутства, показав нам, у якому жалкому і тяжкому стані у нас женщина! Чи не пора її визволити з сього рабства? чи не пора признать, що женщина рівноправний з нами чоловік?» [1867. *Критика* — 462]; «в нім ні акції, ні життя, ні вищої ідеї, ні естетики — самі довгі, безконечні діалоги» [1867. *Рафалович* — 463]; «В своєму “Вільгельмові Теллі”, “Дон Карлосі”, “Жанні Д'Арк” він [Шіллер] розвив ідеї протесту проти деспотизму й натиску

сім'яного, державного, громадського — ті ідеї, котрі вже зачиналися в тодішній громаді і виспіли в голові й серці великого поета <...> А один виклик на сцені минувшого, ні на що не цілячого життя зостанеться без живого впливу на слухачів, не потривожить ні розуму, ні серця, зостанеться таким мертвим, минувшим, яким воно [є] й справді. От як Островського “Минин”, “Василиса Мелентьевна” і драми графа Толстого. Рідко хто видержав, щоб прочитати до кінця таку мертву штуку, як “Минин» [1868. *Нечуй / Огляд* — 62]; «Виставляючи в драмі яку-небудь історичну особу або історичну подію попередніх часів, поет тільки одягне співчасні ідеї в одягу минувшості» [1868. *Нечуй / Огляд* — 63]; «Яка ж головна початкова ідея закладена в опері? Та, що запорожці, чи гайдамаки, чи козаки <...> звикли тільки грабувати, розбивати, шкодити, самоволити, не слухати старших» [1868. *Нечуй / Огляд* — 70]; «Основна ідея тої трагедії представити, як нікли поволі елементи варязько-скандінавські серед слов'ян і як їх власна гаряча кров, гордість і переконання о своїй вищості над “смердами” були тим зубом, що гриз і руйнував поволі, но без упину, їх нутро» [1876. *Франко* — 40]; «театр завсїгди і в усі часи був поперед усього місцем одпочинку, розваги, місцем осолоди художніми утворами, поезією художніх (або й часом нехудожніх) ідеалів типів людськості, а потім вже його зробили місцем для проповідування усяких тенденційних високих, а часом навіть і невисоких ідей» [1893. *Нечуй* — 158]; «идея — идея, думка, гадка» [1893. *Уманець / 1* — 291]; «Порівнявши свою п'єсу з її, знайшов, що весь сценарій у мене другий, що навіть характери вималювані зовсім інше (Прісі і московки), що чимало єсть нових лиць, що навіть ідея друга (у неї, як і в розповідку, все зводиться до суевір'я темного люду: московку убивають без причин, а від того лише, що вважають її за відьму <...>) У мене ж гине московка від подій соціальних і впливу наших законів: чоловіка її після шлюбу взято в москалі, і вона вдовує уже п'ять чи шість літ; нема дивного, що молодда натура не витримала вдовства і закохалась» [1897. *Старицький / Білиловський / 2* — 566–567]; «Шіллерові “Розбійники” своїм ідейним змістом перли в будущину» [1898. *Франко* — 148]; «Ібсен завжди був новатором в ідеях, а при тім любив виключно драматичну форму <...> При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говориться. Сим я не маю сказати, ніби в Ібсена нема події, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалогу, отак як в старосвітських операх лібретто було незалежним від музики» [1901. *Леся* — 282]; «поважна ідея, часом бойова тенденція, злоба дня» [1901. *Леся* — 286]; «ідейна основа» [1902. *Франко / ЛНВ* — 247]; «Панас недоволен тим, що нема значних, пануючих ролей; але то байдуже, я не пишу ролей, а пишу п'єсу, в котрій дружнім ансамблем треба висловить основну ідею самої п'єси» [1903. *Карпенко-Карий / Тобілевич* — 341]; «драми з сучасного нашого життя <...> однама-

нітні, аж нудить, безідейні; флірт — і більш нічого» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 102]; «ідея — гадка, поняття про якусь річ; думка; основна думка в писанні, в роботі, в інституції та інше» [1906. Доманицький — 46]; «ідейні антрепреньори» [1907. П-ський — 67]; «ідейні пєси» [1907. П-ський — 69]; «порівняння до драматичності, хоч і засноване на природній людській кебеті — наслідування, має і штучне призначення: служити якійсь ідеї» [1907. Стещенко / 1 — 80]; «провідна ідея не повинна концентрувати ся в одній, зовсім довільно в акцію впровадженій особі, лиш повинна проникати собою мов животворна кров цілий організм трагедії» [1912. Грицай — 363]; «ідея її [драми “Камінний господар”] — перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, “лицарем волі”» [1912. Леся / Кримський — 396]; «провідна ідея» [1913. Вороний / Театр — 50]; «ідея драми оформлюється на сцені при помочі так званої “режисерської або драматичної перспективи”» [1913. Вороний / Театр — 52]; «провідну ідею» [1913. Вороний / Театр — 90]; «ідея грецької драми, а властиво трагедії, полягала в конфлікті людини з вищими світовими силами» [1913. Вороний / Театр — 111]; «ідейний зміст сеї драми» [1913. Вороний / Театр — 118]; «шукання ідейні» [1913. Вороний / Театр — 124]; «ідейний реалізм»; «душею п’єси мусить бути певна провідна ідея, що, виразно виступаючи, не переходила б у грубу тенденцію» [1913. Вороний / Театр — 127]; «ідейний антрепренер [Макс Рейнгардт]» [1913. Вороний / Театр — 131]; «провідна ідея твору» [1913. Вороний / Театр — 145]; «всі сі трупи, в тім числі і більші з них, не турбуються ніякими ідеями» [1913. Вороний / Театр — 156]; «ідейно-художні п’єси» [1913. Вороний / Театр — 157]; «стара драма не вдержалась на реальному ґрунті, вона з часом почала вироджуватись у драму натуралістичну, зробилась драмою зовнішнього життя, з провідною — моральною чи громадською — ідеєю (підчас грубою тенденцією)» [1913. Вороний / Театр — 165]; «основна ідея її [п’єси О. Олеса “Осінь”] туманна, напівмістична» [1914. Вороний / Дзвін — 272]; «ідея п’єски» [1914. Вороний / Дзвін — 273]; «Дотеперішні погляди на ідею драми Прокоповича можна зібрати коротко в отсі чотири точки: 1) Теофан Прокопович задумав дати у “Владимірі” порівнянне між поганством і християнством у Росії, стаючи рішучо по боці християнства; 2) він хотів змалювати боротьбу між просвітою й невіжеством у Росії; 3) “Владимір” має бути прославленням царя Петра І; 4) “Владимір” виявляє деякі звязки з Україною» [1920. Гординський — 46]; «Душею художнього твору єсть те, що називають його “художньою ідеєю”. Це — його задум і основа його виконання, або завдання і принцип його розв’язання. Якого ж роду це завдання? Тепер ми знаємо: як би не дивився на його сам художник, але в дійсності воно завше завдання організаційне. А як на те ще й у двох розуміннях: по-перше, мова мовиться про те, щоб гармонійно й цілокупно організувати певну суму елементів життя, досві-

ду; по-друге, про те, щоб утворене таким чином ціле само служило наряддям організації для якогось колектива. Коли ми не знаходимо першого, то перед нами не мистецтво, а нерозбери-господи; коли нема другого, то твір нікому, крім автора, нецікавий, та й ні на що непотрібний <...> За ілюстрацію ми візьмемо один з найбільш великих творів світового письменства, чудовий брильянт старої спадщини — “Гамлет” Шекспіра. В чому полягає його художня ідея? Це — постановка й вирішення організаційного завдання про душу людини, душу, що передвоюється тяжкими життєвими суперечностями поміж потягом до щастя, любові, до гармонійного життя — і поміж необхідністю провадити болісну, сувору, немилосердну боротьбу. Як вийти з цієї суперечності? Як погодити її? Яким чином досягнути того, щоби жадова гармонії не розслабляла людину в неминучих боях життя, не відбирала потрібних для цього сил, твердості, вправності, — і щоби в той же час вимушена жорстокість ударів, кров і бруд одержаних ран не руйнували всієї радості, всієї краси буття? Як відновити зв’язок і суцільність душі, що розривається надвоє гострою сутичкою між її найглибшою, вищою потребою і власними вимогами; сутичкою, яка диктується ворожнечею оточення? І ми зараз же бачимо, оскільки грандіозно-широкий масштаб цього організаційного завдання, оскільки велике його загально-людське значіння. Воно стосується, звичайно, не тільки датського принца Гамлета, і не багатьох “гамлетів” і “гамлетиків” нашої обивательщини і нашого письменства. Це завдання — неминучий момент у розвитку кожної людини; у кого вистачає сил розв’язати його, того воно підносить на більш високу ступінь самосвідомості; у кого їх не вистачає, для того воно стає джерелом духовного краху, іноді й свого кінця. Може бути, що цей трагізм гостріш за всіх проймає душу ідеаліста-пролетаря, і навіть більше — його колективну психіку робітничого клясу. Братерство — його ідеал, гармонія життя всієї людськості — його найвища мета; але оскільки далеке від цього оточення, яку тяжку, іноді похмуро-жорстоку боротьбу воно нав’язує під загрозою втрати всього, що зароблено було попередніми великими зусиллями, втрати його соціальної гідності і самого розуміння життя. Мало радості дано йому і велика жадова їх; але й те невелике, що є, щоразу загрожує відняти чи отруїти неминуча стихійність соціальної ворожнечі й анархії; в запеклості боротьби, в одчаю поразок і шаленстві відмовних ударів чи не підривається часом у корні сама здатність любити і втішатися? Трагедія Гамлета розвивається на такій основі» [1921. Богданов — 39–40]; «ідея драматурга і символіка його ідеї в постаті староруського київського князя Володимира відіграє надзвичайну ролю в історії як літературного, так і політичного життя» [1923. Білецький — 34]; «Провідна ідея [п’єси “97”] — палка, щоденна, дрібна й через те тяжка боротьба неможливих з куркулями під добу го-

лоду» [1924. Куліш / Любченко — 587]; «Коли я хочу глядачеві прищепити якусь ідею, піднести йому дзеркало, в якому він міг би себе побачити в іншому світлі, ніж звук себе звичайно бачити, то важливо це зробити найбільш переконливо, при найбільшій кількості процесів, коли створюється тонус підвищеного сприймання, зосередження на тому, що підносимо. Для мистецтва це було найбільш важливим» [1925. Курбас / Перетворення — 125]; «Тенденція моралізує. Ідея не мусить моралізувати, бо вона <...> конкретна в образі <...> Коли твір писаний на якусь тезу, тоді маємо дійсне розуміння тенденційної вистави, коли якісь висновки недвозначно подаються публіці» [1925. Курбас / Режлаб 11.05.1925 — 445]; «Як ви укажете різницю між тенденцією твору й ідеєю твору? Одна ідея може бути заключена в кілька принципів. Філософія — це річ, яку ми хочемо спростити. Світорозуміння вичерпується ідеологією. Ідея не обов'язково кормиться філософією, т. є. абстрактним мисленням, а вона кормиться цільовою установкою й ідеологією. Провідна думка — це ідея. Вона може бути тенденцією. До розв'язання питання можемо дійти прикладом: на сцені чи в п'єсі введено якусь подію, виникаючу із певних взаємовідносин поміж персонажами вроді таких: скажімо, який-небудь капіталіст експлуатує своїх робітників. Візьмемо п'єси напри[і]р: “Машиноборці”. В п'єсі є яка-небудь ідея? В чому ж вона полягає, як би її накреслити, назвати? Можна взяти і другі п'єси “Джіммі”, “Макбета”, “Зайці”, чи “Пошипись”, або навіть і чужі п'єси, не наші <...> Ідея переломлюється через спектакль. Під ідеологією спектаклю розуміється щось все пронизуюче. Ідея спектаклю — вона відноситься до змісту, але вона не є змістом, вона відноситься до змісту, вона не цілком розв'язує питання <...> Напри[і]р.: “Машиноборці”. Чи не буде це їхньою ідеєю, сформулювати її можна так, проклята темнота і нужда ... — не так. Скажемо, на фоні проклятої темноти і нужди людина може воювати із своїм спільником. Може, воно трохи не складно. (Кудрицький — тоді ідея п'єси буде загальний висновок). Він в цей момент висновок, але ось ще як Платон позначив ідею: “ідея — це істотність даної речі, якої відбиття є реальний предмет”» [1925. Курбас / СФІСД № 10 — 18]; «Коли вигадували літак, спочатку думали про те, як би крила зробити. А вам не хотілось в дитячих літах політати? А це певна ідея, і там ви не виходили з реальних можливостей. Ми не можемо строїти так, як нам бажано, а так, як є на ділі. Безумовно, що ідея береться, відштовхуючись від цілком реальних речей, від певного досвіду, добутого від реального світу, як все, але це ще нічого не пояснює. Ідея має не тільки такі якості, як розрішення проблем. Наш Режштаб дуже конкретне зборище людей, воно має завданням розрішення проблем, мимо того ми не є ідея. Безумовно, що в основі нашої праці лежить певна ідея, — ідея самовдосконалення» [1925. Курбас / СФІСД № 10 — 18]; «Ідея має моменти вияснючого

істолковиваючого характеру, не маючи одначе завдання тлумачити. Тлумачення — щось друге» [1925. Курбас / СФІСД № 10 — 19]; «Ідея до цільової установки твору буде стосуватися як коли <...> В тих стадіях мистецтва, де мистецтво існує як певний культ, де театральна робота мислиться не так, як ми акцентуємо: поміж глядачем і сценою, навіть на глядачеві найбільше, а коли воно більш на сцені, коли акцент на самому творі мистецькому — там, звичайно, воно буде розділено, може бути розділено, обов'язково не покривається. Завдання можна мислити і по відношенню до твору, і взагалі до роботи по відношенню до публіки, по відношенню до певного соціального замовлення... Певний реальний життєвий факт — це рушійний момент, який порушує певний нормальний стан; як я розфарбую тему — це буде ідея. Все залежить від нижчих шарів, підгрунття, яке під нею існує. Ідея визначається нами. Індивідуальне лягає на всю творчу роботу, а ідея може мінятися, оскільки вона пов'язана з реальними предметами, особами і т. д. Світовідчужання формує конкретно тему в ідею. Тема — це щось дуже широке. Це наче криниця. Приміром, тема “честолюбство” дуже широка. І через те, що вона потрапляє у зв'язок з даним завданням, людиною, публікою, через те вона прибирає конкретну, нешироку форму ідеї. Ідея межує з тенденцією. Вона відрізняється від неї більш чуттєвим, образним моментом, тоді як тенденція має більше вольового моменту, більше б'є на переконання в чомусь. Вони дуже близькі; дуже часто змішують ідею з тенденцією. Ідея пов'язана з конкретними речами... Ідея йде в розріз з нашим світовідчужанням — це може бути при стилізаційному підході» [1926. Курбас / Індукція — 95]; «підлеглість всіх всіх елементів вистави ідеї — краще б сказати цільовому настановленню» [1927. П. П. / 1 — 13]; «Футирист — активний, натураліст — пасивний. В основі натуралізму лежить абсолютно безапеляційне ствердження життя, таким, яким воно є. Футирист, експресіоніст чи романтик бачить якусь ідею, в ім'я якої він хотів би змінити світ» [1928. Курбас / Занус — 158]; «Ідея твору полягає в протесті проти укладів життєвих, освячених законом» [1928. Сіпуй / 2 — 19]; «Перечитавши п'єсу, насамперед, треба добре усвідомити, яка ідея п'єси. Відтак оцінити її — чи варта вона уваги глядача (глядача, а не виконавців) і чи відповідає вона ідеям і прагненням нашого часу? Коли ні, — це ще не значить, що п'єсу слід зовсім відкинути. Адже коли автор, що, скажемо, жив давненько, інакше думав, ніж ми, але написав все ж таки хорошу п'єсу і дав гарний соціально-побутовий матеріал, то, може, можна використати цей матеріал, тільки інакше його організувати? Тобто, — змінити трактовку п'єси — перетлумачити її?» [1928. Увагу — 31]; «Розпочинаючи аналіз п'єси треба перш за все знайти ідею твору. Як же розуміти ідею драматичного твору? Це є та головна думка, те головне ствердження, яке автор виголошує своїм твором. Адже, коли ви читаєте

драматичний твір, то він дає і викликає силу думок і його дієві особи, герої оголошують і сперечаються за різноманітні думки й почуття, і вся ця суперечка, вся ця боротьба кінець-кінцем розв'язується. Автор розгорнув перед нами оці всі суперечки, щоб через них висловити якусь свою певну думку. Приміром, автор п'єси "Сава Чалий" Карпенко-Карий, розвертаючи перед нами історію зради Сави Чалого, показує разом з тим, як зрадник гине. Адже він міг би цілком інакше розв'язати дію (акцію), адже його симпатія, прихильність могла б бути цілком на іншому боці. Припустімо, що автор хотів би оголосити, ствердити своєю п'єсою ті ідеї, що їх виголошує і змагається за них Сава, йдучи до табору панів. Тоді він не мусив би вбивати Сави. Тоді, навпаки, автор намагався би довести перемогу Савиних думок, переконати глядача, що Савині думки правдиві. Автор же, йдучи цілком за народною думою, карає Саву і цілою п'єсою виголошує нам таку народну думку: зрада визвольному рухові має бути неухильно покарана. Таким чином ми можемо определити ідею цієї п'єси, як виголошення протесту проти зради своєму народові, як вимога жорстоко покарати того козака, що підніс руку на братів — товаришів своїх (Коментар від редакції "Сільського вісника": "На жаль, автор цієї п'єси належав до народників-націоналістів й до ідей визвольної боротьби проти поміщиків-магнатів постійно домішував значну дозу туманних речень про "зраду своєму народові", не визначаючи класового змісту цих речень. Отже, тільки-но тепер вдається точно з'ясувати ідею цього твору й відповідні уточнення в тексті зробити під час виставлення цієї п'єси. На цьому прикладі докладно визначається отже, яке величезне значення в роботі режисера має вивчення доби та ідеології авторової"). Візьмемо для прикладу другу п'єсу, хоч би й "Гріх" Винниченка. В цій п'єсі автор показує нам нещасну жінку, що заплуталася поміж коханням та зрадою, провокацією. Своім твором автор твердить, що провокація, зрада не може бути оправдана яким би то не було великим коханням, найменша зрада тягне за собою інші, більші. Так само легко ви знайдете ідею в п'єсі "Овеча криниця" Лопе де Веги. Співчуваючи повстанцям селянам, виголошуючи разом з ними протест проти неправди і кривди панів, він особливо підкреслює — однакості цілого селища в боротьбі, що стає непереможним в своїй єдності. Це і є ідеєю твору; сама назва селища — Фуенте Овехуна, що і була єдиною відповіддю на муки, стає на заголовок п'єси. Таким чином, ми определили, що в кожному драматичному творі є ідея. А чи знайдемо ми це саме, коли аналізуватимемо драматургічну частину виставлення? Звичайно, знайдемо. Кожне виставлення має свою ідею» [1929. Іззатович / 2 — 43]; «Основна ідея цієї п'єси ["Дні Турбіних" М. Булгакова] полягає в дискредитації ідеології турбінівщини» [1929. Куліш / Виступ — 464]; «Ідея п'єси ["Народний Малахій"] мала бути така: за доби соціальних револю-

цій, за доби запеклої смертельної класової боротьби пролетаріату з буржуазією (двох основних сил), за доби раннього соціалізму кожне прагнення Малахіїв Стаканчиків (дрібної буржуазії) стати Народним Малахієм, себто претензії Стаканчиків на свою політичну владу, претензії на свої соціальні реформи (Малахіїва реформа людини), претензії на розв'язання національної проблеми (в першу чергу українського роду), — все це не має під собою реального ґрунту і жодної революційно-наукової теорії» [1931. *Куліш / Лист* — 473–474]; «Визначити ідею п'єси — це значить відповісти на питання, що говориться в п'єсі. Інакше кажучи, це значить визначити, як ставиться автор п'єси до зображуваної в ній дійсності» [1937. *Захава* — 22]; «Ідея п'єси — це провідна думка, що обумовлюється цілим світоглядом автора і проходить через п'єсу як організуючий фактор. Іншими словами — ідея — це те, що автор доводить своїм твором, що напрошується на імперативний вислів; наприклад у “Ромео і Джульєтті” Шекспір ніби говорить своїм глядачам: подивіться, яка прекрасна людина в своїх природних виявленнях і до чого доводять її ваші дурні вікові заботони! В “Хазяїні” І. Тобілевич досить чітко висловив ідею п'єси словами одного з її персонажів (Золотницького): “При таких хазяїнах засохне наука, поезія і благо народу”. В “Загибелі ескадри” О. Корнійчук бореться проти анархічного виявлення революційних настроїв і закликає до дисципліни. Ідея завжди — заклик або присуд, а частіше за все і те, і друге, і третє» [1940. *Мамонтов / Компоненти* — 199]; «Саме ідея, а не щось інше, мусить бути головним критерієм драматичного твору, його організуючим фактором» [1940. *Мамонтов / Компоненти* — 200]; «Тема як основна проблема драматичного твору персоніфікується і загострюється в драматичному конфлікті й остаточно розв'язується ідеєю твору в момент катастрофи» [1940. *Мамонтов / Компоненти* — 212]. ► АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ, ГАДКА, ЗМІСТ ТВОРУ, ІДЕЯ, ІДЕЯ ДРАМАТИЧНА, ІДЕЯ ДРАМАТУ, КОНФЛІКТ, КОНЦЕПЦІЯ, СТИЛІЗАЦІЯ, ТЕМА, ТЕНДЕНЦІЯ

ІДЕЯ АБСОЛЮТНА / «Абсолютна ідея: в Греції — Мойра, в середні віки — християнство, у наші часи для пролетаріату — класова боротьба» [1923. *Курбас / Психологізм* — 235].

ІДЕЯ ВИСТАВИ / «режисер та колектив виконавців через сценічне втілення подій та характерів мусять донести до глядача ідею вистави: єдність українського та російського пролетаріату в боротьбі за щасливе майбутнє» [1954. *Верхацький* — 39].

ІДЕЯ ДРАМАТИЧНА / «ідея драматычна» [1866. *Фраймар/1* — 31].

ІДЕЯ ДРАМАТУ / «ідея драмату» [1866. *Фраймар/1* — 31].

ІДЕЯ П'ЄСИ / [1917. *ТВГСО* — 3]; [1920-ті. *Рулін / Програма* — 336]; [1948. *Предслова* — 20]; «Головна ідея п'єси [“Співочі товариства” В. Винниченка], на мою думку, така: заснування співочих товариств не є раціональна діяльність. Як каже в п'єсі Оксана не “морально йти на сцену й співать для

буржуїв, коли нарід гине без... поезії» [1913. *Стешенко / 3 — 193*]; «Ідея п'єси [“Ніч під Івана Купала” М. Старицького]. Безтямна, засліплена любов, ставши через баламутство споневіреною, потягає за собою неперередбачені наслідки» [1925. *Вороний / Купала — 241*]; «Ідея п'єси і постановки» [1969. *Василько — 24*]. ► АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ, ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ІДЕЯ, НАСТАНОВЛЕННЯ ЦІЛЕВЕ, ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ІДЕЯ ПОСТАНОВКИ / [1969. *Василько — 24*]. ► АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ

ІДЕЯ ПРОВІДНА / «В критичній літературі, як нашій, так і світовій, встановився звичай: розглядаючи який-небудь художній твір, насамперед запитують, яку провідну ідею покладено в основу того твору? Як адепти цього звичаю, ми теж дозволимо собі запитати: яку провідну ідею поклав д. Винниченко в основу своєї п'єси? <...> Таким чином, повторюємо, між центральним твором “Дзвону” — “Щаблями життя” — і публіцистичною його частиною спільного рішучо нічого немає. В той час, як остання закрашена в яскраво пролетарський колір, п'єса Винниченка в кращім разі носить еkleктичний, а в гіршім — антипролетарський характер, бо не кожен читач зможе провести демаркаційну лінію між ідеологією Мирона Антоновича і ідеологією пролетаріату» [1908. *Гехтер — 1–2*].

ІДЕЯ РЕАКЦІЙНА / «В “Наталці Полтавці”, що заслужено користується успіхом на сцені аж до останнього часу, попри всієї реакційності ідеї, яку вклав автор у п'єсу, в ній подані реалістичні образи» [1935. *Йосунчук — 11*]. ► П'ЄСА ІДЕОЛОГІЧНО НЕ ВИТРИМАНА

ІДЕЯ РЕЖИСЕРСЬКА / [1968. *Коваленко — 6*].

ІДЕЯ СЦЕНІЧНА / [1943. *Бутківський — 7*].

ІДЕЯ ТВОРУ / [1925. *Периферія — 6*]. ► СЕМІНАР ДЛЯ ПЕРСОНАЛУ ХУДОЖНЬОГО

ІДЕЯ ТЕАТРУ / «Туркельтауб так і мислить собі театр. Він не може прийняти театру з повним утвердженням, без усяких списувань чужих рецензій і штандпунктів. Це для нього і є ця простота, яка, як ідея театру, йому уявляється. І у нас є багато таких непорозумінь, хто з акторів кращий. Є у нас актори, у котрих є безпосередня привабливість, хороший екземпляр розмірної натури. Насправді ж вони зовсім не привабливі. Але коли робиш свою роботу з певною майстерністю і добиваєшся справжнього мистецтва в цій роботі — безперечно, це набагато цінніше, ніж у того товариша, у якого тільки добрі дані і його приємно слухати» [1926. *Курбас / Постановка — 151*].

ІЗ'ЯВИТИ / показати, представити, продемонструвати; «в предлежачом ділі хочем із'явити» [1746. *Кониський — 337*].

ІЗЯВЛЕНО / являно, представлено; «сего воскресение днес ти изьявлеем; соизвол, сlishателю, раченим внимати Стрась побіду Христову будем изьявляти» [1706. *Торжество — 216*]; «дійствие наше вкратце изьявлено» [1706. *Торжество — 280*]. ► ЯВЛЕНІЕ

ІКТ / музичний термін від лат. *ictus* — удар, поштовх, акцент; «Ритмічна мізансцена — не тільки повторення і розташування з певним іктом» [1924. Курбас / ФІСД № 3 — 30]; «Під сценічною фразою ми розуміємо частину видовищного акту, що через свій центральний ікт об'єднує текучість показу в один процес уваги і сприйняття» [1930. Курбас / Фраза — 787].

ІЛЮЗІОНЕР / «гастролі незрівняного знам. ілюзіонера зі своєю партнеркою» [1917. Реклама — 1].

ІЛЮЗІОНІЗМ / «В натуралістичному театрі праця художника-декоратора пішла в площині ілюзіонізму» [1923. Меллер — 4].

ІЛЮЗІЯ [ТЕАТРАЛЬНА] / польськ. *iluzja* [1766] [2007. Rutkowska — 230]; [1815] [1992. Cegiela — 53]; «тщательно выученная роль, при недостаточном знакомстве со сценою, лилась неудержимо, разрушая иллюзию незаученной человеческой речи» [1863. Глібов — 288]; «посилення сценічної ілюзії» [1928. Альф — 12]; «наші молоді артисти грали сцена за сценою, акт за актом так, що ні на хвилину не зіпсували так званої театральної ілюзії, на чому саме й полягає найвище завдання доброї театральної вистави» [1934. Возняк — 9]; «Дія, дія і ще раз дія і — а може точніше: слово, що дає ілюзію дії, бо більшість театральних героїв говорить перед, і після дії, часто навіть замість неї, але говорить так, що ми мусимо їх слухати. І. зв. логічний зв'язок між подіями, виправдана черга несподіванок залежить від способу, яким драматург уміє розбурхати своєрідну “театральну ілюзію”» [1939. Рудницький — 5]. ► ДРАМАТИСТ, ДРАМАТУРГ

ІЛЮЗІЯ СЦЕНІЧНА / [1920. Рулін / Містерія — 6]; «Актор “Березоля” ніколи не ставив собі завдання давати протокол життя, повну ілюзію його» [1932. Верхацький / Пролог — 16]. ► ІЛЮЗІОНІЗМ, ІЛЮЗІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ІЛЮЗОРНІСТЬ / «Відкинуто ілюзорність, як, з одного боку, реалістичну, в розумінні зображення, так, з другого боку, ілюзорність і естетичну, себто ілюзорність, що пов'язана з таким поданням зображення речей у мистецтві, в якому наша психологія заступає наше світовідчуження. Приміром, так: в якому-небудь зображеному предметі, в мистецькому творі відбивається певне просторове самопочуття, відбивається, скажімо, в цих покручених штуках цих самих меблів і те саме просторове самопочуття того часу, який виробив цей самий стілець, — стиль, нам відомий в архітектурі і мистецтві останніх часів, взагалі зводиться в певній мірі до того моменту. Але виключно до цього моменту зводиться в бароко, де, зовсім певно, тільки на тому й базується весь стиль» [1926. Курбас / Призначення — 88].

ІЛЮСТРАТИВНІСТЬ / [1927. Марголін / 1 — 13]; [1970. Луцький — 209]; «Лідер вважає ілюстративність явищем антитеатральним. Та й з погляду сучасної театральної естетики, ілюстрація протипоказана театру, лежить поза його природою» [1970. Френкель — 16]. ► РЕМІСНИЦТВО

ІЛЮСТРАЦІЯ / «Нам треба не забути, що ми не сміємо піти тією вигідною доріжкою, якою йдуть українські театри, де театр є ілюстрацією драматичного твору. Пишеться драматичний твір більш чи менш талановитий, більш чи менш потрібний, виходять актори на сцену і грають себе, вирубуючи своїм голосом репліки, снують по сцені або беруть із магазину старого життєво-психологічного чи побутового театру ці псевдотеатральні прийоми і ці чужі сучасності типи, і “по старинке” грають» [1925. Курбас / *Майстерність* — 114]; «Режисер мусить завжди вступати в “боротьбу” з драматургом, коли хоче, щоб його постава була не ілюстрацією п’єси, а новим мистецьким твором» [1932. *Верхацький / Пролог* — 22].

ІЛЮСТРУВАННЯ / [1907. *Роковини* — 4]. ► **ДЕКЛАМУВАННЯ**

ІМІТАТОР / [1918. *Курбас / Театральний лист* — 41].

ІМІТАЦІЯ ПОЧУТТІВ СЦЕНІЧНИХ / [1984. *Крижицький* — 15]. ► **МЕТОД ПЕДАГОГІЧНИЙ**

ІМПОРТ МИСТЕЦТВА / «Бродвей останніми роками зробився світовим центром імпорту мистецтва й художників. Там ви можете бачити всі художні, гідні уваги речі й курйози всіх цивілізованих і нецивілізованих країн» [1925. *Туркельтауб / 2* — 16].

ІМПОТЕНЦІЯ [ТВОРЧА] / «повна імпотенція там, де треба виявити якусь драматичну акцію» [1902. *Франко / Писання* — 394]; «імпотенція творчості» [1914. *Вороний / Дзвін* — 287]; «Такого пасивного, імпотентного підходу до матеріалу драматургічного давно я не бачив на українській сцені. Якесь завдання? Якесь його розв’язання? Нічого подібного! Якесь вигадка? Якесь трактовка? Тобто якесь своя трактовка? Не було!» [1929. *Курбас / Стіл* — 317].

ІМПРЕЗА СПЕКТАКОЛЯРНА / [1938. *Геркен / 1* — 573]. ► **МИСТЕЦТВО ГЕРОІЧНЕ, МИСТЕЦТВО СПЕКТАКОЛЯРНЕ**

ІМПРЕСАРІО / [1908. *Кропивницький / Спогади* — 138]; [1916. *Кропивницький* — 237]; «импрессарио» [1884. *Черняев* — 368]; [1893. *Черняев / Старинный* — 47]; «[в 1832 г.] был заключен сроком на шесть лет договор с купцом Иосифом Жульеном, принявшим на себя обязанности театрального импрессарио и поставщика продуктов для приходящих в одесский порт судов» [1902. *Одеса* — 31]; «імпресаріо <...> — підприємець театральний, концертний, цирковий» [1918. *Кузеля* — 120].

ІМПРЕСІОНІЗМ / [1919. *Курбас / Нова німецька драма* — 51]; «в імпресіонізмі досконалість техніки грає першорядну роль» [про постановку п’єси О. Олеса «Осінь»] [1914. *Вороний / Дзвін* — 272]; «Залишається ще третя течія в мистецтві — імпресіонізм. І я постараюся довести, що іменно ця течія є найбільш життєвою підчас комуністичної революції і може служити найбільш придатною формою для пролетарського мистецтва» [1921. *Кулик* — 37]; «В імпресіонізмі немає зайвої “розсудочности” й сантіменталь-

ної, нудної пропаганди. Бо й не має він часу на пропаганду. Він зайнятий ударною, лобовою революційно-мистецькою агітацією: звичайно, не надуманою, не проклямативною. Мистець може не ставати перед собою жадних агітаційних чи взагалі політичних завдань; він просто знаходить духове задоволення в процесі творчості, відповідає на поклик до нього. Але, підчас революції життя агітує фактами, подіями. І, оскільки мистецтво відбиває на собі прояви життя, воно, mimo волі окремих мистців, становиться могутнім агітаційним фактором» [1921. Кулик — 38].

ІМПРЕСІОНІЗМ ПСИХОЛОГІЧНИЙ / «Характерно, що буржуазне мистецтво, зауважавши, що утопійний соціалізм в мистецтві імпресіонізм — переходить в науковий соціалізм — психологічний імпресіонізм, — поспішилося одгородитись од нього втворенням експресіонізму, нової буржуазно-індивідуалістичної вигадки, в якій головну увагу звертається навіть не на саме вражіння, а на виявлення його. Перед психологічним імпресіонізмом велика будучність. Оскільки художники будуть синами своєї класи, пролетарями, остільки пролетарською колективістичною, буде і їх психологія і її виявлення. Таким чином, іменно імпресіонізм, власне психологічний імпресіонізм має всі права, всі данні на те, щоб стати одинокою формою виявлення творчих досягань Великого Господаря Життя — Пролетаріату» [1921. Кулик — 38].

ІМПРЕСІОНІЗМ СЦЕНІЧНИЙ / «І як не втікати із сучасного театру людині з мінімальною дозою не зовсім примітивного смаку? От актриса грає. Слухаєш... Нічого... Реалістично, просто. Це тепер досить звичайне. А за хвилину мелодрама, в яку приємним асонансом вривується побутовий тон партнера. А ще за хвилину скінчать вони обоє акордом чудесно підібраної шекспірівської патетики і чогось в роді неясного сценічного імпресіонізму» [1918. Курбас / Театральний лист — 39].

ІМПРЕСІОНІСТ / «Змога розглядати речі тільки у певній їх частковості позначилась на всьому періоді розвитку мистецтва з того часу до сьогодні й кінчилася тим гострим періодом розвитку, який починається імпресіоністами, котрі є вихідною безпосередньою точкою для всіх тих аналітичних напрямків, які після того були: кубісти, футуристи, кубофутуристи, експресіоністи і, нарешті, конструктивісти» [1926. Курбас / Призначення — 88].

ІМПРОВІЗАТОР / [1935. Лоне — 122]; «Коли імпровізатор захопив не процесом, а формою виконання — то дозвольте. Краще тоді дайте йому попрацювати над формою» [1921. Курбас / Щоденник — 37].

ІМПРОВІЗАЦІЯ / польськ. *improwizacja* від фр. *improvisation* з лат. *improvisus* [2007. Rutkowska — 233]; «імпровізація» [1928. Комсомол — 121]; [1920-ті. Рулін / Словник — 6]; «импровизированные костюмы» [1897. Кропивницький — 42]; «дилетантська імпровізація» [1899. Франко — 97]; «гра артистів звичайно

більше нагадує імпровізацію, та й то імпровізацію людей неосвічених» [1899. Франко — 99]; «імпровизирую» [1903. Старицький / 1 — 421]; «імпровізації при кожній виставі» [1906. Франко / Вертеп — 174]; «Мистецтво взагалі — це є процес зовсім органічний, який не вимагає попередньої свідомості, що ти робиш мистецтво. Всяка імпровізація часто позбавлена цієї самої закваски, що це мистецтво, і всяка мистецька робота здебільшого мусить бути імпровізацією. Воно так є. Матеріал можна з'єднати з уявленням про стихій, в котрій ми, як певний активний і індивідуальний чинник, якимось його оформлюємо» [1926. Курбас / Теорія — 109]; «імпровізація як спосіб репетирування» [2007. Чехов / 3 — 51]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

ІМПРОВІЗАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА / «До “Березоля” ми мали вільну режисерську імпровізацію, користання засобами творення вистав повних еkleктизму, випадковості й мистецької розхристаності» [1932. Верхацький / Пролог — 11].

ІНВЕНТАР / [1897. Чайківський — 41].

ІНВЕНТАР ДЕКОРАЦІЙНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 106].

ІНВЕНТАР ЖИВИЙ / «директори, складаючи кошториси на подорож, рахують на утримання живого інвентаря (актори, режисера, художники) 30 %, а решту майже 70 % на перевозку, ремонт та установку мертвого інвентаря тоб-то конструкцій, строїв та бутафорії» [1928. Конструкція — 5].

ІНВЕНТАР ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1870. Н. Ч. — 17]; [1885. Франко / Театр — 370]; [1897. Чайківський — 42]; [1904. Історія — 20, 46].

ІНВЕНЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА / польськ. *inwencja* [1754] [2007. Rutkowska — 241]; «Режисерські інвенції (експеримент)» [1919. Вусмун — 281].

ІНДЕКС [ЗАБОРОНЕНИХ ТВОРІВ] ► ПЕРЕРІБКА

ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЯ ЮРБИ / «індивідуалізувати юрбу, розбивши її на групи і надавши кожній з них особливого характеру» [1913. Вороний / Театр — 103].

ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ АКТОРА / «Стан актора під час гри. В театрі, який побудований на сучасних принципах, можливість переживання настільки звужена, наскільки сучасний драматург і режисер будують свої п'єси поза психологічним планом. Взагалі переживання актора в останні століття було питанням індивідуальності актора (більшої чи меншої вразливості до того, що він грав). На деяких стадіях сучасного театру, де залишені психологічні ролі, звичайно, це питання розв'язується в залежності від типу індивідуальності актора (“нутра” чи техніки). Я розумію, що для всіх, хто працює в мистецтві, в плані старих театрів більше чи менше компіляція, перероблення порядку в елементах відомих творів, складених з відомих частин. Ці твори художні (академічні) через те, що суб'єктивно неможливо творити речі в плані минулої епохи» [1924.

Курбас / *Принцип* — 49–50); «в новому театрі індивідуальність актора, силою обставин, чимраз більше тратить своє першорядне значення і починає розпливатись іменно в цій масі, а на перше місце висовується режисер, котрий орудує цією масою, художник-малює, який їй дає сценічне оформлення, ба навіть інженер-конструктор (приміром у п'єсі “Газ”, в постановці “Березоля”)» [1929. Блавацький — 154]. ► **СТИЛЬНІСТЬ**

ИНДИВІДУАЛЬНІСТЬ АРТИСТИЧНА / «артистична індивідуальність» [1916. Чарнецький — 4]; [1917. Курбас / *Молодий* — 29]. ► **ИНДИВІДУАЛЬНІСТЬ СЦЕНІЧНА**

ИНДИВІДУАЛЬНІСТЬ РЕЖИСЕРСЬКА / [1929. Рулін / *Слово* — 6].

ИНДИВІДУАЛЬНІСТЬ СЦЕНІЧНА [АКТОРА] / «ся роль не відповідала його сценічній індивідуальності» [1914. Вороний / *Дзвін* — 284]. ► **ИНДИВІДУАЛЬНІСТЬ АРТИСТИЧНА**

ИНДИВІДУУМ ТВОРЧИЙ / «творчий індивідуум тільки тоді може творити, коли визнає себе вищою істотою над загал і коли, не підлягаючи загалові, все-таки почуває свою з ним спорідненість. Безліч суперечок, що викличе ця аксіома, абсолютно не порушує її правдивості, і ми для першого доказу приведемо доказ негативного ходу — реальне життя, яке з надзвичайною легкістю відкинуло всю минулу творчість, котра була збудована, як ми тільки-що сказали, на псевдоіндивідуалізмі. І, мені здається, не треба довго пояснювати, що така “некультурність” зовсім не з того виникла, що “народ не дійшов до культури”, а лише з того, що ця “культура” нічого спільного з психологією народу не має, а, навпаки, стоїть на хисткому ґрунті “Байронічної одірваності”, що пройшла крізь криву призму самовпевненості й самозадоволення» [1918. Меженко — 8]; «Творчий індивідуум тільки тоді може творити, коли визнає себе істотою вищою над колектив і коли, не підлягаючи колективові, все-таки почуває свою національну з ним спорідненість» [1918. Меженко — 19].

ИНЖЕНЕРІЯ СЦЕНИ / [1926. Смолич / *Толбузін* / 2 — 301].

ИНЖЕНЮ / ампула; «с 1834 или 1835 г. по 1850-ый играла в Харькове роли “*ingénue*”, “субретки” и “первой трагической любовницы”» [1881. Черняев — 282]; «Млотковская одновременно занимала три ампула: “драматической любовницы”, “*ingénue*” и “субретки”» [1893. Черняев / *Млотковский* — 122]; «*ingénues*» [1895. Вороний — 306]; «*ingénue*» [1907. Петлюра / *Заньковецька* — 31]; «Заради курйозу наведемо зараз ту рецензію, якою він [газета “Киевлянин”, 1882, № 285] обрахував ступінь таланту нової артистки. “В нынешнем году выступила некая Заньковецкая и заняла довольно видное ампула *ingénue*, но, увы, на сцене ни разу не приходилось видеть живое лицо, а какого-то манекена, до того выкрикивающего, что разве люди с веревочными нервами могут не содрогаться» [1908. 25 — 2]; «драма не в сфері жанру Стадникової, вона прекрасна “енженю комік”, але не “драмагік” і тим більш не героїня» [1916. Василько / *Щоденник* — 28]; «інженю» [1964. Мар'яненко — 138]. ► **АМПУЛА**

ІНЖЕНЮ ДРАМАТИЧНА / амплуа; «В ролях драматических *ingénue*» [1898. Ярон — 74]. ► ІНЖЕНЮ ДРАМАТИК

ІНЖЕНЮ ДРАМАТИК / амплуа; [1930. Рудзевич / 4—25]; «*ingénue dramatique*» [1898. Ярон — 8, 410]; «Амплуа мое — інженю-драматік» [1921. Заньковецька — 19]; «інженю-драматік» [1936. Мар'яненко / 1 — 132]. ► АМПЛУА, ІНЖЕНЮ ДРАМАТИЧНА

ІНЖЕНЮ-ДРАМАТИК / амплуа; [1917. Комітет — 3]. ► ВІДДІЛ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬО-АРТИСТИЧНИЙ

ІНЖЕНЮ-КОМІК / амплуа; [1924. Туркельтауб / Гольдоні — 3]; «Д-ка Васильченкова в ролі Хведоски ще раз довела, що в неї однаково гарно виходять як сильні драматичні ролі, так і ролі молоденьких наївних дівчат, *injenue comique*» [1907. Малюнки — 4].

ІНІЦІАТИВА СЦЕНІЧНА / [1998. Саква — 6].

ІНСПЕКТОР МИСТЕЦТВ ► ТЕАТРАЛЬНИЙ ТРЕСТ

ІНСПЕКТОР СЦЕНИ / [1913. Вороній / Театр — 99]; [1930. Запрошення — 6]; «Член дирекции, заведующий репертуарной частью, имеет в театре непосредственный надзор за всем, что собственно касается искусства, как то: за выбором и постановкою пьес, за производством пьес, за производством проб или репетиций и за самым представлением спектаклей; ему в особенности подчиняются: режисер со всеми драматическими артистами, капельмейстер с оркестром, гардеробмейстер, декоратор, машинист, бутафор и вообще лица, участвующие в ходе спектаклей. В помощь ему определяется инспектор сцены. <...> инспектор сцены присутствует на всех репетициях, записывает в какое время каждый артист явился в своей должности, имеет попечение об исправности представлений, о знании ролей актерами, заботится об устройстве сцены во всех ее принадлежностях» [з тексту «Приговора», Харків, 1840] [1893. Черняев / Материали — 310]. ► ІНСПІЦІЄНТ, ПОМІЧНИК РЕЖИСЕРА

ІНСПІЦІЄНТ / польськ. *inspicjent*, нім. *Inspizient*; помічник режисера, термін фіксується у галицьких дописах 1842–1845 рр. [2019. Archiwum — 22]; «*Służba teatralna w ogólności, jako to: maszyniści, lampiarze, rekwizytory, kostiumery itd. podlegają reżyserowi, kapelmistrzowi i inspicjentowi. Nikt inny (prócz dyrektora per se) nie śmie im udzielać rozkazów i wymagać od nich usług. Każdy, kto by usłużenia od nich wymagał, winien udać się do reżysera, w którego zaś nieobecności wszystkie indywidua służebne zostają pod władzą nadzorcy*» [1861. Prawidła — 207]; «головними помічниками режисера є суфлер і помічник режисера — сценаріус (інспіцієнт)» [1921. Анко — 6]; «Якже-ж найти цей настрої, коли в гардеробі натовп, крик і гвалт товаришів, режисера, фризєрів, реквізиторів, статистів і т. и. Часом там дійсне пекло. Закличе інспіцієнт на сцену, актор валить просто через чужі голови за куліси. А тут народу чимало: машиністи, їх помічники, помп'єри, бувають і “миленькі” гості, а простору на півметра» [1924. Губчак — 9]; «Правою

рукою” режисера є його ближчий помічник на пробах і виставі — так званий інспіцієнт або сценаріус <...> Він виступає як дійсний “помічник режисера”, бо виконує властиво обов’язки технічного режисера. Звичайно на нім лежать обов’язки секретарські, що пов’язані з ходом проб і вистави, він пише і розсилає повідомлення про час проб і зміну в обсаді ролей і різні оголошення (про штрафи й догани акторам від імені режисера і т. п.), а також укладає афіші й програмки; далі — він виконує обов’язки режисерської техніки, як: обставляє сцену в час проб і стежить за її повним декораційно-меблевим урядженням в час вистави, пильнує світляних та інших технічних ефектів (грим, дощ, гуркіт юрби і т. п.), перевіряє реквізит і бутафорію, викликає акторів з гардеробу й випускає на сцену, подає сигнали до піднесення і спускання куртини. Підготовча праця інспіцієнта зачинається ще з початку проб, коли він з монтажових рисунків режисера робить собі копії декораційної обстанови й розміщення меблів на сцені, а з режисерського примірника п’єси виписує сценарій — цебто покажчик руху дії і виходів дійових осіб. На першій пробі він сидить на авансцені побіля столика режисера і, старанно стежачи за вказівками режисера, віднотує собі всі паузи перед виходом акторів на сцену та всі уваги, що дотичні техніці звукових і світляних ефектів за сценою, як рівно ж всі додатки чи зміни в спискові реквізиту й бутафорії» [1925. Вороний — 566–567]. ► ІНСПЕКТОР, ПОМІЧНИК РЕЖИСЕРА

ІНСТІНКТ ГРИ / [1921. *Avanti* — 51].

ІНСТІНКТ ДРАМАТИЧНИЙ / [1926. *Городиська* — 3].

ІНСТІНКТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Куди ми йдемо? Чи ми йдемо до таких сіл, що не можуть диференціювати свою працю чи задоволення, чи ми йдемо до таких перспектив, як Нью-Йорк та інші з багатомільйонним населенням міста? Виникає питання: що вони будуть робити — колядки? Як вони будуть обходитися, яка буде форма театрального інстинкту? Дуже можливо, що будуть такі моменти, що буде громада, група людей від виробництва, які будуть по-аматорськи займатися мистецтвом, ставитимуть святкові спектаклі, щось на зразок наших клубів. У всякому разі, я не можу собі сказати, що воно буде саме так. Я не можу працювати на правнуків і на внуків. Дальше я не бачу» [1925. *Курбас / Виаяв — 65*]; «Ще недавно була дуже поширена теорія, яка, визначаючи театр, висувала момент так званого “театрального інстинкту”, властивого нібито всім людям почуття “театральності”» [1929. *Білецький* — 9].

ІНСТІНКТ ТЕАТРАЛЬНОСТІ / [1921. *Васильєв* — 72, 73]; [1923. *Білецький* — 26].

ІНСТІНКТ ХУДОЖНИЦЬКИЙ / «художнические инстинкты»

[1899. *Мирний* — 381].

ІНСТИТУТ ДЕРЖАВНИЙ ШТУКИ ДРАМАТИЧНОЇ / [1936. *Дід* — 7]. ►

ІНСТИТУТ ШТУКИ ДРАМАТИЧНОЇ

ІНСТИТУТ КРИТИКИ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ / [1928. Рудимент — 2]; [1928. Тодді / 2 — 2]. ► КРИТИКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА / [1925. Туркельтауб / 6 — 2].

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ / [1926. Врона — 3]. ► АКАДЕМІЯ МИСТЕЦЬКИХ НАУК

ІНСТИТУТ МИСТЕЦЬКИХ НАУК НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ / [1926. Врона — 3]. ► АКАДЕМІЯ МИСТЕЦЬКИХ НАУК

ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ. / «Муз.-драм. інститут. Драматичний факультет. До драмфаку Харк. Муз.-драм. І-ту влилася укр. група Вищих драмкурсів на Пушкінській. З нею перший курс має 55 чоловіка, а другий — 25. Другий курс рознято на 3 групи. В них працюють: І. Мар'яненко (реалістичний театр), І. Юхименко (синтетичний театр) і Й. Шевченко (конструктивний театр). Крім них, читають окремі дисципліни: проф. Туркельтауб “Теорія і аналіз театральних стилів”, режисер Пролеткульту Хавіс — “Біомеханіка”, артистка Ленська — “Постановка голоса” (теорія й практика) та інш.» [1925. МДІ — 6]. ► ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ, ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, МУЗДРАМІН

ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ / «На Україні є 3 музично-драматич[них] інститути — в Києві, Харкові та Одесі. Самий старий з них Київський, що утворився на базі колишньої музично-драматичної школи ім. Лисенка і схоронив за собою ім'я її патрона. Цей вуз перебуває на державному бюджеті <...>. В гіршому матеріальному стані і мало пролетаризованими є останні два інститути <...>. Вони користуються державною субсидією і значну частину коштів добувають з платні за право навчання, що обумовлює й відповідний вибір студентства. Перешкодою для пролетаризації музично драматичних вузів, є крім матеріального їх стану, також незабезпеченість пролетарським контингентом учнів музичних профішкіл <...>. Всього вчиться в Муздрамінститутах України до 800 чол[овік] студентів, з цього числа більше половини йде по інструкторсько-педагогічному факультету і коло ¼ по драматичному» [1927. П. Г. — 4]. ► ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ., ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, МУЗДРАМІН

ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ДЕРЖАВНИЙ / Міністерство народної освіти і мистецтва затвердило цими днями статут “Вищого музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка”. Цей новий інститут перетворюється з музично-драматичної школи імені М. В. Лисенка <...> Курс навчання 5 років. По скінченні інституту видаватимуться права назви вільного художника. Програм навчання драматичного відділу вироблен по типу драматичної школи московської філармонії, а відділ музичний по типу консерваторії» [1918. МДІ — 2]; «державний музично-драматичний інститут» [1928. Лисенко]; «Умови вступу до музично-драматичного інституту» [1930. Інститут — 39].

ІНСТИТУТ РЕЖЛАБОРАНТІВ / [1925. Б. С. — 5]. ► **ДЕРЖТЕАТР**

ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1942. *Інститут* — 4]; «На базі Київської музичної консерваторії та театрального інституту в Києві утворено новий Мистецький навчальний заклад — Музично-драматична Академія України ім. М. В. Лисенка. В Академії викладатимуть висококваліфіковані професори та викладачі. Музично-драматична Академія буде готувати досвідчених музик, педагогів музики, композиторів, концертмайстрів, хормайстрів, диригентів, співаків, драматичних та оперових акторів, режисерів тощо. На президента академії намічено обрати О. М. Лисенка (сина відомого українського композитора М. В. Лисенка)» [1941. *Лисенко* — 2]; «Академія ім. Лисенка. Постановою голови м. Києва затверджений персональний склад президії академії. Президентом затверджено О. М. Лисенка, віце-президентом п. Іллю Сагатовського, вченим секретарем п. Олега Музиченка. До складу президії входять також директор консерваторії п. Віктор Івановський та директор театрального інституту п. Микола Марченко. Академія має в своєму складі науково-дослідний відділ і учбові заклади — консерваторію і театральний інститут. Міська управа надала Академії приміщення колишнього будівельного інституту (на Пирогівській вулиці)» [1942. *Академія* — 5]. ► ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ., ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ, ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ДЕРЖАВНИЙ

ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДЕРЖАВНИЙ / «Державний Інститут Театрального Мистецтва у Варшаві» [1933. *Варшава* — 4].

ІНСТИТУТ ТЕАТРОЗНАВСТВА / «На конференції було також висунуто пропозицію про організацію спеціального інституту театрознавства» [1931. *Тea-молодь* — 3]. ► **ТЕАТРОЗНАВСТВО**

ІНСТИТУТ ШТУКИ ДРАМАТИЧНОЇ / «Державний інститут драматичної штуки. Школа має два Відділи: 1) акторський; 2) режисерський. Студії тривають 3 роки. Приймають по 6 кл. гімн.» [1936. *Дід* — 7].

ІНСТИТУЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1928. *Скрипник* — 113].

ІНСТРУКТАЖ ДРАМАТУРГІВ / [1930. *Оперний* — 7]. ► **ЛЕКЦІЯ-КОНЦЕРТ**

ІНСТРУКТОР / [1925. *Периферія* — 6]. ► **СЕМІНАР ДЛЯ ПЕРСОНАЛУ ХУДОЖЬОГО**

ІНСТРУКТОР ДРАМГУРТКА / [1924. *Гарт* — 4]. ► **МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА**

ІНСТРУКТОР МАСОВОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПОЛІТОСВІТНОЇ РОБОТИ / [1928. *Рулін / Ткаченко* — 58]. ► **РЕЖИСЕР-ОРГАНІЗАТОР**

ІНСТРУКТОР ТЕАТРАЛЬНИЙ / «*Instruktor teatralny*» [1903. *Gargas* — 93].

ІНСТРУКЦІЯ / «Інструкція Вищого репертуарного комітету про контроль над самодіяльним репертуаром» [1927. *Інструкція* — 48].

ІНСТРУМЕНТ ДЕРЕВ'ЯНИЙ [МУЗИЧНИЙ] / [1911. *Стеценко / 4* — 2].

ІНСТРУМЕНТ МУЗИЧНИЙ / [1894. *Лірники* — 14]. ► **СТРУМЕНТ МУЗИЧНИЙ**

ІНСТРУМЕНТ СТРУННИЙ [МУЗИЧНИЙ] / [1911. *Стеценко / 4* — 2].

ІНСЦЕНІВКА / [1919. *Бондарчук / Замітки* — 68].

ІНСЦЕНІЗАТОР / «База. Тут ми маємо. Перше. Релігія (міфологія), громадський лад, політика, суспільна мораль, побут, злоба дня, історія. Друге. Драматург (режисер) — (інсценізатор). У драматурга будемо розрізняти дві речі: 1) його світовідчуження; 2) його творчий апарат. Разом це є драматург і режисер» [1926. Курбас / *Аспект II* — 100]; «Ті ж такі риси Старицького-інсценізатора — добре розуміння потреб драматичної форми та пасивність щодо перероблення художнього твору відповідно до власного творчого задуму, кволість і неоригінальність думки, що весь матеріал виформлює, виявляються і в тих його працях, де він мав уже готовий драматичний твір» [1931. Рулін / *Старицький* — XXXVIII]. ► ТЕАТРОЛЬОГ

ІНСЦЕНІЗАЦІЯ / [1908. Франко / *Слово* — 483]; [1918. Курбас / *Театральний лист* — 44]; [1919. Ярошенко / *Піонери* — 89]; «інсценізацію [тобто втілення на сцені, постановку] середньовікових містерій» [1907. Франко / *Cohen* — 406]; «інсценізувати» [здійснити постановку] [1913. Вороний / *Театр* — 91]; «інсценізація тексту» [постановка] [1913. Вороний / *Театр* — 96]; «Він [О. Олесь] пише “Осінь” — інсценізацію життя душі» [1917. Курбас / *Про символічний театр* — 36]; «інсценізація <...> — приладження штуки до вистави на сцені» [1918. Кузеля — 124]; «Публіка йде в театр дивитися на п'єсу. Форми її інсценізації, як у нас кажуть, “постановки”, не так її цікавлять, бо вони все одно будуть шаблонні. Публіка знає, що побачить ті самі чи подібні “павільйони”, “арки”, декорацію в кращому разі (на їхній смак), більше зближену до “справжності”; але в загальному — декорації будуть варіацією одного шаблону» [1918. Курбас / *Театральний лист* — 40]; «Одним із цілком нових драматичних зразків революційного репертуару є інсценізація. Ще в перших днях революційного будівництва виставлено в Петрограді інсценізації віршів пролетарських поетів Гастева та Уйтмена. Цю інтересну форму інсценізації з пластикою і хоровою мелодекламацією, з'єднуючи в цій формі майже всі галузі мистецтва: гру, пластику, музику, слово, голос, декорацію і костюм — ввів на сцену режисер Л. Курбас. Зразком такої інсценізації є драматичний твір, який виведений на сцені Пролетарського державного мандрівного зразкового театру 21 грудня ц. р. Беручи за сюжет відому поему Шевченка, Курбас хотів нам дати величезне і могутнє видовище, створити з неї містерію з прологом і хором, як в старинній грецькій трагедії, з масовими сценами, повними динаміки, з великим пафосом і жестом, підпорядковуючи все музичному ритмові» [1920. *Смруханчук* — 288]; «Інсценізація — перетворення повісти, чи вірша на сценічний твір» [1938. Мельник — 71]. ► РЕЖИСЕРІЯ, РЕЖИСУРА

ІНСЦЕНІЗУВАННЯ / «Інсценізування найкращих творів наших українських письменників» [1928. Івашутич — 10].

ІНСЦЕНІРОВКА / [1919. Ярошенко / *Піонери* — 89]; [1920. Загаров — 3]; [1925. Білогорський — 3]; [1925. Туркельтауб / 7 — 3]; [1930. Д. Г. — 18]; «Я взагалі не признаю

інсценіровок» [1923. *Саксаганський* — 174]. ► ГАЗЕТА ЖИВА, ІНСЦЕНІВКА, ІНСЦЕНІЗАЦІЯ, ІНСЦЕНОВКА, ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНІ

ІНСЦЕНОВАНО / «Таким чином, Молодий театр дійшов до моменту об'єму, і ця об'ємність речі, відчуття об'ємності позначається в пластичному ухилі театру. Така стилізована річ, як “Цар Едіп”, і потім вірші Тичини і Шевченка, що їх інсценовано, в яких виявилось це, властиве супрематистам, які не визнають сюжету зображеного предметом, — там у цих віршах komponувалися маси тіл і послідовність їхнього руху, komponувалися не в напрямку зображення якоїсь речі, а в напрямку до відчуття самого тіла, щоб подати тіло як тіло, групу як групу тіл плюс певна естетична ідея» [1926. *Курбас / Призначення* — 89].

ІНСЦЕНОВКА / [1925. *Хроніка* — 32]; [1926. *Болобан / Інсценовка* — 34]; [1931. *ЛОЧАФ* — 131].

ІНСЦЕНУВАННЯ / постановка, режисура; [1907. *Франко / Cohen* — 406]; [1920. *Рулін / Містерія* — 17]; [1924. *Гарт* — 4]; [1924. *Джиммі / 2*]; [1926. *Смолич / Театр* — 4]; [1930. *Василько / Кутюр'є* — 6]. ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА, РЕЖИСЕРІЯ, РЕЖИСУРА

ІНТЕЛІГЕНЦІЯ МИСТЕЦЬКА / «Жовтнева революція і основні проблеми творення соціалістичної культури й театру зокрема. Брак досвіду для розгортання культурного будівництва і ворожість основних кадрів фахової мистецької інтелігенції» [1930. *Рулін / Звіт* — 53].

ІНТЕНДАНТ / [1942. *Інтендант / 1* — 4]; «Київ. З нагоди свята 9 листопада влаштувала філармонійна оркестра Великої Опери в Києві третій симфонічний концерт під батудою Інтенданта Опери Вольфганга Брінкера» [1942. *Вісті* — 4]; «Інтендантом міського театру в Майнці після Ганса Тресмера призначено генеральмузикдиректора Карла Марія Цвісслера» [1942. *Інтендант / 2* — 4]; «Цими днями закінчено організацію в м. Києві Українського Драматичного Театру, дозволеного і ствердженого міським комісаром. Керівником театру призначено Інтенданта Радіогрупи “Україна”, доктора Фрайбергера. Театр ставить своїм завданням: показати глядачеві не тільки кращі зразки української оригінальної драматичної творчості, а й перекладної — клясичної і сучасної — без марксистських препарувань і большевицької спотвореності, в історично-вірній і творчо-правдивій методологічній і мистецькій інтерпретації. <...> З цієї метою до співпраці в театрі залучаються не лише кращі акторські сили Києва, але визначні київські, театро- мистецтво- і літературознавці. Так на директора театру призначено відомого філолога-науковця Г. Д. Завадовича, мистецьким керівником запрошено визначного режисера М. Л. Тінського, на режисуру досвідчених режисерів І. М. Ненюка — учня Миколи Садовського, А. Ю. Ратмірова-Тимківського та П. М. Гордійчука» [1943. *Інтендант* — 3].

ІНТЕРЕС ДРАМАТИЧНИЙ / [1901. *Франко / Галас* — 161].

ІНТЕРЛЮДІЯ / польськ. *interludium* [2007. Rutkowska — 236]; «інтерлюдія» [1737. Інтерлюдія — 355]; [1746. Інтерлюдія — 372]; [1886. Огоновський / 1 — 303]; [1899. Франко — 91]; [1901. Барвінський — LI, LXIII]; [1907. Старицька — 645]; [1913. Вороний / Театр — 116]; [1930. Гординський — 94]; «інтерлюдіями називалися властиво веселі епізоди з народного життя, що відігравалися в антрактах між містеріями, щоб розважати глядачів» [1913. Вороний / Театр — 117]; «комічні песи, вставлені поміж поодинокі акти (*ludi*), називано інтерлюдіями або інтермедіями (междувброшенныя забавныя игральща). Зразу були сі інтермедії трохи залежними від головної драми, старали ся розвивати свою акцію паралельно до головної, але потім зробили ся вповні незалежними» [1914. Возняк — 56]; «інтерлюдія <...> — пригрівка» [1918. Кузеля — 125]; «інтермедії та інтерлюдії» [1941. Лепкий — 35]. ► ДІАЛОГ ЦЕРКОВНИЙ, ІНТЕРМЕДІУМ, ІНТЕРМЕДІЯ

ІНТЕРМЕДІАНТ / «Інтермедіант, Представляющий интермедии» [1719–1754] [2002. Тимченко / 1 — 353].

ІНТЕРМЕДІУМ / «Інтермедіум или Смех» [1674. Алексей — 751]. ► ІНТЕРЛЮДІЯ, ІНТЕРМЕДІЯ

ІНТЕРМЕДІЯ / польськ. *intermedium* [1619] [1992. Cegiela — 54]; [1747] [2007. Rutkowska — 236]; «інтермедія» [1886. Огоновський / 1 — 303]; [1894. Франко / Театр — 295, 300, 313]; [1895. Франко — 60]; [1897. Вороний / Вій — 319]; [1899. Франко — 91]; [1901. Барвінський — LI]; [1906. Франко / НТШ / 69 — 39]; [1906. Франко / НТШ / 72 — 145]; [1910. Франко — 244]; [1913. Франко / Студія — 193, 204–209]; [1918. Курбас / Театральний лист — 40]; [1924. Туркельтауб / Криза — 1]; [1927. Рулін / Музей — 8]; «*intermedia wychodyt*» [ремарка] [Кінець XVII ст. Два уривки — 170]; «інтермедія» [1707/1708. Горка — 402]; «по танцу інтермедія» [1707/1708. Горка — 405]; «празнослов'я, сміхотворені прочя, інтермедії і прочая» [1778. Барський — 546]; «видех дивное творение (еже по вся годи бивает) в Баханалии, си есть в Мясопусти пред Чети-редесятницею. Ещебо за п'ять или шесть недель пред великим постом начинают шалити і бісноваться, діти, ходяще по улицам и по базарі, играюще, скачуще, поюще, закривающе лица своя машкарами и творящие скоки, игри, празнословія, сміхотворенія, інтермедії и прочая, проч.» [1778. Барський / 2 — 157]; «інтермедія, [тобто] театральное представление в промежуткі двух піес» [1887. Указатель — 294]; «інтермедії, або інтерлюдії» [1894. Франко / Театр — 299]; «інтермедія» [1904. Франко / Енци — 115]; «інтермедии, внося юмористический элемент в строго серьезное действие драмы, содействовали развитию веселых рассказов и “ораций” на темы духовные и мирские, исторические и бытовые. Некоторые из этих выршей были просто сокращением старинных драм (напр[имер], вирши о сошествии Христа в ад); другие, в форме диалогов, излагали новые житейские потребности и столкновения (“Разговор Малороссии с Великороссиею”))» [1904. Франко / Енци — 117]; «текст старих грецьких інтермедій у т[ак] зв[аних] Геродових “Міміямбах”» [1906. Франко / Вертеп — 171]; «руські

інтермедії» [1909. Франко — 285]; «місце інтермедій заступали іноді так звані антипрологи, сцени з біблійної історії»; «інтермедії, короткі сценки, звичайно гумористичного або сатиричного змісту» [1910. Франко — 245]; «інтермедії, чи інтерлюдії, себто веселі сатиричні сценки, встановлювані між актами поважних і нудних драм» [1910. Франко — 339]; «гумористичні твори у роді інтермедій» [1913. Франко / Студія — 197]; «Інтермедіями в давнім середньовіковім театрі називалися коротенькі сценки, якими переплітано поважну релігійну драму, аби глядачам дати можливість відітхнути свобідніше, розвеселитися. Темою таких інтермедій служили звичайно або духовні притчі, або ще частіше світські анекдоти, комічні сцени, мандровані оповідання та сатиричні концепти» [1913. Франко / Студія — 209]; «інтермедіум»; «до таких інтермедій, що заховалися при духовних драмах»; «вірші, серед яких, мов між актами драми, “виходить інтермедія”, очевидно, як добре знайома школярська гра»; «ще й досі наш народ називає всяку смішну, галасливу життєву сцену “термедією”» [1913. Франко / Студія — 210]; «Так званим інтермедіям, або інтерлюдіям, тобто маленьким смішним сценкам, які гралися в перервах, щоб дати можливість відпочити глядачам, втомленим духовною виставою» [1918. Кусіль / Вермен — 23]; «інтермедія <...> — смішна вистава, яку давніше давали між актами поважних штук» [1918. Кузеля — 125]; «Нарешті стара українська інтермедія, заховавши свої інтермедійні риси відігравати на сцені лише додаткову роль до головного драматичного твору, жие і в XIX ст., але ставиться вже не між актами певної пєси, до якої вона прив'язується і захоує навіть і внутрішній звязок, а 1) переноситься на кінець пєси, 2) цілком відривається від того чи иншого драматичного твору і втрачає навіть далекий з ним звязок, 3) набирає цілком самостійного художнього значіння, 3) через що міняє свою назву “інтермедія”, “інтерлюдія” на “водевіль”, “жарт” і инше. Оперетковий та оперний український театр на початку XIX ст. виявився в таких творах, як “українська опера” в двох діях “Наталка-Полтавка” (1819 р.) Ів. Котляревського, “українська опера в трьох діях” “Сватання на Гончарівці” (1836 р.) Гр. Квітки-Основ'яненка, оперета в трьох діях “Чорноморський побит” (1836 р.) Я. Кухаренка, “опера в трьох діях Купала на Івана” (1840 р.) С. Писаревського, “опера в 3 діях Запорожець за Дунаєм” (надр. 1863 р.) С. Артемовського. Серед творів цього театрального репертуару безперечно заслуговує найбільшої уваги “Наталка Полтавка” Ів. Котляревського. Перш за все цей твір є першим в історії українського театру XIX ст.» [1923. Білецький — 42]; «Багато щасливіша думка — це малі інтермедії, які розігруються по різних місцях. Це тим щасливіша думка, що в цій екстериторіальності (в розумінні, що не знаєш, де воно виникає) воно збере цілком випадкових глядачів, які трапляються в момент розкиданості певної — це є доля

динаміки, яка може бути ближче до того, що ми собі уявляємо під цим святом, щодо притягнення маси в це свято. Безумовно, люди будуть втомлюватися. Можна би так зробити, щоб три рази кожна група грала. Обставити це з слуховими інструментами, які привертають увагу, і давати картинки на 3–4 хвилини, не більше. І переноситись далі. Я пригадую, що воно дуже настроює, так, що хочеться бігати по місту й шукати, де ще є такі несподіванки. Вони складають те, що є основою будь-якого свята: шукання тягне до злиття. Тим, що воно буде несподіване, різно-рідне — воно було б багато ближче підходові щодо впливу на глядача в той святочний день. Мусить підвестися буденний тонус» [1925. Курбас / Режистаб 14.04.1925 — 179]; «На чому будується комізм української інтермедії? Перше за все на надто нескладному сюжеті; в основі інтермедії лежить завжди елементарний анекдот, що його легко в трьох-п'яти рядках переказати можна. Далі не змальовує інтермедія детально характерів; вона знає в своєму розпорядженні тільки такі ж прості способи, як і ті, що їх вживав художник, вертепну ляльку утворюючи. Кожну дійову особу змальовано переважно з якогось одного боку. <...> Так само елементарна й техніка комічного ефекту — бійка, словесні дотепи, комічні ситуації, коли з'являється людина в невідповідному оточенні тощо. А окрім цього, все це подано весело, навіть смерть негативного персонажа. В інтермедії б'є така невсихуца життєрадісність, що танки й співи провадять за цілком природний вияв її. А все це позначено характерною рисою — елементарністю фарб та способів. Вертеп застосував собі все те ж саме, надавши тільки музичного супроводу та об'єднавши численні інтермедії в одне якесь по вінця веселощами виповнене ревю» [1927. Рулін / Руд — LVI–LVIII]; «Інтермедії — це найчастіше короткі драматичні сценки, що творять більше чи менше самостійну цілість і визначаються звичайно своєрідним характеристичним гумором. В українській літературі виступають вони під різними назвами. Яків Гаватович називає їх інтермедіями (*intermedia*) <...>. Довгалевський найчастіше, а Кониський все називає їх інтерлюдіями (*interludium*); так і І. Мигалевич звичайно пролюдіями (*proludium*); раз стрічаємо назву “Діалога”; раз “Розмова”. Деколи не мають вони ніякої назви (16 випадків). В ученій літературі старої України говориться про “междувброшенныя забавныя игрища”; “Игралище” названа й А.» [1930. Гордінський — 94]; «інтермедії та інтерлюдії» [1941. Ленкуй — 35]. ► ВЕРТЕП, ДІЯЛОГ ЦЕРКОВНИЙ, ІНТЕРЛЮДІЯ, КРИЗА ТЕАТРУ, НАРОДНИЙ ТЕАТР, РЕВЮ

ІНТЕРМЕДІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНА / [1924. БС — 4]. ► **ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ**

ІНТЕРМЕДІЯ МІМІЧНА / [1932. Рулін / 15 — 61].

ІНТЕРМЕДІЯ СКАКУНІВ / [1924. Копержинський — 54].

ІНТЕРМЕЦЦА / польськ. *intermezzo* [1763] [1992. Cegiela — 54]; [2007. Rutkowska — 237]; «поміж поодинокі акти переводчик повставляв свої власні

ліричні інтермецца» [1885. Франко / *Театр* — 361]; «с оригінальними інтермеццями» [1904. *Історія* — 6]. ► ІНТЕРМЕДІЯ

ІНТЕРМЕЦЦО / «інтермеццо <...> — інтермедія» [1918. Кузеля — 125]; «Інтермеццо — інструм. гра між двома діями опери чи драми» [1941. *Лекції* — 129]. ► ІНТЕРМЕДІЯ

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ / [1913. Вороний / *Театр* — 127].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МИСТЕЦЬКА / [1943. Інтендант — 3]. ► ІНТЕНДАНТ

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ П'ЄСИ / [1913. Вороний / *Театр* — 170]. ► СТАНДАРТ ТРАКТУВАННЯ, ТРАКТОВКА, ТРАКТУВАННЯ

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА / [1930. Корляків — 62].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СЦЕНІЧНА / [1913. Вороний / *Театр* — 130]; [1913. *Шоповал* — 50]; [1929. *Смолич / Харків* — 70].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЯ / [1913. Вороний / *Театр* — 70].

ІНТОНАЦІЯ ХУДОЖНЯ / [1913. Вороний / *Театр* — 79].

ІНТРИГА / польськ. *intryga* [1771] [1992. *Cegiela* — 54]; [2007. *Rutkowska* — 238]; «інтрига» [1865. В. Д. Р. — 336]; [1865. *Мета* / 2 — 14]; [1896. *Кропивницький / Куліш* — 451]; [1901. Франко / *Галас* — 161]; [1907. *Старицька* — 648]; [1913. Вороний / *Театр* — 119, 124]; [1934. *Шупак* — 229]; «інтрига» [1904. Франко / *Енци* — 120]; «сильна інтрига» [1865. *Марковецький / Благословення* — 320]; «інтрига, зав'язуюча драму» [1865. *Марковецький / Шельменко* — 325]; «інтрига розвита, боротьба усилена, мотивировка подведена» [1892. *Старицький / 1* — 509]; «театральна інтрига» [1910. Франко — 397, 398]; «Інтрига — є також такі п'єси, інтригуючі» [1926. *Курбас / Аспект II* — 103]; «В значенні фабули часто вживається термін інтрига» [1927. *Мамонтов / 2* — 44]; «Старі літературні поняття теми, сюжету, фабули, інтриги, дієвості у нас іще не переглянуті, не вияснені і часто нас плутають» [1934. *Микитенко / 3а* — 121]; «Коли сюжет конче потрібний для розвитку ідеї, то гола інтрига це — “сюжет” безмістовного твору» [1934. *Микитенко / 3а* — 124]. ►

МИСТЕЦТВО СЮЖЕТНЕ, СЮЖЕТ, СЮЖЕТНІСТЬ, ТЕМА, ФАБУЛА

ІНТРИГА КОМІЧНА / [1935. *Лопе* — 136].

ІНТРИГА СИТУАЦІЙНА / у драмі; [1928. *Тартюф* — 4].

ІНТРИГАНТ / амплуа; [1939. *Карпатська* — 4].

ІНТРИГАНТКА / амплуа; [1939. *Карпатська* — 4].

ІНТРИГА / «інтрига» [1865. *Станиславов* — 406]. ► ДРАММА

ІНТУЇЦІЯ / [1936. *Мар'яненко / 2* — 177]; «Тут ще багато можна говорити про метод творчої роботи, багато можна дати дрібних порад, але принципово підходить до того, як я сказав, індивідуально. Цей метод прийде до кожного з вас в міру роботи. І. Мар'яненко боїться того, що він звик працювати, виходячи з інтуїції, а тут від актора вимагається сухого розрахунку. Нічого подібного. Я вважаю, що коли йдеться про радість творчості, так вона саме в такій роботі буде дана в тисячу разів більше, ніж усяким іншим способом <...> Вона грає роль помічника і як момент,

що розв'язує всякі труднощі. Інтуїція — це річ, яку не викинеш із пісні. Але на ній базуватись і сказати, що є один бог — моя інтуїція, і йти за нею, як за чимсь непомильним — це цілком фальшивий шлях. Це шлях, який веде у храм божественного мистецтва. Момент інтуїтивного захоплення — це наслідок нашого напруженого підсвідомого. Хто цікавився, той знаходив приклади, де інтуїція є наслідком певної напруженої роботи, котра з царини свідомого переходить у підсвідоме. І. Мар'яненко каже, що він зник більше почувати на сцені, а дуже незручно йому бачити себе на сцені <...> І цей спосіб бачити себе на сцені, як єдиний спосіб — найгірший, який може бути. Найкращий спосіб побачити себе на сцені — це значить протягти до себе контролюючий момент. І дуже добре, коли хто міг виховати у себе таке уміння бачити себе на сцені» [1925. Курбас / Зміцнення — 141]; «Тов. Курбас в останній промові зазначив про те, що основним завданням театру є, на його думку, посилення не почуттєвого впливу на глядача, а інтуїтивного сприйняття. Почуттєве сприйняття — це характерніше для франківського театру. Завдання театру, як каже т. Курбас, полягає в тому, щоб він самою постановою, оформленням, цілою сукупністю гри акторів справляв на глядача враження, щоб він, навіть іноді несвідомо для глядача, а тим паче, оскільки справа йде по суті, інтуїтивно впливав на нього, і це покладе підвалини для ідейного, розумового впливу театру на глядача <...>. Надзвичайно характерно те, що театр “Березіль” — в особі його художнього керівника — в основному питанні про суть зв'язку між театром і глядачем апелює від ідеї до інтуїції, від почуття до аперцепції. Мені здається, що тут, може несвідомо для самого Курбаса, виявляється сама суть тих напрямків, що ними спрямовує свої шукання Курбас. Ніяк, зрозуміло, не можна занехати художньої інтуїції, — вона в мистецтві має своє важливе значіння; вона має свою вагу і в театральному мистецтві — гри актора, в роботі режисера і в цілій театральній постановці. Але в даному разі справа йде, поперше, не про те, чи має художня інтуїція роль і значення в роботі театру, — щодо цього, то у Курбаса помічається навіть певне протиставлення ідейності художньої творчості художній інтуїції, може у цьому протиставленні і є причина певного ідейного розладу між “Березолем” і Курбасом з одного боку та ідейним попитом нашої пролетарської суспільності, з другого боку. <...> Це може привести т. Курбаса і “Березіль” на небезпечний шлях, що ним ішов російський театр за часів реакції після революції 1905 року, коли театр, ставлючи п'єси Андреева “Чоловік” тощо, поставив всю театральну творчість під ознаку протиставлення художньої ідейності художній інтуїції, і тим цілковито втрачалася художність театрального твору. Протиставлення, а значить, розрив між художньою інтуїцією і художньою ідейністю в театральному процесі є

шлях прямо протилежний тому шляхові, що ним єдино може йти новий радянський театр. Треба також відзначити, що Курбасова апеляція до інтуїції в театральній творчості у протиставленні ідейності без сумніву, підґрунтя для містичного впливу в театральній творчості, така річ в подібній ситуації завжди твориться і творитиметься. <...> Адже недаром у нього є такий потяг щодо постановки п'єси "Войцек" з першої половини XIX сторіччя, коли для буржуазної демократії, що боролася з фєвдальним укладом, були властиві певні містичні риси і настрої» [1929.

Скрипник / Трикутник — 160–161. ► ШКОЛА АКТОРСЬКА

ІРОЧНИЙ / героїчний; «удивляя провинциальных театралов хорошею обстановкою и дорогами "ироическими" и "историческими" костюмами» [1893. *Черняев / Млотковский — 145*]. ► БОГАТИР, ГЕРОЙ

ІРОЙ / герой; «За нею конечно іде збіджений но ублаженный цар-отец, ирой сей трагедіи» [1865. *Посправа — 12*]; «головное лицо, в сем примірі Цар Лир, більше терпящий, нежели ділающий ирой» [1865. *Посправа — 13*]. ►

БОГАТИР, ГЕРОЙ

ІСКУСТВО / «иску́ство, оуміе(т)ность свідомо(с)ть» [1596. *Лексис — 50*]; «иску́сны(й), оучены(й), свідомый» [1596. *Лексис — 51*]; «искуство (цсл. искоуство) — досвідченість; уміння» [1599] [XVI — початок XVII ст. *Словник / 13 — 174*]; «*Experientia*. <...> искуство» [1642. *Славинецький — 189*]; «Искус. <...> *Experientia*. Искуство <...>. Искус. <...> *Experientia*. <...> Искушение. зри Искуство» [1642. *Славинецький — 455*]; «Неискуство. *Imperitia. Simplicitas. Insc[i]entia*» [1642. *Славинецький — 474*]; «умітелство, искуство» [1642] [XVI — початок XVII ст. *Словник / 13 — 174*]; «Опыт есть отец искуству, ведению и привычке. Отсюда родились все науки, и книги, и хитрости» [1760–1770. *Сковорода / Басни — 97*]; «Собери пред себя из всех живописцев и архитекторов и узнаешь, что живописная истинна не во многих местах обитает, а самую большую их толпу посело невежество и неискуство» [1770-ті. *Сковорода / Разговор — 167*]; «досвідченіє — искус, досвідченый — искусный» [XVIII ст. *Синонима — 24*]; «удають іскусно» [Петро у «Наталці Полтавці» Котляревського про театр] [1819. *Котляревський — 242*]; «Искусство — *Doświadczenie, Umiejętność*» [1804. *Лексикон*]; [1822. *Лексикон*]; «служение искусству» [1874. *Кропивницький — 257*]; [1880. *Кропивницький / 22.12 — 315*]; «искуство — *Kunst*» [1886. *Желєхівський / 1 — 325*]; «театральные школы того времени [1820–1830-х] обращали главное внимание на танцевальное искусство» [1891. *Черняев / Материалы — 262*]; «искуство — умілість, штука» [1893. *Уманець / 1 — 312*]; «искуство веде нас до всесвітнього храму» [1894. *Старицький / Талан — 468*]; «спів, музика і всяке іскуство взагалі поменшують у чоловіка однобокість, яка складається від спеціальності» [1897. *Карпенко-Карий / Тобілевич / 2 — 319*]; «чоловік люблячий іскуство»; «ради любові до рідного іскуства» [1898. *Карпенко-Карий / Вороний — 324*]; «сприяють іскуству» [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море — 128*];

«був в реальнім училищі преподавателями умілості (іскусств)» [1916. *Кропивницький* — 229]. На початку XIX ст. в Російській імперії термін уживається у «немистецькому» значенні — так, «Словарь церковно-славянського и русского языка» Імператорської Академії наук подає термін «искусство» у такому значенні: «отличное знание, способность делать что-либо согласно с правилами. Искусство в политике. Правила, ведущие к познанию чего-либо. Изящные искусства» [1847. *Словарь* / 2 — 137]. Словосполучення ж «изящные искусства», створене саме для того, щоб розрізнити «майстерність» і «мистецтво», витлумачені у цьому виданні так: «Изящные искусства. Так названы музыка, живопись, ваяние и зодчество» [1847. *Словарь* / 2 — 129]. Інколи терміни «искусство» і «штука» вживаються у різних значеннях: «искусства в штуці драматичній за уділення науки молодим уталантованим декламаторам і на акторів» [1863. *Слово* / 33]. В Україні для диференціації «мистецтва-ремесла» від «мистецтва» у сучасному розумінні з початку XX ст. вживатиметься словосполучення «красні мистецтва» (рос. изящные искусства), згодом — просто «мистецтво». ► **АРТИЗМ, МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ, ХУДОЖЕСТВО, ШТУКА**

ИСКУСТВО ДРАМАТИЧНЕ / «любители драматического искусства» [1849. *Головацький* — 294]; «искусства в штуці драматичній за уділення науки молодим уталантованим декламаторам і на акторів» [1863. *Слово* / 33 — 4]; «искусство драматичне» [1865. *Посправа* — 9]; «значение искусства драматического» [1865. *Посправа* — 9]; «сцена кожда мае взбиватися до приличной ей артистической самостоятельности, маеся опирати на самих лучших ділах искусства драматического» [1865. *Посправа* — 23]; «есть артистом в ділах искусства драматического врутинованим і требованя театра з досвіду знающим, который при тім доставив нам достаточне на перву потребу число діл драматических от наших братьей з України. Но найбільший дар, который нам г. Бачинський привіз, есть его супруга, госпожа Теофілія Бачинська» [1865. *Слово* / 25 — 4]; «не можна не спынути о словах професора Меруновича в его розправі о искусстві драматичнім» [1865. *Матиця* — 119]; «любителей драматического искусства» [1865. *Слово* / 25 / 1 — 4]; «жиды зовсім не мали у себе драматического искусства» [1866. *Мистерія* — 72]; «искусства драматического» [1870. *Н. Ч.* — 13]; «к сожалению, в лице каждого провинциального антрепренера является прежде всего комерсант драматического искусства» [1877. *Глібов* — 324]; «искусства драматического» [1888. *Левуцкій* — 61]; «драматическое искусство» [1897. *Карпенко-Карий* / *Записка* — 287]. ► **МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ**

ИСКУСТВО ИСТИННЕ / «истинное понимание искусства»; «в этом и заключается существенная разница нового искусства от старого: последнее представляло и людей хуже или лучше, чем они на самом деле, первое же представляет их таковыми, каковы они на самом деле» [1861. *Мизко* — 302]; «торжество искусства» [1861. *Мизко* — 303]; «искусство — *Kunst*»

[1886. *Желєхівський* / 2 — 679]; «посетителей, которые, не имея никаких понятий об истинном искусстве» [1897. *Карпенко-Карий* / *Записка* — 287]. ► **МИСТЕЦТВО ІСКУСТВО ПІВЧЕСЬКЕ** / «новых успіхів молоді Русі в півчеськім іскустві» [1864. *Слово* / 23].

ІСКУСТВО ПОЕТИЧНЕ / «поетичного іскуства» [1864. *Слово* / 7—5]. ► **МИСТЕЦТВО**

ІСКУСТВО СВЯТЕ / [1894. *Старицький* / *Талан* — 454]; «Театр это святыня. Сцена это храм святого искусства и в нем нельзя вести себя как в пивной или кабаке» [1912. *Хованский* — 14]. ► **МИСТЕЦТВО ВИСОКЕ, МИСТЕЦТВО СВЯТЕ, СЛУЖІННЯ МИСТЕЦТВУ, ХРАМ МИСТЕЦТВА, ШТУКА ВИСОКА**

ІСКУСТВО СЦЕНІЧНЕ / «сценическое искусство» [1857. *Куліш* — 224, 226]; [1858. *Шевченко* / *Бенефис* — 209]; [1861. *Куліш* / *Кухаренко* — 5]. ► **ІСКУСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ**

ІСКУСТВО ТАНЦЮВАЛЬНЕ / «явилась Параша и <...> стала перед честною компаниею в 3-ю позицию по всем правилам танцевального искусства» [1840. *Гребінка* / *Лубни* — 480].

ІСКУСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ / «Театральное искусство, изволите видеть, есть часть наук, или, лучше сказать, цепь связующая науки с искусством, переход от одной к другому. Я писал о сем диссертацию, но от зависти ее не напечатали даже и в “Телеграфе”» [1840. *Квітка* / *Приезжий* — 36]; «Вже в самім найдалекім часі можна бачити початки театрального іскуства» [1866. *Мистерія* — 72]; «політична праця так само має одтягти всі сили од театрального іскуства» [1891. *Кримський* / *Товариство* — 334]. ► **МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, УМІЛІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА**

ІСКУСТВО ЧИСТЕ / «Із-за ідеї чистого іскуства ходить по шпалах? <...> Артисти повинні самі чистоту іскуства поселити на сцені» [1905. *Карпенко-Карий* / *Житєйське море* — 129]. ► **ШТУЧНІСТЬ ЧИСТА**

ІСТЕРИКА / [1885. *Роса* — 55]; «И всё это восхищалось, аплодировало, наполняло зал Мариинского театра в прошлом году, причем слабонервные нередко падали даже в обморок при более чувствительных местах драмы и издавали истерические крики. Можно сказать, что в нынешний сезон всё это повторяется почти с фотографической точностью... Следившие за газетами знают, что таким же успехом сопровождалось представления этой труппы и в других южных городах» [1884. *По поводу* — 97]; «Безумие героинь производит потрясающее действие на нервных зрителей и в особенности на зрителей-женщин. Истерические припадки и падения в обморок в ложах и креслах случаются зачастую. Случаи эти сильно рекламируют “полтавских тальянцев”, как они сами себя называют» [1885. *Знакомец* — 5]; «У “Наймичці” дівчина, зганьблена і доведена до відчаю, збуджена нагадуванням про коханого, що покинув її, вибухає припадком пристрасної сили відчаю, безнадійності і гніву про-

ти свого кривдника. Сидячи на кінці табуретки, Заньковецька проводить сцену відчаю, судорожно хапає себе за голову, за груди, тупотить ногами. Це місце, по-моєму, не істерика зовсім, а припадок морального характеру, зв'язаний із збудженням нервів. У мене було таке враження, що ось-ось вона зірветься і зробить який-небудь рух, вираз обличчя, що перейдуть через край і справлять уже антихудожнє враження. Але цього не сталося. Враження залишилось цільне і художнє. Кінець сцени — докора своєму звабникові — вона проводить стоячи і, кінець кінцем, відштовхує його від себе і хитаючись іде зі сцени» [1887. Ярець]; «Спектакль, по требованию публики, не был окончен, так как со многими присутствующими сделалась истерика» [1888. Безталанна — 63]; «В “Глитае” в роли Олены г-жа Заньковецкая производит фурор своей талантливой, в высшей степени реальной игрой. Страдания несчастной Олены и заключительная сцена сумасшествия её передаются артисткой настолько верно и талантливо, в игре её столько правды и естественности, что, как известно, спектакли нередко заканчиваются случаями истерики дам-зрительниц. В последний раз, 2 февраля, истерика произошла с двумя» [1888. И. Ж. — 60]; «Художественная игра М. К. Заньковецкой произвела потрясающее впечатление на зрителей; некоторые из слабонервных дам перед концом драмы огласили зрительный зал истерическими возгласами, так что два раза пришлось опускать занавес, прежде чем удалось окончить пьесу» [1889. Безталанна — 67]; «її “вмирання” на сцені таке фізіологічно правдиве, передсмертельні муки такі натуральні, що допроваджували до істерії й зомління не тільки слабо нервове жіноцтво, але й декотрих мужчин» [1893. Нечуй — 155]; «На сцені кінчав ся пятый акт. По театрі лунали істеричні крики. Княгиня Карабазі те-ж примусила себе до істерики, кавалери заходились біля неї, баронесса хотіла кликнути Софію, щоб подала несесер, але раптом з *derrière loge* почув ся страшний крик правдивої істерики. То плакала Софія, але не гра геніяльної артистки, не пятый акт роздираючої драми викликали ті ридання, ні! Софія не чула того нічого. В риданні тому вибухнула вся образа, весь жаль, що гнітив цілий день душу Софії. Софія ридала тяжко, невгамовно... аж тут раптом замовкла, мов голос їй порвав ся. Вона почула над собою бляшаний голос баронесси: <...> Далі баронесса мовила до одного з паничів: — От доказ того, як геніяльно грає Сара Бернар, що навіть, не бачивши її, падають в істерику!» [1894. Жаль — 267]; «Не выходя из рамок обычной мелодрамы с неизбежными душераздирающими сценами, в роде истерик, обмороков, проклятий и других полупатологических атрибутов, получивших право гражданства в малорусском репертуаре, пьеса эта тем не менее изобилует массой истинно поэтических мест, подкупающих зрителя, в значительной степени искупающих все шероховатости дра-

матурга-передельвателя, несколько скрывающих и замаскировывающих те белые нитки, на которых нанизаны без особой связи различные пестрые и любопытные картинки из крестьянской и цыганской жизни» [1898. *Горацио* — 58]; «Після того, як Іван пішов, після слов Катрі <...> бувають оплески, риданія, а 1-й раз то була з двома баринями істерика. Сліз у публіці багато <...> Визивають разів 6–7, і мене кличуть обов'язково» [1899. *Кропивницький* / 4 — 476]; «В театрі народу було і вгорі і внизу повно. Тяжка сцена в останній дії призвела кілька дам до істерики, і повела до переполоху публіки» [1906. *Соловцов* / 1 — 3]; «А вже формальне зворушення виявила публіка, коли в останній сцені якась пані впала в істерику. Де-хто з публіки почав сміятися, де-хто жадав, щоб спущено заслону й далі не грати. Коли ж се справді сталося, знова почувлись голоси, які жадали продовження спектакля!» [1907. *Нотин* — 7]; «Гра М. К. [Заньковецької] зробила величезне вражіння на публіку і оплескам та викликанням після кожної дії не було кінця, а серед дії в особливо драматичних місцях були й істерики» [1908. *Жидівка* — 5]; «Без лишніх афектацій, без всякого пафосу, Фермер-Борисоглібська, довідавшись про смерть своїх синів, виявила своє горе так, як виявила б його кожна мати, що втратила в своєму житті все. Її вмлівання, її істерика — це була сама правда, а через те і вражіння од них на публіку було величезне [у театрі М. Садовського]» [1908. *П.* — 4]; «Були, як звичайно, істерики [у театрі М. Садовського]» [1909. *Старий* — 5]; «а он Ліля Цацкіна вчора була на виставі і розказувала мені, яка це чудова річ, стільки сліз, істерик було в театрі, стіни тріщали од оплесків» [1913. *Верходуб* / 2 — 2]; «П'еса “Глитай” стала найпопулярнішою в Одесі і не сходила з репертуару, або, як тепер кажуть, стала гвіздком сезону. Проходила кожний раз з істериками і зомлінням кількох нервових дам і... з аншлагами: “Всі квитки розпродані”... Буцімто публіка ішла вже дивитись не на п'есу, а на істерики й мляння і той заколот і гармидер, що у таких випадках стається в театрі» [1915. *Ванченко* — 57]; «Марія Костянтинівна грала головну роль — ревнивої жінки, потішаючи своїх глядачів сценами гніву, обурення і навіть гістерики» [1926. *Рулін* / 1 — 166]; «Сила гри М. К. [Заньковецької] полягала в тому, що вона доходила до справжніх сліз і навіть до гістерики. Очевидно, не володіла ще вона собою, не могла ще керувати зовнішніми проявами своїх емоцій; наслідком цього і були такі непотрібні для театру фізіологічні ефекти» [1926. *Рулін* / 1 — 172]; «Сльози і гістерики не тільки — серед жіноцтва, плакали й чоловіки — до таких афектів доходила публіка під впливом гри Марії Костянтинівни. <...> У драмі викликає вона щовечора гістеричний лемент глядачів» [1926. *Рулін* / 1 — 175]; «ті ж самі “Наймичка”, “Безталанна” та “Бондарівна” викликали під час гри слъози та гістерики, а потім бурхливі оплески» [1926. *Рулін* / 2 — 208]; «суворий критик докоряв Марії Костянтинівні, що вона вихо-

дить з загальної тональності побуту, якої так добре додержуються всі інші актори: гістерика, сцени одчаю <...> Але, чи дійсно вона робила тут якусь художню помилку? <...> Докоряючи Заньковецькій позапобутовістю її гри, С. Васильєв виходив з помилкової презумпції, нібито українська драма — є чиста форма побутової драми. Не було б тоді місця і цим сценам гістерики; не були б тоді ці чисто селянські драми грубіших, тодішньому театрові непридатних форм виразу. Одне слово, не зважив тут критик мелодраматичного моменту в самій “Наймичці”» [1927. Рулін / *Образи* — 168]; глядачі «їздять дивитися слухні з медичного боку гістерики і божевільля» [1927. Рулін / *Стиль* — 189]; «Поміж публікою сталася гістерія враз з двома слухачами — студентами і молодою жінкою. Піднявся звичайний в таких випадках гармідер, вимогли спустити завісу і виставу не закінчили. З того часу п'єса “Глитай” стала найпопулярнішою в Одесі і не сходила з репертуару, або, як тепер кажуть, стала “гвіздком” сезону. Проходила кожний раз з гістериками і зомлінням кількох нервових дам і... з аншлагами: “всі квітки розпродані” ... Буцімто публіка ішла вже дивитись не на п'єсу, а на гістерики й мління і той заколот і гармідер, що у таких випадках стається в театрі» [1928. Ванченко / 7 — 225]. ► БЕНЕФІЦІАНТКА, ГІСТЕРИКА, ДРАМОРОБСТВО, ІСТЕРІЯ, ПЛАЧ, ХУДОЖНІСТЬ

ІСТЕРІЯ / «Стецька Кропивницький грав так, що нервові жінки попадали в істерію від безупинного сміху. Весь театр, не втихаючи, реготався, та й не можна було заспокоїтись ні на хвилину, поки Стецько був на сцені. Коли дівчина подала йому гарбуза, він почав гратися ним, підкидаючи вгору, а далі розбив і, присівши, вибирав із нього насіння і лузав, смакуючи. Міміка його і всі рухи були такі, що глядачі пропадали від реготу» [1936. О'Коннор — 49]. ► ГІСТЕРИКА, ІСТЕРИКА

ІСТИНА [ХУДОЖНЯ] / «На істину ніхто патенту не має» [1922. Курбас / *Щоденник* — 41]. ► ПРАВДА ХУДОЖНЯ

ІСТОРИЗМ АРХЕОЛОГІЧНИЙ / [1944. Ревуцький / 3 — 2]. ► ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

ІСТОРИК ДРАМАТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ► ІСТОРИК ТЕАТРУ

ІСТОРИК МИСТЕЦТВА / [1923. Антонович — 6]. ► ІСТОРИК ТЕАТРУ

ІСТОРИК ТЕАТРУ / [1970. Пилипчук — 31]; [2006. Пилипчук / 1 — 3]; «се діло будучого історика нашого театру» [1896. С. А. І. — 14]; «Значіння відомостей про українських акторів із минулого століття не обмежується задоволенням цікавості історика театру, який пильно збирає всі скупі відомості, щоб, звязавши їх до купи, з'ясувати процес розвою української сценічної творчості. Не менше значіння пізнання індивідуального характеру актора має і для історика драматичної літератури» [1923. Антонович — 3-4]; «Справді, чим повинен цікавитись історик українського театру? Спеціально театром українським, чи й театром на Україні взагалі, театром,

який безумовно впливав на театр з українською мовою. Де провести межу поміж театром безумовно українським, театром, який виникав та жив на Україні і драмою, яка писалася на Московщині українцями більш-менш зросійщеними? Ці та й багато інших питань методологічного характеру виникають, коли ми починаємо працювати над минулим українського театру. Але крім оцих труднощів є багато й інших, які лежать у самій суті предмету. Історія театру, як окремого і разом з тим і синтетичного мистецтва складається з багатьох елементів. Разом треба досліджувати і актора, як головного чинника театру, і матеріал, над яким він працює — драму, і тую сцену, на якій він грає (в ширшому розумінні — театральний будинок), того, хто відчуває акторову гру — глядача, який не тільки дивиться на гру, але й сильно впливає не лише на хід окремої вистави, але й на еволюцію театру взагалі» [1923. Рулін — 237]; «Історик театру підходить до досліду з іншим методом і іншими вимогами, ніж історик літератури. <...> для історії театрального мистецтва, таким чином, не досить літературної історії драми, а мусять бути дослідженіми історія театрального репертуару, а також історія всіх інших галузей, що до купи складають одну цілу історію театрального мистецтва, цебто історія розвою сцени, постанови, виконання і так далі і навіть історія розвою смаку у ширшій громаді, історія відношення громади до театру» [1925. Антонович — 3]; «Історики укр. театру — Вороний, Кисіль, Антонович, Рулін, Бутник, Стар[ицька]-Черняхівська, Мамонтов» [1925. Василько — 11]; «істориків театру» [1926. Петети — 16]; «історик театру повинен розуміти театральні вимоги кожної театральної доби на протязі історичного шляху театру, а підхід до характеристики старих періодів історії нашого театру з сучасними категоріями неминуче заведе дослідника у глухий кут» [1930. Антонович — 228]; «Автор [О. Кисіль] кілька разів говорить про “факти” чи “фактичний матеріал”, що становить нібито основний зміст його роботи. По таких заявах читач сподівається, що в О. Кисіля буде максимум фактичних даних з нашого театрального минулого і мінімум суб’єктивних оцінок, що виникають з особистих уподобань автора, а не з “фактичних матеріалів”. На жаль, автор не дотримав навіть цього принципу й начинив свій виклад силою суб’єктивних або традиційних (за істориками літератури) вироків, щодо окремих компонентів театру, а найбільш — щодо драматургів та окремих п’єс. Ось, наприклад, про І. Тобілевича говориться, що його твори — найкращі в нашому побутовому репертуарі, що в творах тих композиція — струнка та ясна, образи — яскраві, мова — прекрасна. А де ж ті “факти” чи “матеріали”, що логічно приводили б автора до таких висновків? Перечитайте все, од слова до слова, що говорить О. Кисіль про драматургію І. Тобілевича і жадних підстав для таких висновків ви не побачите: ні про композицію п’єс І. Тобіле-

вича, ні про його діалог, ні про його засоби щодо подачі персонажів О. Кисіль нічого і ніколи не говорить, а висновок (отой шульмейстерський “бал”) робить — так би мовити — в інтуїтивний спосіб. І так — на кожному кроці “Українського театру”. Це — абсолютно неприпустима річ ані в наукових, ані в популярних викладах. Зміст п’єси (тематичний, ідеологічний) та літературна характеристика типу ще нічого не говорять за композицію п’єси та драматургічну майстерність її автора. Отже, говорячи про “бузину”, робити висновки про “дядька” історикові театру не годиться навіть в донауковій фазі його» [1931. Мамонтов — 149]; «одинокій історик українського театру в Галичині С. Чарнецький» [1934. Історія — 5]; «Звичайно, історики українського театру розглядають театр доби ренесансу, барокко та рококо, театр козацької України, що був тоді шкільним театром, як один період шкільного театру. Але придивившись детальніше, неважко в українському шкільному театрі завважити й розділити ці три періоди, які, між іншим, характеризують і ту еволюцію, що її шкільний театр пережив на Україні на протязі двох століть свого існування, а саме на протязі XVII та XVIII століть» [1940. Антонович — 448]; «перший історик українського театру [О. Кисіль]» [1989. Ревуцький — 69]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ,

ПРЕДМЕТ ТЕАТРОЗНАВСТВА

ІСТОРИК (ТЕАТРУ) / [1926. Справа — 4]. ► ІСТОРИК ТЕАТРУ

ІСТОРИК ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО ЕМІГРАНТСЬКИЙ / «Книга Д. Антоновича — емігрантського історика українського театру» [1930. Рулін / Випуски — 8].

ІСТОРІОГРАФІЯ ТЕАТРУ / [2017. Клековкін]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

ІСТОРІЯ / польськ. *historia, historyja* — у значенні «твір драматичний, найчастіше урочистого характеру, містерія» [1550] [1992. Cegiela — 52]; [1781] [2007. Rutkowska — 223].

ІСТОРІЯ АКТОРА / [1918. Рулін / Звіт — 26–27]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

ІСТОРІЯ ГЛЯДАЧА / [1918. Рулін / Звіт — 26–27]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

ІСТОРІЯ ДІАЛОГІЗОВАНА / «діалогізована історія» [1885. Франко / Театр — 360].

ІСТОРІЯ ДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА / «історія драматического искусства» [1845. Куліш — 42]; «історія драматичного мистецтва» [1929. Слабченко — 213]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ, ЛІТЕРАТУРА НАУКОВА ТЕАТРАЛЬНА

ІСТОРІЯ ДРАМАТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ / навчальна дисципліна; [1942. Проект — 4]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ

ІСТОРІЯ ДРАМИ / [1970. Чабаненко — 9]; «історія драми» [1866. Мистерія — 72]; [1918. Курси — 2]; [1942. Проект — 4]; «історія драми» [1899. Устав — 3]; навчальна дисципліна; [1904. ЛНВ — 92–94]; «Не вважаючи на те, що недавно зявилась історія української драми І. Стешенка, давнійше вийшли праці Франка, Павлика, Петрова і инш., сама історія зародження української драми

показує багато темного і невиясненого. Працями Житецького і Петрова намічені тільки загальні контури для вивчення драми XVII і XVIII віків, але ці контури вимагають тіни, детальнього розроблювання, а перш над усе — критичного, наукового видання самих пам'яток української драми» [1908. *Перетц* / 3 — 20]. ► ГРА СЦЕНІЧНА, ІСТОРІЯ ДРАМИ, ІСТОРІЯ ТЕАТРУ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ІСТОРІЯ ДРАМИ УКРАЇНСЬКОЇ / «Історію укр[аїнської] драми читатиме у моїй школі Ів[ан] Матвійович Стешенко. А Марія Мих[айлівна] учить дикцію і декламацію українську для українських курсів і російську — для російських» [1906. *Лисенко* / 1 — 399].

ІСТОРІЯ КРИТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ / [1929. *Копержинський* — XLIX]; «Історія української критики починається тільки з історією збірників і альманахів, цих предтеч власної журналістики, і осажується зразу на історично-літературних підставах. <...> Власне кажучи, [Пантелеймон] Куліш був першим українським критиком в правдивому того слова розумінні, критиком, що не випадково прохопився однією-двома замітками, а почав був досить систематично, як на ті звичайно часи, освітлювати питання поточного письменства» [1919. *Єфремов* / *Куліш* — 1531]. ► КРИТИКА, ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ / «Вивчати історію культури неможливо, не знаючи, що таке культура» [1923. *Загул* — 18]; навчальна дисципліна; [1918. *Курци* — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ІСТОРІЯ [ЛІТЕРАТУРИ] / «Історія літератури є наукою про письменників і про твори письменства» [1901. *Барвінський* — 1].

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ СИНТЕТИЧНА / [1923. *Кагаров* — 173].

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ / [1905. *Редин* — 1]; [1927. *Багалій* — 18, 26, 104]; «В університеті він [А. В. Прахов] читав історію мистецтв» [1909. *Мурашко* — 20]; «З 1886 р. у нас почалися регулярні лекції з історії мистецтв. Читав киянин родом і вихованням Гр. Гр. Павлуцький, тоді приват-доцент, а нині професор університету св. Володимира по кафедрі історії мистецтв. Гр. Гр. був нашим незмінним лектором з 1886 р. і до закриття школи» [1909. *Мурашко* — 118]; «история искусств» [1924. *Павлуцкий* — 5]. ► КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ, МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА / [1912. *Ното* — 546]; «До недавнього історія мистецтва, а зокрема історія літератури, була не наукою, а *causerie* [балаканина, бесіда, розмова, теревені]. Наслідувала всі закони *causerie*. Перебігала моторно від теми до теми, від ліричної балачки про елегантність форми до анекдотів з життя мистця, від психологічних трюїзмів до питання про філософічний зміст і соціальне оточення. Говорити про життя, про епоху на підставі літературних творів є таке вдячне і легке завдання; копіювати з гіпсу і вдячніше і легше, ніж малювати живе

тіло. *Causerie* не вживає точної термінології. Навпаки, різноманітність назов, еквівокація, що веде до каламбурів, — це все часто “придає більшу принадність розмові”. Отак і історія мистецтва не мала наукової термінології, користувалась загально вживаними словами, не перепускаючи їх через фільтр критики, не обмежуючи їх точно, не зважаючи на їх многозначність. Історики літератури, наприклад, безоглядно мішали ідеалізм як означення певного філософічного світогляду, з ідеалізмом в значінню некорисливости, небажання керуватися вузько-матеріальними інтересами. Ще безнадійніша плутанина що до терміну “форма” яскраво з’ясована в працях Антона Марті із загальної граматики. Але найгірше повелося в цьому відношенні термінові “реалізм”. Некритичне вживання цього слова, дуже непевного що до свого змісту, спричинило фатальні наслідки» [1927. Якобсон — 163]. ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО / «Поворот до істотної театральности в практиці нових театрів, разом із усе більшою диференціацією мистецтвознавства по окремих фахах — висуває й до цієї галузі культурної історії вимогу бути історією, що подавала б дійсну еволюцію того специфікуму, який її від сусідніх мистецтв відрізняє, тобто щоб була вона історією театрального мистецтва, як такого, а не одної лише переважно його ділянки. З другого боку, загальна еволюція історичних наук у напрямку підведення під них соціологічного ґрунту, з’ясування всіх явищ, виходячи з моністичного розуміння історичних подій, ставить певні свої вимоги і до історії театру, — виводити в кінцевому моменті всю сукупність її явищ з певних економічних та політичних причин, що ту чи іншу соціальну психологію доби визначають» [1929. Рулін / Слово — 7]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

ІСТОРІЯ П’ЕСИ [ЛІТЕРАТУРНА, СЦЕНІЧНА] / [1970. Кузякіна]. ► ІСТОРІЯ П’ЕСИ СЦЕНІЧНА

ІСТОРІЯ П’ЕСИ СЦЕНІЧНА / у значенні «історія постановок»; [1925. Назар — 156]; [1928. Рулін / Проект]; [1930. Гнатюк — 168, 179]; [1932. Рулін / 15 — 88]; [1968. Піскун — 4]. ► ІСТОРІЯ П’ЕСИ [ЛІТЕРАТУРНА, СЦЕНІЧНА]

ІСТОРІЯ ПОСТАНОВКИ / [1924. Копержинський / 1].

ІСТОРІЯ ПРАГМАТИЧНА / «Здобутки тих помічних наук разом із безпосередніми історичними джерелами, т. є. записками своїх і чужих літописців, грамотами і правними документами, споминами й записками сучасників, творять той джерельний матеріал, який історик має перевірити й розібрати критично, після чого може він приступити до вияснення внутрішнього й причинового звязку між поодинокими подіями. Таке становище історичного дослідника, що вияснює генезу даної історичної події і наслідки нею викликані, називається прагматизмом, а історія так трактована — прагматичною» [1924. Домбровський — 151].

ІСТОРІЯ РЕЖИСУРИ / «До історії української режисури» [1944. Ревуцький / 1 — 2]; [1944. Ревуцький / 3 — 2]; «Історія режисури. Старанням Спільки Українських Письменників відбудеться в середу 1-го березня в год. 17.30 в Світлиці Співробітників Відділу Культурної Праці УЦК Літературно-Мистецький Клуб при вул. 29-го Червня ч. 10/1 доповідь проф. В. Ревуцького п. наг.: Історія режисури, від Кропивницького до Саксаганського» [1944. Ревуцький / 4 — 3].

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ / [1918. Ніковський / 2 — 2]; [1924. Гарт — 4]; [1924. Копержинський / 1 — 251]; [1925. Василько — 72]; [1930. ОРПС — 15]; [1984. Крижицький — 15]; [1984. Пилипчук — 174]; навчальна дисципліна; [1918. Школа / 1 — 2]; [1928. Лисенко — 22]; [1942. Проект — 4]; «історія театра» [1840. Квітка / Гости — 127]; «книжці моєї дуже далеко до того, щоб могла видержати строго наукову критику. Я навіть не силувався написати вповні наукову історію нашого театру, будь-що-будь історію мало що не 300-літню. Я даю тільки загальний нарис, скелет такої історії» [1894. Франко / Театр — 293]; «Всегда интересуюсь историей, как наукой вообще, так и историей театра в частности, автор этого очерка не раз убеждался в полном недостатке в нашей исторической литературе систематизированных сведений по истории театра за текущее столетие» [1898. Николаев — 211]; «До тех пор, покуда не будут собраны и сведены в нечто целое и систематичное матерьялы по истории развития и деятельности театров, хотя-бы в крупных провинциальных центрах нашего обширного отечества, до тех пор невозможна и история всероссийского театра, а следовательно и история нашего общественного развития» [1898. Николаев — 212]; «З школи М. Лисенка. В школі М. Лисенка ще того року заведено курси української драми, але учні мусли торік слухати історію не українського, а російського театру. Цього року спеціально за для учнів української драми викладатиметься історія українського театру та драми по ось якій програмі: Вертепна драма. Містерії 17 віку. Феофан Прокопович. Шкільна драма 18 віку. Інтермедії. Довгалевський, Лащевський. Георг Кониський, Щербацький. Діалоги Некрашевича. Нова драма 19 віку. Етнографічно-побутова драма. Котляревський, Гоголь (батько), Квітка, Кухаренко, Тополя і др. Початок історичної драми: Стороженко, Шевченко, Куліш, Костомаров. Початок постійного українського театру. Драма-переробка. Соціально-побутова та історична драма: Старицький, Карпенко-Карий, Кропивницький, Панас Мирний, Яновська, Грінченко, Тогобочний і др. Галицько-український театр і драма. Окрім того має викладатись історія української культури. І ту і другу історію викладатиме д. Стешенко. М. Старицька, як і попереду, вчитиме дікції та декламуванню і сценічної гри» [1906. Історія — 3]; «На курсах української драми. 13 вересня в школі Миколи Лисенка д. І. Стешенко почав викладати учням української драми

історію українського театру українською мовою» [1906. Курси — 3]; «Профессор Казанского университета Б. В. Варнеке выпустил в свет первый том “Истории русского театра” <...>. Труд г. Варнеке носит чисто компилятивный характер, чего впрочем автор и не скрывает, так как назначение своей книги полагает в качестве учебника истории русского театра для многочисленных теперь драматических школ и курсов. <...> Историки русского театра, в противоположность историкам других сторон русской жизни, как-то уже слишком дружно шли один за другим по раз проторенной дороге и только последнее время острая струя разномыслия вызвала легкой полемической турнир между Ал. Н. Веселовским, Е. В. Барсовым и П. О. Морозовым из-за достоверности так называемой “Хроники Носова”. Занимаясь историей русского театра по любительски, без предвзятых взглядов специалиста, подчиняющего, быть может, даже не всегда сознательно факты априорно положенному в основание суждения принципу эволюции, нетрудно заметить, что в истории русского театра совсем уже не так все благополучно, как можно было думать, исходя из трогательного единодушия гг. русских историков. <...>. Все известные мне истории русского театра, претендующия на серьезный характер и научную полноту изложения, одинаково возводят его начало к особенностям бытового уклада русского народа, поскольку он выразился в хоровом начале его обрядов и игрищ. Эта элементарная аналогия с историей происхождения греческого театра, возникшего на развалинах дionисова культа, была впервые пущена в обращение академиком Ал. Н. Веселовским в самый расцвет господства сравнительного метода и так соблазнила историков русского театра, что до сих пор никто не попробовал усумниться в ее справедливости. Разумеется, и г. Варнеке, по примеру богов, приводит свадебные обычаи великорусского крестьянского обихода, как характерный образчик бессознательного театрального творчества, заключающий в себе полное и очевидное сходство с особенностями древнегреческого театра. Странная вещь!... Никто не хочет заметить, что если греческая трагедия, эволюционировавшая из религиозного обряда в общественное развлечение, проходила состоянія внешне сходныя со всеми приводимыми гг. историками русского театра примерами, то в своем дальнейшем развитии она не только формально, но и по существу, неприкосновенно сохраняла, разрабатывая и углубляя, одни и те-же сюжеты религиозного представления своих предков... Между произведениями греческих трагиков существует различие в форме и характере отношения автора к смыслу и художественному значению разрабатываемого им сюжета, но источник происхождения фабулы остается неизменно постоянным, переходя от поколения к поколению, как неизсякающий источник вдохновения. Есть-ли что либо

подобное в истории развития русского театра? Отразились ли на содержании и характере первых произведений русской драматической музыки те особенности бытового уклада, все те святочные, свадебные и иные песни, обычаи, былины, предания, как отразились мотивы религиозных представлений греков, утратившие уже всю свою теологическую ценность, на характере и развитии трагедий греческого театра? Полагаю, что здесь возможен один ответ: несколько! Первые произведения репертуара русского театра были чисто книжного и совсем не русского происхождения» [1908. *Наброски* — 2]; «Коли б хто схотів знайти в брошурі д. Старицької-Черняхівської нарис історії нашого театру на Україні в останній чверти минулого століття, той дуже б помилився. Се не систематичні спомини, а швидче принагідні думки, з котрими переплітають ся спомини, головню про діяльність на полі рідної штуки її батька, покійного М. Старицького. Викликала сі “спогади і думки” передмова д. С. Петлюри до перекладу “Євреїв” Чирикова, який зладив д. Пахаревський. В передмові сій д. Петлюра обвинувачує укр. театр і укр. драматургів, що вони не йдуть в парі з віком і не вдоволяють потреб модерного суспільства. Д. Старицька-Черняхівська збиває сі погляди, вказуючи на заслуги театру і драми укр., а також і на ті ненормальні умови, котрі спиняли їх розвій і не давали їм конкурувати з російською літературою та театром. На доказ наводить авторка яскраві факти з своїх споминів. Не будемо їх тут переповідати, зазначаємо лише, що поруч з споминами Кропивницького і Садовського сі спомини д. Ст.-Ч. будуть конче потрібні для історика нашого театру. Трохи осторонь стоїть в брошурі розділ II-й, що трактує про становище укр. драматичної штуки до організованя першої укр. трупи. Написаний сей розділ головню за працями П. Житецького, “Енеїда” і Н. Николаева, “Драматическій театр в Києве”. Великої наукової ваги ся компіляція не має, але можуть не без користи прочитати її ті, що нічого не внають про давнішу історію театру і драми на Україні» [1910. *Дорошенко* — 221–222]; «В отчетном году мои занятия сосредоточились почти исключительно на истории русского театра <...>. Историей русского театра и в частности историей русской комедии я стал заниматься с 1914 г.» [1917. *Рулін / Звіт* — 3]; «Изучение истории русского театра насчитывает уже почти 1 ½ века» [1917. *Рулін / Огляд* — 178]; «Подведем итоги чуть ли не полуторавековому изучению истории русского театра. А. Внешняя история русского театра. В данном направлении, еще начиная со Штелина было опубликовано значительное количество материала постоянно пополняемое новыми архивными материалами. Для последней ист[ории] р[усского] т[еатра] государственно интересные документы публиковались <...> Б. Внутренняя ист. рус. театра: 1) История репертуара <...>; а) Издание памятников <...>; б) Би-

блиография памятников <...>; в) установление популярности отд[ельных] пьес <...>; г) установление литературной истории отдельных пьес. <...> Данных для выяснения литературной истории отдельных пьес пока очень немного. Почти никогда не бывает известна биография писателя настолько, чтобы можно было говорить о его в момент создания пьесы <...> Только путем установления литературной истории отд[ельных] пьес может быть выяснена вполне литературная физиономия того или иного писателя <...>. 2. История актера. Воспоминания актеров и о них стали появляться в печати кажется только после смерти Щепкина, тогда же — элементарные биографии. Но только недавно стали выходить в свет монографии, пытающиеся установить сценический стиль актера. 3) История зрителя. В этой области пока еще ничего не сделано. В 1916 г. появилась книга Н. Игнатова, пытающаяся установить взаимоотношения между театром и зрителем» [1918. Рулін / Звіт — 26–27]; «Цель и смысл изучения истории театра» [1922. Рулін / Смысл]; «Не скоро ще настане той час, коли можна буде написати наукову історію українського театру, докладно обґрунтовану фактами, збудовану на ґрунті дослідженому матеріалі. Причина цьому полягає не тільки в тих методологічних труднощах, які виникають з самої суті предмету, але й у самих умовах дослідів над минулим українського театру. <...> Ще в творах Котляревського, Квітки та Шевченка український театр вийшов поза межі своєї батьківщини, рано почав очаровувати всіх своїм рідким за тих часів етнографічним реалізмом. За 80-х років він зробив справжній фурор тою плеядою талановитих акторів, яка для широких кол громадянства з'явилася ніби *deus ex machina*. Проте цей бучний успіх театру специфічно українського не викликав розвідок, які-б цілком свідомо ставили проблему історії українського театру, виразно відрізняючи його від театру російського. Певна річ, це не вадило історикам літератури розроблювати матеріал української драми, не зменшувало заслуг Пекарського, Тихонравова, Морозова та інших, — але все-ж-таки вони студіювали український театр у кращому разі тільки як галузь російського, а не як окрему цілість, що має свої певні традиції. У цьому останньому напрямку почали працювати тільки новітні дослідники, як акад. Перетц, проф. Резанов, Возняк, Франко, Шешенко, Старицька-Черняхівська та й інші. Але й вони, хоч і дали дуже багато цінного, не з'ясували тих методологічних принципів, що на підставі їх можуть провадитися студії над українським театром. Справді, чим повинен цікавитись історик українського театру? Спеціально театром українським, чи й театром на Україні взагалі, театром, який безумовно впливав на театр з українською мовою. Де провести межу поміж театром безумовно українським, театром, який виникав та жив на Україні і дра-

мою, яка писалася на Московщині вкраїнцями більш-менш зросійщеними? Ці та й багато інших питань методологічного характеру виникають, коли ми починаємо працювати над минулим українського театру. Але крім оцих труднощів є багато й інших, які лежать у самій суті предмету. Історія театру, як окремого і разом з тим і синтетичного мистецтва складається з багатьох елементів. Разом треба досліджувати і актора, як головного чинника театру, і матеріал, над яким він працює — драму, і тую сцену, на якій він грає (в ширшому розумінні — театральний будинок), того, хто відчуває акторову гру — глядача, який не тільки дивиться на гру, але й сильно впливає не лише на хід окремої вистави, але й на еволюцію театру взагалі. В такому розумінні історія українського театру вимагає ще багатьох дослідів. З чотирьох зазначених елементів більш досліджена самісінька драма, яка має цінну бібліографію Комарова та окремі розділи в книжках, присвячених українському письменству. Що-до інших чинників театру — тут справа стоїть далеко гірше. Ми маємо багато хвалебних рецензій та статтів про видатних українських акторів, але ми не бачимо ще тих монографій, яких вони заслуговують. Ба що більше... ми не маємо хоч-би для корифеїв української сцени тої хронологічної канви, яка-б визначувала етапи акторських мандрувань. А без цього не можна студіювати стиль актора, його походження та еволюцію. Але зараз, хоч матеріалів для такої докладної історії українського театру ще не зібрано — життя вимагає свого. Український нарід прагне до національного театру і необхідність керувати цими змаганнями викликає багато спроб допомогти їм ріжними театральними підручниками» [1923. Рулін — 236–237]; «Історія драматичної літератури, розуміється, не покривається з історією театру, до якої перша в ліпшому разі входить як складова частина, так би мовити, як історія репертуару. Але навіть і історія театального репертуару не є тим самим, що літературна історія драми, бо історик театру підходить до досліду з іншим методом і іншими вимогами, ніж історик літератури. <...> для історії театального мистецтва, таким чином, не досить літературної історії драми, а мусять бути дослідженими історія театального репертуару, а також історія всіх інших галузей, що до купи складають одну цілу історію театального мистецтва, цебто історія розвою сцени, постанови, виконання і так далі і навіть історія розвою смаку у ширшої громади, історія відношення громади до театру» [1925. Аннонович — 3]; «Спроби реставрації вистави як художнього цілого ми маємо поки що тільки в небагатьох працях таких вчених, як проф. Макс Герман, А. Кестер та учні, що намітили вже й контури історії театру як науки» [1925. Кусіль / УТ — 35]; «Історія театру належить до тих дисциплін, котрі й досі ще до краю не з'ясували обсяг матеріалу, що їхній аналізі під-

лягає, котрі, до всього, не виробили й власної методи. Багато книжок понаписувано про минуле театру, але головну в них увагу зосереджувано на самій-но драмі: історію театру щирісінько ототожнювали з історією драми. На театр, себ-то на ті всі умови, в яких набувала драма свого його реального художнього життя, зверталосся уваги стільки, скільки необхідно це було, щоб зрозуміти саму драму. І така перевага інтересу до драми мала, звичайно, свою рацію. Театр — це мистецтво хвилини, і з усіх його елементів текст, драма є найтриваліше; інше — сцена, декорація, вбрання, стиль акторського виконання, сам глядач, нарешті, для якого й дається вистава — все це зникає без сліду. До того студії над драмою не потребували окремих спеціалістів: й розглядали їх поміж іншим словесним матеріалом у дослідках та курсах з історії літератури. Матеріяли-же до інших елементів театру розшукувати було дуже нелегко; ще більшої енергії потрібно було на те, щоб їх обробити й полагодити з усім, що самої вистави торкається. І тільки античному театрові в цім пощастило; його дослідники звикли до методи археологічної реставрації, а тому й звернулися вони до театру, як однієї з категорій античних “давнин”. Можна порівняти до цього ще й роботу численних шекспірологів, які, пильно студіюючи все, що оточувало великого драматурга, чимало уваги й театрові Шекспірових часів віддали. Тільки ж усе це — поодинокі вийнятки, а загалом історія театру раз-у-раз іншим дисциплінам слугувала. Навіть тоді, воли виходила в світ книжка акторові присвячена, то й тут спостерегаємо якусь безпорадність: досить уважно описано життя акторове, і мало уваги звернено на найскладніше, правда, дак зате-ж головне питання — як власне грає актер, себ-то, який його театральний стиль. Що-ж до тих дослідувачів, які цьому моментові віддають свою головну увагу, то часто безсилі вони утворити щось справді відповідне матеріалові (див. літературу про Щепкіна, серед якої вигідно визначається тільки книжка проф. А. Кізеветера)» [1925. Рулін — 207]; «І чому я не історик. Заздрощі беруть, що хтось інший на фоліянтах історії українського театру часів революції запише: В літо Жовтневої революції Х. В. Овчінников дописав 4-ту дію до лібретта опери “Запорожець за Дунаєм”. Композитор Яновський сотворив першу українську революційну оперу “Вибух”. Всі українські драматичні театри урочисто охристілися в реалізм, а за кумів були акад. Кримський і драматург Я. Мамонтов. В літо Жовтневої революції XI — повстав перший український театр у робітничому районі столиці України і ставив “Лукрецію Борджа”. Умер “Народній Малахій”, і народився театральний критик Леонід Скрипник. І чому я не історик?!» [1926. Хмурій — 16–17]; «Історія театру усвідомила собі остаточно, що не може вона обмежуватися досліджуванням одного лише з чинників театального мистецтва —

драми; останніми роками шукає вона вже своїх власних шляхів, близько підходячи іноді до сусідніх галузів мистецтва, малярства та архітектури зокрема» [1927. *Рулін / Музей* — 4]; «В Теробмолі викладають: політграмоту, українську мову й літературу, фізкультуру й бокс, танок, сценічні уривки (робота над імпровізацією, історія театру, мовотехніка — робота над мовою й голосом — та інші)» [1928. *Комсомол* — 121]; «[перелік дисциплін]: соціологія мистецтва <...> художнє читання <...> механіка сцени <...> оформлення сцени <...> історія театру <...> система виховання актора» [1928. *Рулін / Розклад* — 51]; «Добираючи статті з праць видатних наших і чужоземних дослідників, ми не могли не стикнутися з фактом, добре знайомим кожному сучасному історикові театру. Це — надзвичайно незначне розроблення історії театру методами марксівської критики. Ми не маємо не лише книг, але навіть і статтів з історії театру, витриманих у дусі марксівського методу. І, навпаки, ми маємо, особливо чужими мовами писаних, багато цінних з фактичного боку праць, але всі вони — ідеалістичні. Складачі відмовилися використати широко такі твори, намагаючись принаймні користуватися з дослідів, витриманих у дусі наукового позитивізму» [1929. *Білецький* — 7]; «Історію театру сучасна наука розуміє, як історію інсценізації, історію сценічної вистави в цілому — і говорити про театральне мистецтво минулого можна, лише вивчивши всі окремі елементи, що ввійдуть у склад цього цілого, — не лише репертуарну частину, але й мистецтво актора, і методи режисури, і ролю малярства, музики, танку в театрі. Не слід забувати й театального глядача, тої маси глядачів, що в ті надрах інсценована п'єса постає, і що до неї вона повертається знову, але вже в розробленому, як вистава, вигляді. Глядач, сприймаючи виставу, реагуючи на неї, вносить свої корективи в роботу акторів та режисера, підкреслює ті або інші моменти, висуває ті або інші вистави, даючи їм перевагу і сприяючи, таким чином, певному напрямкові театру» [1929. *Білецький* — 16]; «наука історії театру» [1929. *Переднє слово* — 7]; «науково неусталеної дисципліни, як історія театру» [1929. *Рулін / Завдання* — 9]; «Методологічний рівень історії театру взагалі, ступінь розроблення української галузи цієї дисципліни зокрема, а так само й історії літератури, не припускає поки-що так категорично питання ставити» [1929. *Рулін / Марковський* — 422]; «У моїй науковій роботі, що проходить переважно в такій неусталеній що-до метод ділянці, як історія театру, я завсіди бажаю і бажатиму найсуворішої критики. <...> щастило мені до цього часу працювати в галузі історії театру, та й друкувати свої праці протягом більше, як десяти років в українських та російських, досить серйозних часописах» [1929. *Рулін / Марковський* — 433]; «Історія театру не пройшла ще першого етапу, що з нього мусить починати кожна наука — збирання й класифікації свого матері-

ялу. Вона позбавлена змоги зафіксувати свій об'єкт у такий спосіб, щоб мати змогу звертатись до нього в разі потреби глибокого наукового студіювання. І всі нові праці з історії театру, що зрушують її з попередніх позицій, позбавлених усякого прагнення винайти специфічні методи, потрібні історії театру, — скеровують свою увагу на те, щоб знайти способи реставрувати театр минулого в усій живій сукупності всіх ділянок його театральної фактури» [1929. Рулін / Слово — 9]; «не дуже втішні дані маємо ми на сьогодні для того, щоб створити справжню наукову історію театру, яка виявляла б усю суцільність театрального мистецтва, з'ясовану до кінцевих її причин — тієї соціально-економічної бази, що на ній воно вирросло» [1929. Рулін / Слово — 11]; «Історія театру в різні доби та в різних народів має бути показана, як сукупність усіх ділянок театральної фактури, що певними соціальними обставинами зумовлена» [1929. Рулін / Слово — 12]; «історія театру цікавить нас не так своїми національними формами, як найтиповішими й найвистиглішими зразками, що вона в ту чи іншу добу створила» [1929. Рулін / Слово — 16]; «самий предмет історії нашого театру є річ нова, доби післявоєнної; до того часу історія нашого театру перебувала в посіданні істориків літератури, які трактували її, як історію драми. Лише після війни і революції кілька осіб присвятили свої сили досліддам над історією українського театру, як самостійній дисципліні; в числі їх можемо назвати К. Копержинського, який працює не виключно в історії театру, але праці якого визначаються своєю ґрунтовністю, побудовані здебільшого на первісних джерелах, за ними чувається солідна і сумлінна попередня праця. Найпродуктивнішим автором з історії українського театру є П. Рулін, що в свою працю вносить багато відданости захоплення предметом і темпераменту, і тому його праці завжди цікаві. Темпераментність надає їм привабливого забарвлення, хоч, розуміється, і дає іноді матеріал до критикування. Далі О. Кисіль, що має нахил до синтетичних монографій і узагальнюючих зводок свого предмету» [1930. Антонович — 216–217]; «Історія для самої історії, а не тому, що повинна дати керунок для опанування з марксистських позицій художньої спадщини» [1931. Рулін / Концепції — 318]; «Традиційне розуміння “історії” призвело до того, що одірвано вивчення минулого українського театру від завдань його сьогодні» [1931. Рулін / Концепції — 325]; «На сьогодні історія українського театру вся оповита виключно буржуазними концепціями; боронячи український театр за царату, його історики або пересадили некритично давні, ніким і ніколи не перевірені легенди, або утворили й нові» [1931. Рулін / ПС — 7]; «Наука ще вчора без методи, історія театру базувалась на “об'єктивному” спогляданні театрального минулого під поглядом аристократичного позіхання “то было время шелка, бархата и пудри”. Через те вона була

повна переказами п'єс — сурогатом історії драматургії в кращому разі, а в гіршому — до цього домішувалося життєписи окремих акторів та все це оздоблювалося анекдотичним матеріалом. Хронологічне пов'язання таких повідомлень давало збірник матеріалів, а не систему, а сукупність таких знань, не творило науки. Таку дістав спадщину пролетаріат від старого світу» [1932. Рутківська — 80]; «Український дослідник історії театру П. Рулін, який попав також під вплив Германа-Гвоздьова» [1932. Рутківська — 83]; «Крім С. Чарнецького для історії українського театру можна було принагідно щось відшукати у спогадах О. Барвінського, Б. Лепкого, А. Чайківського, але це вже були зовсім відірвані листочки. <...> Тимчасом зовсім не багато треба додати до викладу, щоб він втратив свою компілятивність і з “нарису” став просто “історією” українського театру в Галичині. А такі бажані додатки міг би дати, розуміється, тільки С. Чернецький. <...> з нагоди 70-ліття українського театру С. Чарнецький дав компілятивний і надто стислий нарис історії галицького театру; ану ж за 5 років з нагоди 75-літнього ювілею ми дочекаємося розвиненої і повної історії, що задовольнить наше зацікавлення» [1934. Історія — 5]; «Історія театру — це насамперед історія вистав. Як глумачили, як розкривали і доносили до глядача ідейний зміст п'єси, як грали актори ту чи іншу роль? Це основне питання, на яке ми хотіли б одержати відповідь, вивчаючи театральну спадщину» [1950. Василько — 103]; «Нам треба принципово вирішити питання, чи ми писатимемо історію театру в Україні, чи тільки історію українського театру <...> якщо враховувати фактор глядача, українського глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть» [2000. Пилипчук — 202]. ▶

ВІДДІЛ ІСТОРІЇ ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО, ІСТОРИК ТЕАТРУ, ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО, КРИТИКА, КУРСИ ДРАМАТИЧНІ, КУРСИ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ, ЛІТЕРАТУРА НАУКОВА ТЕАТРАЛЬНА, МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА, МЕТОД ПЕДАГОГІЧНИЙ, РЕЦЕНЗЕНТ, РЕЦЕНЗІЙНІСТЬ, СОЦІОЛОГІЯ ТЕАТРУ, ТЕАТРОЗНАВСТВО, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ БУРЖУАЗНОГО / [1963. Оплески — 156]. ▶ КЛАКА

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ ВНУТРІШНЯ / [1918. Рулін / Звіт — 26]. ▶ ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

ЗОВНІШНЯ

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ ВСЕСВІТНЯ / [1931. Хмурий — 30].

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ▶ КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ ЗОВНІШНЯ / «Внешняя история русского театра <...>. Внутренняя история рус[ского] театра» [1918. Рулін / Звіт — 26]. ▶ ІСТОРІЯ ТЕАТРУ, ІСТОРІЯ ТЕАТРУ ВНУТРІШНЯ

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ МАРКОВА / «Марксова історія не може використати великої спадщини від буржуазної науки» [1930. Рулін / Звіт — 3].

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ НАУКОВА / «Я навіть не силувався написати вповні наукову історію нашого театру» [1894. Франко / *Театр* — 293]; «Не скоро ще настане той час, коли можна буде написати наукову історію українського театру, докладно обґрунтовану фактами, збудовану на пильно дослідженому матеріалі. Причина цьому полягає не тільки в тих методологічних труднощах, які виникають з самої суті предмету, але й у самих умовах дослідів над минулим українського театру» [1923. Рулін — 236].

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ НЕНАУКОВА / «Перечисленными трудами оканчивается период ненаучной разработки истории рус[ского] театра [1850-е]» [1918. Рулін / *Звіт* — 15].

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ СВІТОВОГО / [1970. Йосипенко — 20].

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО / [1893. Нечуй — 149]; [1899. *Spectator* / 1 — 95]; [1939. Гаєв — 88]; «Нова праця д. Комарова, як і попередня, повинна стати одним з найперших джерел до історії українського театру, якої, на жаль, і досі не маємо повної та докладної» [1912. Комаров / *СЄ* — 3–4]; «Історія українського театру XIX стол., арк[ушів] на 7 (рук[опис] у Всевидаті)» [1923. Багалій — 166]; «Думаю удвох з Як. Савченком написати історію українського революційного театру» [1924. Василько / 1 — 65]; «Першою історією українського театру слід визначити видання “Корифеи украинской сцены”, що вийшло було 1901-го» [1930. Рулін / *Випуски* — 3]; «Олександра Кисіля, першого автора історії українського театру. До нього вже були спроби відокремити театр від літератури, але всі вони писалися особами, що для них театр носив додаткове зацікавлення» [1989. Ревуцький — 69]. ► ДРАМА АРТИСТИЧНА, КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА БУРЖУАЗНО-НАЦІОНАЛІСТИЧНА

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО НАУКОВА / [1930. Рулін / *Історія* — 34].

ІСТОРІЯ ТЕРМІНІВ ТЕАТРАЛЬНИХ / [2008. Клековкін — 17]; [2015. Клековкін / 2 — 5]. ► СЛОВНИК ЛЕКСИКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ, СЛОВНИК ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТИЧНИЙ, ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ІСХОЖДЕННЯ / вихід, ява; «Исхождение» [1674. Алексей — 750]; «исхождение пятое» [кінець XVII — перша половина XVIII ст. Уривки — 174]; «сцена п'ята albo исхождение шестое» [кінець XVII — перша половина XVIII ст. Уривки — 175]. ► КАРТИНА, ЯВА

ІТИ НА СЦЕНІ / «йшла “Наталка” на сцені» [1866. Маруся — 365]; «драма моя ще не йшла на сцені» [1893. Франко / 1 — 430].

КАБАРЕ / [1910. Шато — 4]; [1925. Суми — 4]; [1926. Ревю — 16]; [1920-ті. Рупін / Словник — 8]; [1942. Радість — 3]; «кабарэ» [1911. ТИ — 7]; «кабаре[т] <...> — гостиниця або каварня, де дають веселі виставки,

співи та танці» [1918. Кузеля — 125]; «Кабаре — щось незмірно гірше од стародавнього українського шинку, але значно химерніше од московського царьова кабака» [1918. Мазюкевич — 2]; «А після дванадцятої починається кабаре з каскадними, ліричними, венгерським хором, румунською оркестрою, вином “лучшого качества” з “требуйте шашлик из молодого барашка”. І все це “імені Тараса Григоровича Шевченка”» [1922. Імені]; «Коли одного разу, як несподіванку для глядачів, зробили кабаре на актуальні клубні події, при головній участі О. Олеся і Оксани Стешенко, він до сліз сміявся з того жарту» [1936. О'Коннор — 79]; «[в начале XX века] входили в моду театры миниатюр и кабаре» [2012. Тулуб — 408]. ► ЖАНР СЦЕНІЧНИЙ, ЗБІР З ВИДОВИЩ, КАБАРЕТ, КАБАРЕТИСТ, РЕВЮ, ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ, ТЕАТР ОДКРИТИЙ, ФОРМА МАЛА

КАБАРЕ ЧЕРВОНЕ ► ФОРМА ВИСТАВИ

КАБАРЕТ / [1976. Кедрин — 124]; «Кабарет, як такий, у нас майже невідомий. Хто вважає його за надто велику розкіш для нашого життя, інші дивляться на нього, як на цілком зайву річ, забуваючи за те, що це є цілком особня галузь театрального мистецтва, в якій живе слово часто сполучає його форми і так єднає актора з глядачем, що в свою чергу сприяє розвиткові гнучкості мови і легкості вислову. Справжній кабарет, помимо свого безпосереднього завдання — розважити глядача, завжди відкликається на всі живо-злободенні теми біжучого життя, при чому ніколи не трапить свого значіння, яко театру. Творити справжній кабарет, це значить те саме, що творити театр взагалі. Як режисер, так і актори порядного кабарету мусять бути людьми свідомими своєї справи, бо від цього властиво залежить і його успіх. Репертуар такого кабарету завжди мусить відповідати його характерові, що бачили ми в російському кабареті, який визначався не тільки багатством свого репертуару, але й різноманітністю характеру» [1923. Лаврінович — 4]. ► КАБАРЕ, КАБАРЕ-ТЕАТР, ТЕАТР КАБАРЕ

КАБАРЕТ МИСТЕЦЬКИЙ / [1924. Лаврінович — 37].

КАБАРЕ-ТЕАТР / [2000. Ленгли — 214]. ► КАБАРЕ, КАБАРЕТ, ТЕАТР КАБАРЕ

КАБАРЕТИСТ / [1929. ТХ — 4]. ► КАБАРЕ, КАБАРЕТ, КАБАРЕ-ТЕАТР

КАБІНЕТ ДРАМАТУРГІЇ ► БЮРО СЕКЦІЇ ДРАМАТУРГІВ

КАБІНЕТ ЕСТРАДИ / «Харківський кабінет естради, що його організовано за ініціативою місцевої політосвіти та міському естради, має на меті проробку методичного та теоретичного матеріалу щодо шляхів розвитку української радянської естради, встановлення місця естради в театральному мистецтві, проблем образотворчого оформлення зовнішнього вигляду естрадника, розв'язання питань репертуарної кризи, проблеми радянського концеранса та низку інших питань, а також екс-

периментально-досвідчу роботу вишукування нових форм естрадного мистецтва» [1930. Кабінет — 16].

КАБІНЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Зголошення акторів. Незайняті професійні актори(ки) можуть зголоситися в Театральному Кабінеті Інституту Народної Творчості Відділу Культурної Праці УЦК у Львові, вул. Францішканська ч. 7 між год. 11-ою та 13-ою. Зголошуватись повинні виключно професіонали, а саме: 1) драматична героїня — сопран, 2) артистка-альт (роля матери), 3) субретка, 4) епізодична артистка, 5) амант-тенор, 6) артист-баритон або бас (роля батька), 7) характеристичний артист та 8) епізодичний артист. Зголошуватись треба особисто з посвідками артистичної праці до 16-го травня ц. р.» [1942. Кабінет — 4].

КАБРІОЛЬ / франц. *cabriole* — стрибок; «публика видела жалкие хореографические потуги актеров и актрис, имевших весьма отдаленные понятия о батманах, рондежамбах, глиссадах, кабриолях и иных премудростях балетной техники» [1889. Черняев — 410].

КАВАЛОК / полонізм зі значенням «дотеп», «жарт», «п'єса»; «кавал(о)к — *Stück*» [1904. Словар — 110]; за словником Б. Грінченка, кавал, кавалок — «кусок, часть» [1908. Словарь / 2 — 204]; «кілька разів представляли Котляревського “Наталку”, і “Москаля”, і інші драм[атичні] кавалки <...> В Перемишлі також часто представляють малоруські кавалки» [1849. Головацький — 294]; «Театр у Галичині — “забава”, п'єса — “кавалок”, актори — “штукарі”. Так дивиться на свій театр більшість галицької публіки і відповідно до цього погляду пристусовується більшість “директорів” ріжного роду мандрівних “театрів”. Театральна справа у Галичині скорше була легким ремеслом, ніж мистецтвом і тільки цим можна пояснити існування “артистичних родин”, які тримаються театру лише з традиції, при чому цілком не розуміють того, чому служать весь свій вік. Серед цих акторів по спадщині часто траплялися дійсні таланти, але вони зоставалися цілком несвідомими свого творчого чину і раз у раз були майже безграмотні. Говорити про інтелігентність такого актора, який на протязі всього свого життя не грав, а “заступав” якусь там ролю, не приходится» [1922. Стадник — 3]. ► КУСЕНЬ

КАВЕА ► АМФІТЕАТР

КАГАНЕЦЬ ► САЛЯ

КАДАНС МОВНИЙ / «мовний каданс» [1913. Вороний / Театр — 79].

КАДРИ АКТОРСЬКІ / [1930. Красін — 6]. ► ТЕАКАДРИ

КАДРИ АРТИСТІВ / [1916. Кропивницький — 227].

КАДРИ МИСТЕЦЬКІ / «Театр “Березіль” утворив театехнікум за принципом вишу на виробництві. Цей технікум, очевидно, в певній частині готуватиме кадри для самого “Березоля”. Але як провадиться там навчання? Немає сталих учбових плянів, програм. Навчання провадить-

ся на 1-му курсі 11 годин, на 2-му — 13, на 3-му — 15 год. (ураховуючи всю роботу — теорет. навчання і практикум, доречі, останній на 1-му курсі полягає в 6-тигодинній роботі робітниками кону). Чи є таке навчання нормальним? Чи може, наприклад, студент 3-го курсу хоч прочитати газету при таких умовах? Про якість загального керівництва справою підготовки кадрів хоч би для театру виразно свідчить той факт, що досі немає жодного театрального ФЗУ, або будь-якого іншого учебного закладу, що готував би машиністів кону, робітників кону, перукарів, бу-тафорів, освітлювачів і т. інш.» [1931. Гандельман / 2 — 11].

КАДРИ МИСТЕЦЬКІ МАРКСИСТСЬКІ ► ТЕА-КАДРИ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ

КАДРИ РЕЖИСЕРІВ / [1929. Смолич / Одеса — 41].

КАДРИ ТЕАТРАЛЬНІ / [1930. Кадри — 12].

КАЗКА В ЛИЦЯХ / «Івасик-Телесик». Казка в лицах (для дітей) у 4 одмінах. Звіршував М. Л. Кропивницький» [1911]; «По щучому велінню». Казка в лицах (для дітей) у 3 одмінах» [1911] [1912. Комаров — 45].

КАЗКА ДРАМАТИЧНА / «Сон князя Святослава». Драматична казка в 5 діях Ів. Франка» [1895] [1906. Комаров — 51]; «Зачароване коло», драматична казка Ріделя, на українську мову переклала С. В. Тобілевич» [1911] [1912. Комаров — 60].

КАЗКА ЧАРОДІЙСЬКА / «Чародійська казка і чародійський фарс б'ють на одну сторону сприймання глядача, на його уяву, не виявляючи фактично нічого» [1925. Курбас / Вплив — 63].

КАЗКА-ОПЕРЕТА / «Чортячий будинок». Фантастично-комічна казка-опера у 4 діях. Скомпонував К. І. Ванченко-Писанецький» [1896] [1906. Комаров — 106]; «Хлопчик з мізинчик і людюїд». Казка-опера на 5 дій Віктора Пархомовича» [1912. Комаров — 21]. ► ОПЕРЕТА

КАКОФОНІЯ / [1878. Воробкевич — 238]; [1894. Старицький — 530]; [1900. Александровский — 4]. ► РЕАЛІЗМ СЦЕНІЧНИЙ, ФОРМАЛІЗМ

КАЛЕНДАР ЧЕРВОНИЙ / [1924. Гарн — 4]. ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА

КАЛКАШ / [1969. Ратімов — 80]. ► ПІДЙОМ СЦЕНІЧНИЙ

КАМЕДЧИКИ / комедіанти, актори; [1804. Квітка — 166]; «комедчики» [1840. Квітка / Халаявський — 143]; «камедчиками» [1840. Квітка / Халаявський — 149]. ► КОМЕДІАНТ, КУМЕДІАНТ

КАМЕДЬ / комедія; [1801. Квітка — 163]. ► КОМЕДІЯ, КУМЕДІЯ

КАМОДІЯ / «*Scaena a(e)*, сіноскинія, куща, камодія» [1642. Славинецький — 363]. ► КОМЕДІЯ, КУМЕДІЯ

КАМΠΑНІЯ АБОНЕМЕНТНА / «Перебіг абонементної кампанії дає сподіватись що в другій половині сезону нам пощастить зберегти кадр глядача першої половини» [1928. Грузінов — 13]; «успішно перебігає абонементна кампанія на другу половину сезону» [1928. Хроніка — 14]. ► АБОНЕМЕНТ

КАМΠΑНІЯ ВИБОРЧА / «Для організації літературно-художньої частини виборчої кампанії до Установчих Зборів Центрального Комітету Селянської Спілки скликає 18 ц. м. о 7 год. вечора в помешканні Центрального Комітету (Рильський, № 2) нараду, на яку запрошує прибути всіх художників і літераторів, що могли б взяти участь в цій справі» [1917. Кампанія — 3]. ► АГІТБРИГАДА, КАМΠΑНІЯ ПОЛІТИЧНА ТЕАТРУ

КАМΠΑНІЯ ПОЛІТИЧНА ТЕАТРУ / «Я докладав усіх зусиль, щоб зрівтати політичні кампанії театру (виїзди бригад), хоча жодного разу мені це не вдавалося через велику пильність партійного і безпартійного складу режисерської лабораторії й акторів» [1934. Протокол — 613]. ► АГІТБРИГАДА

КАМΠΑНІЯ УДАРНА / [1922. Отчет — 819]. ► СЕКТОР ХУДОЖНІЙ ГОЛОВПОЛІТОСВІТИ

КАНАЛ / польськ. *kanal* [1783] [1992. Cegiela — 56]; «Аматори повинні запам'ятати, що світла ніколи не є багато на сцені, тому треба старанно подбати про стоячі лампи в “каналі” на самім переді фронту, на обох боках суфлерської будки, в горі пальдаменту і з боків куліс <...> Затемнити сцену під час акту можна просто через вкручення гнота бічних ламп, а в “каналі” — через завішення їх дошкою, або зеленою матерією, натягненою на раму, яку може піднести суфлер з будки» [1921. Анко — 39]; «Зміни світла в рампі (каналі)» [1925. Вороний — 556]. ► АВАНСЦЕНА, РАМПА

КАНВА ДЛЯ ДРАМИ / [1902. Франко / Міра — 219]. ► СЦЕНАРІЙ, СЮЖЕТ, ФАБУЛА

КАНКАН / [1906. Кропивницький / 35 літ — 116]; [1907. Старицька / Садовський — 3]; [1924. Туркельтауб / Криза — 1]; «с 1861 года мало-помалу начинает водворяться на харьковской сцене канканное направление, расцвет которого наступил в конце шестидесятых и в первой половине семидесятых годов, когда в театре воцарилась оффенбаховщина и каскадный репертуар» [1889. Черняев — 410]; «“Задирай ногу выше!” — раздавалось иногда замечание какого-нибудь густого баса, когда балерина отплясывала канкан» [1889. Черняев — 412]. ► КАНКАНІРОВАТЬ, КАНКАНІРУВАТИ

КАНКАНІРОВАТЬ / [1906. Кропивницький / 35 літ — 116]. ► БАЛЕРИНА, КАНКАН, КАНКАНІРУВАТИ, ОФФЕНБАХОВЩИНА

КАНКАНІРУВАТИ / «Становище українського актора було просто ганебне: сьогодні він грав Назара або Виборного, а завтра мусів канканірувати в оперетці» [1907. Старицька / Садовський — 3]. ► КАНКАН, КАНКАНІРОВАТЬ

КАНОН / «Кожна наша робота, як була, так і повинна лишитися проміжним етапом, не претендуючи на те, що він є канон» [1924. Курбас / Режистаб 24.11.1924 — 168].

КАНТАТА / «Кантата “За соцзмагання”» [1930. Кантата — 19]; «Після “Наталки” поставили кантату “Б'ють пороги”, яку виконали злучені хори нашої трупи й полтавських аматорів хорового співу» [1932. Саксаганський — 139].

КАПЕЛЬДИНЕР / «*kapeldiner*» [1861. *Prawidła* — 234]; «капельдинер» [1894. *Старицький / Талан* — 508]; [1901. *Комісія* — 3]; [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 139]; [1907. *Заметки* — 4]; [1908. *Отчет* — 4]; [1925. *Кисіль / УТ* — 124]; [1936. *Мар'яненко / 1* — 123]; «обязанности хористов исполнялись на этот раз, вероятно, театральными капельдинерами, не дерзнувшими сесть рядом с актрисами и предпочитавшими торчать за стульями» [1881. *Черняев* — 275]; «обязанности капельдинеров, по приказанию губернатора, исполнялись и, между прочим, питомцами “классического пансиона”: у каждого входа для отбирания билетов стояло “по два кадета с ружьями”» [1893. *Черняев / Старинный* — 40]. ► АРТИЛЬ КАПЕЛЬДИНЕРІВ, БЕНЕФІС, КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА

КАПЕЛЬДИНЕР ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1930. *Рудзевич / 1* — 20].

КАПЕЛЬДИНЕР / [1920-ті. *Рулін / Словник* — 7]. ► КАПЕЛЬДИНЕР

КАПЕЛЬМЕЙСТЕР / польськ. *kapelmajster* [1625], *kapelmaster* [1784], *kapelmagister* [1687] [1992. *Cegiela* — 57]; *kapelmeister*, *kapelmistrz* [1754] [2007. *Rutkowska* — 252]; «*kapelmistrz*» [1861. *Prawidła* — 207]; «капельмейстер» [1862. *Чубинський* — 336]; [1878. *Воробкевич* — 238]; [1887. *Старицький* — 478]; [1894. *Старицький / Талан* — 493]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 6]; «капалмейстр» [1914. *Саксаганський* — 392]; «Член дирекции, заведующий репертуарной частью, имеет в театре непосредственный надзор за всем, что собственно касается искусства, как то: за выбором и постановкою пьес, за производством пьес, за производством проб или репетиций и за самым представлением спектаклей; ему в особенности подчиняются: режисер со всеми драматическими артистами, капельмейстер с оркестром, гардеробмейстер, декоратор, машинист, бутафор и вообще лица, участвующие в ходе спектаклей. В помощь ему определяется инспектор сцены» [з тексту «Приговора», Харків, 1840-ві] [1893. *Черняев / Материалы* — 310]; «Постійних диригентів, або, як тоді писали в афішах, “капельмейстерів” було три» [1961. *Григор'єв* — 107].

КАПІТАН / персонаж комедії дель арте; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 7].

КАПУСНИК / [1998. *Лелека* — 14].

КАРАГЕЗ / [1918. *Кисіль / Вертен* — 17]; [1929. *Варнеке / 2* — 203]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 7]; «Карагез, по нашому “Чорноокий” — головна особа турецького театру тівів, клоун, Петрушка, *Hanswurst*, Полішинель турецький» [1923. *Карагез* — 6]. ► КАРАГЕЦ

КАРАГЕЦ / турецький театр ляльок; [1906. *Франко / Вертен* — 173]; [1923. *Білецький* — 38]; [1930. *Гординський* — 155]. ► КАРАГЕЗ

КАРЕТКА ► БАЛЕТ ЛІТАЮЧИЙ

КАР'ЄРА СЦЕНІЧНА / «сценической карьеры» [1895. *Черняев / Щепкин* — 460]; «Курбас, геніяльний син Галичини, почав свою сценічну кар'єру, як відомо, в театрі Стадника» [1929. *Блавацький* — 151]. ► КАРІЄРА АРТИСТИЧНА

КАР'ЄРА ТЕАТРАЛЬНА / [1894. *Франко / Театр* — 311]; [1928. *Кисіль / Соленик* — 11]. ► КАРІЄРА АРТИСТИЧНА

КАРИКАТУРА / *karykatūra* [1815] [2007. *Rutkowska* — 253]; «карикатура» [1865. *Мета* / 2 — 14]; «скаркаатурована» [1864. *Слово* / 86 — 7]; «карикатурування» [1865. *Андрієвич* / *Бабуся* — 331]; «скаркаатуrowав» [1865. *В. Д. Р.* — 335]; «витворені в XVI віці переважно в єзуїтських школах, ті драми, се найплохіші зразки, правдиві карикатури драматичної штуки, які коли коли-будь бачили сцену» [1910. *Франко* — 285]; «навіть чільні репрезентати української драматургії, такі як Кропивницький і Старицький, не цуралися писати й ставити на сцені всякого роду драматичні карикатури та пасквілі» [1910. *Франко* — 395]. ► ПАРОДІЯ, ФАРС

КАР'ЄРА АРТИСТИЧНА / [1919. *Артмист* — 8]. ► КАР'ЄРА ТЕАТРАЛЬНА

КАРКАС [РОЛІ] / «У нас ми маємо такий приклад на тов. Радчукові, у котрого кожна роль має каркас, яскраво неподібний у своїй конструкції на інші його роботи, хоч вони у нього так само, як у багатьох з нас, затираються часто рештками стилю старого театру. І у решти наших товаришів, звичайно, і у молоді це також є, але більше несвідомо — воно свідомо, але менш органічно; у більшості товаришів, що грають себе самих, і саме грають себе самих, це вимагає ще певної культури. Такий каркас у Радчука в “Жакерії” накреслений дуже яскраво, так яскраво, що Туркельтауб сказав навіть, що схематично» [1926. *Курбас* / *Золотонуз* — 149].

КАРНАВАЛ / «я добравсь до Хлоренції <...>, да й туди землі долітає карнавальське верещанье <...> Італія не знає нічого кращого над московські балагани з їх манекенами, піском, верещаннями, свистом, диким гиком, реготом, поганими завиваннями і всякою огидою для уха і для ока. Тепер, бачу що москалі перейняли свій ледачий гармидер балаганий» [1869. *Куліш* / *Хильчевський* — 93]; «Треба мати на увазі, що карнавал — це до певної міри дуже потрібна і хороша річ» [1925. *Курбас* / *Режитаб* 14.04.1925 — 177]. ► ЗАБАВА КАРНАВАЛОВА

КАРНАВАЛ МИСТЕЦТВА / [1917. *Курбас* / *Про символічний театр* — 35].

КАРНАВАЛ ПЕРЕДВИБОРЧИЙ / [1929. *Карнавал* — 6].

КАРТИНА / вживається у кількох значеннях: для поділу п'єси на картини, для позначення німої сцени [1905. *Карпенко-Карий* / *Житийське море* — 131] і для означення жанру одноактної драматургії [1903. *Трембицький*]; «картина упала перед нами» [1840. *Квітка* / *Халаявський* — 148] — завіса впала; «типическая картина» [1862. *Глібов* / *Картина* — 163] — жанрове означення; «в заключение вышла группа украинцев и, расположившись на сцене чрезвычайно картинно, пропела несколько народных песен» [1862. *Глібов* / *Листок* — 263] — про живу картину; «На хвилину картина: старшина, почувши Панасів голос, повертається до нього і мов онімів; писар скочив з стільця, звалив щоти, а Сидір, одхилившись, неначе на нього хто замахнувся, хутко виходить» [1883–1897. *Карпенко-Карий* / *Бурлака* — 53]; «в цій драмі, ніби складеній з поодиноких ефектних картин» [1893. *Нечуй* — 151];

«картина» [1893. *Старицький / У темряві — 440*] — фінальна мізансцена, німа сцена, кінцева жива картина; «Готуйте картину!» [1894. *Старицький / Талан — 459*]; «картини» [1905. *Карпенко-Карий / Суєта — 5*] — жанровий підзаголовок п'єси. ► ГОДИНА, КАРТИНА ДІЙСНА, КАРТИНА ЖИВА, ОДМІНА, ЯВА

КАРТИНА БАТАЛЬНА / «батальная картина “Бомбардирование Парижа”» [1875. *Глібов / Новини — 317*].

КАРТИНА «ГОВОРЯЩАЯ» / «Говорящая картина (“*Le tableau parlant*”)» — жанрове означення; [1928. *Копержинський — 408*].

КАРТИНА ДІЙСНА / «“Розмір”. Дійсна картина чорноморського життя. В двох одмінах. М. О. Раевский» [1901] [1906. *Комаров — 71*].

КАРТИНА ДРАМАТИЧНА / «картини драматичні» [1923. *Білецький — 28*]; [1925. *Кисіль / УТ — 119*]; «“Смерть Офелії”. Драматична картина Станіслава Виспянського. Переклад О. Луцького» [1909]; «“Саффо”, драматична картина в одну дію Л. Старицької-Черняхівської» [1896] [1912. *Комаров — 31*].

КАРТИНА ЕМБЛЕМАТИЧНА / «З числа фактів музичного життя на Чернигівщині літописець музичний не може обійти згаданій вже в нас церемонії зустрічі кн. М. Репніна в м. Чернигові. Для цієї церемонії вибрано було простору залю в гімназії. Тут улаштовано було емблематичну картину, що її зробив учитель малювання чернигівської гімназії. Картина уявляла храм з усіма “принаровками” на цей випадок і поставлена була поміж колонами під банею. Залю було прегарно освітлено, а при в'їзді в подвір'я гімназіяльне поставили триумфальні ворота, пристойно прикрашені та ілюміновані» [1927. *Копержинський — 90*].

КАРТИНА ЖИВА / «живая картина» [1888. *Старицький — 482*]; «Городський театр. <...> Перед початком обох спектаклів, ранішнього й вечірнього, поставлено буде живу картину в ознаменування 50-ліття визволення селян з кріпацтва» [1911. *Городський — 4*]; «Нашим сценічним дебютом був виступ на загальноміському політичному мітингу в Київському оперному театрі 20 травня 1917 року. Ми показали живу картину, що в образах розкутого Прометея, революціонерів-декабристів та звільненого від пут царської цензури українського слова символізувала революційний рух. Цим, власне, ми визначили наші політичні симпатії, виявили своє прагнення бути разом з революційним народом, у гушці подій життя, а не стояти осторонь його, як це робила значна частина тогочасної інтелігенції, зокрема мистецької, що, плутаючись у політичних програмах і гаслах різних партій, вичікувала й вагалася, до кого пристати» [1919. *Бондарчук / Замітки — 153*]; «В окремих випадках, щоб розв'язати дію, можна вживати особливих театральних прийомів — плакату та живих картин» [1926. *Болобан / Інсценовка — 37*]; «Деякі лекції, наприклад, про українське мистецтво, ілюстровано живими картинами» [1927. *Багалій — 136*]. ►

БЕНЕФІС БАЛСТА, КАРТИНИ ЖИВІ, КАРТИНКИ ЖИВІ, ЛУБОК, ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ

КАРТИНА ІЗ ЖИТТЯ / «Тарас Шевченко». Картина із життя поета в 1 д. Ісидор Трембицький» [1903] [1906. Комаров — 84].

КАРТИНА ІНСЦЕНОВАНА / [1934. Оборона — 7]. ► СУФЛЕР

КАРТИНА МУЗИЧНА / «[у Парижі] другу й третю дію “Наталки-Полтавки” публіка приймала з ентузіазмом, нагороджуючи артистів вигуками й оплесками. Артисткам підносили букети. Особливий успіх мала музична картина “Вечорниці”, що кінчається “гопаком” <...> В ті часи з нашого почину “гопак” став модним танцем у Парижі» [1927. Сулов — 223]. ► КАРТИНИ ЖИВІ, КАРТИНИ СЦЕНІЗОВАНІ ЕТНОГРАФІЧНІ

КАРТИНА СЦЕНІЧНА / «“В Гірничій Дуброві”, сценічна картина в 1 акті Габрієля Запольська» [1899] [1906. Комаров — 63]; «“В Гірничій Діброві”. Сценічна картина Габрієля Запольська. Переклад» [1905] [1906. Комаров — 88].

КАРТИНА ТЕАТРАЛЬНА / «Можна також підготовку зробити окремою невеличкою театральною картиною (пролог, антре живої газети) або це може зробити докладчик чи конферансьє» [1926. Болобан / Компанування — 29].

КАРТИНА ТИПОВА / жанровий підзаголовок; «типическая картина в одном действии» [1862. Глібов / Картина — 163].

КАРТИНИ / «“Іван Вовчуря”. Картини із бита українських козаків, в 5 д. Соч. В. А. Тертишного» [1899] [1906. Комаров — 111].

КАРТИНИ ДРАМАТИЧНІ / «драматичні картини» [1862. Стороженко — 504]; [1907. Винниченко]; «“Понад Дніпром”. Драматичні картини в 5 одмінах. І. Карпенка-Карого» [К., 1899] [1906. Комаров — 60]; «“Дізгармонія”. Драматичні картини в 4 дії В. Винниченка» [1907] [1912. Комаров — 10]; «“Крадене щастя”. Драматичні картини з сільського побуту у 5 діях, з співами і танцями. М. Ф. Юльченко-Здановская» [1908] [1912. Комаров — 23].

КАРТИНИ ЖИВІ / жанрове означення; [1909. Картини — 5]; «вечером были живые картины в театре» [1858. Шевченко / Щоденник — 16.02 — 154]; «живые картины» [1861. Полтава — 35]; «живые картины в пользу наших солдат» [1863. Глібов / Звіт — 282]; «в хорах и живых картинах соединились самые поэтические мотивы украинской жизни» [1863. Глібов / Звіт — 284]; «живые картины удались как нельзя лучше; этому способствовали: удачный выбор картин, удачный выбор исполнителей, т. е. исполнительниц, и искусство декоратора-любителя <...> Удачнее других, мы полагаем, вышла картина гаданье на венках, заимствованная из “Художественного листка”» [1863. Глібов / Картини — 145]; «живые картины»; «типические сцены с живыми картинами» [1867. Глібов — 200]; «Когда Млотковский выстроил каменный “приличный” театр, в Харькове, стали время от времени утраиваться публичные “благородные спектакли” <...> Иногда ставились и “живые” картины» [1881. Черняев — 289]. ► КАРТИНИ ТУМАННІ, КАРТИНКИ ЖИВІ

КАРТИНИ ІСТОРИЧНІ / «Мазепа». Исторические картины в 6 действиях. Текст отчасти заимствован из поэмы Пушкина «Полтавский бой» (*sic*) артиста К. П. Мирославского-Винникова» [1894] [1906. Комаров — 104].

КАРТИНИ ЛІРИКО-ДРАМАТИЧНІ / [1928. Бортник / Пригоди — 2].

КАРТИНИ МАРМУРОВІ / «Летом 1877 года <...> Балетная “труппа” “Шато” состояла под управлением Левенсона и кроме небольших балетов и характерных танцев выполняла еще “живые”, или, как писалось на афишах, “мраморные” картины, ставившиеся, вероятно, под наитием приятных воспоминаний о полных сборах, которые делала в театре сада “Ливадия” в 1874 году заезжая труппа Беккера, состоявшая из 10–15 красивых и хорошо сложенных женщин и простиравшая “откровенность” полупрозрачных костюмов до самых крайних пределов» [1889. Черняев — 413–414]. ► КАРТИНИ ЖИВІ, КАРТИНИ СЦЕНІЗОВАНІ

КАРТИНИ СВІТЛОВІ / [1901. Картины — 3]. ► ЕФЕКТ СВІТЛОВИЙ, ЕФЕКТ СВІТЛЯНИЙ, КАРТИНИ СВІТЛЯНІ, КАРТИНИ ТУМАННІ

КАРТИНИ СВІТЛЯНІ / «Товариство, що зорганізувало цю першу комерційну приватну школу [під директорством П. І. Холодного] в Києві, було дуже діяльне, воно добуло всякими позичками та з пожертв кошти на будівлю власного будинку для школи, що відповідав би всім гігієнічним і педагогічним вимогам, які вже й тоді розуміло поступове учительство, — будинку, в якому були б великі світлі кляси, широкі коритари, спеціальні лябораторії для ріжних наук, велика саля, пристосована і для театральних вистав, і для кіна або світляних картин» / [1937. Русова — 25]. ► КАРТИНИ СВІТЛОВІ, КАРТИНИ ТУМАННІ, ПАРАДИЗ, РІНГ-ТЕАТР

КАРТИНИ СЦЕНІЗОВАНІ ЕТНОГРАФІЧНІ / «Сценізовані етнографічні картини (Кропивницького і інш.)» [1904. Франко / ЛНВ — 95]. ► КАРТИНИ ЖИВІ

КАРТИНИ ТУМАННІ / [1910. Агітація — 2]; «Туманні картини (*per umbras*)» [1925. Кисіль / УТ — 58]; туманні картини або поліорама — це атракціон, який дістав поширення в Російській імперії у 1840-х рр. і був заснований на принципі проекції картин на екран; туманні картини, поряд з іншими подібними атракціонами, охоплює загальне поняття «оптичний театр» (нім. *Das Theater optisch*, франц. *le théâtre optique*; ісп. *el teatro óptico*; англ. *theatre optical*), основний засіб виразності якого — освітлювальні й оптичні ефекти (театр тіней, камера обскура, панорама, проекція фото, кіно і комп'ютерних зображень у супроводі виконавців та ін.). У Літописі Самійла Величка про туманні картини розповідається так: «Того ж таки 20 лютого прибули з Москви в Батурин музиканти-пруссаки» і «просили гетьмана, щоб були прийняті до нього на службу через таку свою супліку: “<...> Уміємо ми на інструментах грати, комедії виправляти; є у нас і чарівна ліхтарня, якою можемо виявити щось достой-

не подиву, тобто людську тінь чи образ якийсь на білій стіні чи на обрусі, з'явлений різними кольорами так, що навряд чи й маляр штукою своєю ліпше зміг би написати"» [1695. *Величко / 2 — 515, 517*]; «весьма успешно работает комиссия по устройству народных чтений с туманными картинами» [1898. *Коцюбинський — 106*]; «В субботу, 4 ноября, в 7 час. вечера, состоится в Киево-Шулявской народной чайной народное чтение с туманными картинами. Прочтена будет сказка Ершова “Конек-Горбунок”. Начало в 7 час. вечера. Вход бесплатный» [1900. *Картины — 2*]; «Сегодня, 19 января, в 7 час. веч., в народной аудитории состоится сопровождаемое световыми картинами чтение: “Последняя треба”, рассказ Д. Н. Мамина-Сибиряка. В субботу, 20 января, в помещении Киево-Шулявской народной чайной состоится народное чтение с туманными картинами. Прочтено будет продолжение “Тараса Бульбы”. Начало в 8 час. веч. Вход бесплатный. В субботу, 20 января, в помещении Киево-Галицкой народной чайной состоится народное чтение с туманными картинами. Прочтено будет “Отомстил”. Начало в 7 час. веч. Вход бесплатный» [1901. *Картины — 3*]; «Золочев. Чествование Н. В. Гоголя. 20-го марта, в Народном доме золочевцы чествовали память Н. В. Гоголя. В 12 час. дня священником Успенской церкви была отслужена панихида по Н. В. Гоголю. Присутствовали ученики городского и земского училищ, часть местной интеллигенции. Учениками городского училища в костюмах были исполнены места из “Тараса Бульбы”. <...> В 6 час. веч. в Народном доме вторично была отслужена панихида. Места в зале и на галлерее были переполнены народом: старики и дети, мужчины и женщины. После панихиды ветеринарным врачом Л. В. Андренко была прочитана биография писателя, а г-жа Белгородская прочитала повесть его “Страшная месть”. Чтение сопровождалось туманными картинами. Чугуев. Гоголевский праздник. 20-го марта с утра потянулись к церкви вереницы учащихся во глав с учителями и учительницами. <...> После панихиды всем учащимся розданы были от городского управления сочинения Гоголя. В школах учителя объясняли воспитанникам значение дня. В этот же день в мужской гимназии состоялся литературно-вокальный вечер, посвященный великому писателю. В выполнении программы вечера большое участие принимал директор гимназии М. С. Карташов, участвовали и преподаватели. Директор прочел “биографию Гоголя” и говорил о значении его произведений. Чтение биографии иллюстрировалось туманными картинами. <...> В конце 2-го отделения поставлена была замечательно красивая живая картина “вечерницы”, выполненная гимназистами (“парубки”), и прогимназистками (“дівчата”) в красивых малороссийских костюмах. Закончился вечер “апофеозом”: перед украшенным портретом писателя, освещенным бенгальскими огнями. Хор

исполнил кантату. Публики было много. Вечер оставил хорошее впечатление. Утомляла только страшная жара в зале. Ахтырка. Чествование Н. В. Гоголя. В Ахтырском уезде во всех земских училищах 20 марта состоялось чествование столетия со дня рождения Н. В. Гоголя. В начале чествования законоучителями училищ были отслужены панихиды, после которых учащимся была прочтена краткая биография Гоголя. В училищах, имеющих волшебные фонари, устроены были чтения произведений Н. В. Гоголя, иллюстрированные туманными картинами. <...> Купянск <...> Кроме литературно-вокальных утр в крестьянском училище, вечером было устроено народное чтение с туманными картинами, специально приобретенными земством для этого великого дня»

[1909. *Картины* — 5]. ► ЛІХТАР ЧАРІВНИЙ

КАРТИНКИ ЖИВИ / ► КАРТИНИ ЖИВИ

КАРТКА АБОНЕМЕНТНА / «Держтеатр для дітей випустив абонементні картки» [1928. *Дитячі* — 183]. ► АБОНЕМЕНТЩИК

КАРТКА ПАРТЕРОВА / квиток у партер; «партерова картка» [1878. *Воробкевич* — 235].

КАРТКА РЕАКТОЛОГІЧНА / картка, в якій фіксуються реакції глядачів під час вистави; [1932. *Верхацький / Пролог* — 7].

КАРТКА РЕЦЕНЗЕНТСЬКА / «Петербург, 11. Рецензент петербурзьких газет, Петро Солоний, що пише під прибранним ім'ям — «Южний», в листі до редакції «Річі» оповідає: в неділю увечері, як рецензент, він побував у трьох театрах. Сищики почали підозрівати, що він є театральний злодій, і одпровали його в участок. Не зважаючи на рецензентську картку, його було потрушено, потім було зроблено трус і в його квартирі. Переночувавши в участку, рецензент мусів іти до сиссного відділу, де йому було заявлено, що шпиги помилились, і з тим відпущено на волю» [1909. *Мумарства* — 4]; «Що почали вже воропять? — Питаю оградної контрольорші, тикаючи їй в руки рецензентську картку. Вона повагом одімкнула свій рідікюль, положила в його картку поруч з великим шматком малоросійської ковбаси і, дивлячись вбік, одказала: Воропять ще не починали, тільки в театр ми вас не пустимо. Через що ж це? — здивувався я. Через те, що ви пишете про нас брехні в своєму часопису. Як то брехні? — спалахнув я. — Наприклад, ви пишете, що танцюриста Коник стрибає на піваршина од долу. Це явна неправда, д. Коник ніколи не стрибає нижче, як на півтора аршини, а в свій бенефіс стрибнув раз на два аршини в гору, за що й був нагороджений з боку публіки рясними оплесками. Крім того ви систематично зовсім замовчуєте деякі важні факти. Ну, хоч би те, що той же д. Коник не тільки стрибає, а іноді ходить по сцені колесом, тягне з носа стрічки. Та хіба один Коник?... Тягне їх і д. Комишниченко» [1911. *Фельетон* — 2].

КАРТОТЕКА ПРОФЕСІЇ АКТОРА / психограма, професіограма; психологічні дані, необхідні акторові; [1923. *Гаккебуш* — 13].

КАСА / «театральная касса» [1841. *Квітка / Театр* — 94]; «публика приняла ее сначала восторженно <...> потом опять баррикадировала театральную кассу» [1884. *Черняев* — 372]; «Втік актьор Бочаров з жінкою, захопивши з каси більш як сто карбованців, — жінка його була касіршою» [1906. *Кропивницький / Громада* — 56]; «Більшість театрів свою роботу спрямовували саме на касу, на того міщанського чи то дрібнобуржуазного глядача, що в опері вимагав “класичного” матеріалу, у драмі — сентиментальної побутовщини, мелодрами, фарсу, етнографізму й не сприймав ні нового революційного змісту, ні нових театральних форм. У цих обставинах почав оживати з мертвих старий український натуралістичний чи побутовий театр, на чолі якого стали такі корифеї української сцени, як Сакаганський, Садовський» [1928. *Кравченко* — 127].

КАСА ВЗАЄМНОЇ ДОПОМОГИ ПРАЦЬОВНИКІВ ТЕАТРУ / «Майже щороку на сторінках преси підіймається питання про заснування спілки українських артистів та про заснування каси взаємної допомоги працівників нашого театру» [1913. *Вечерницький* — 1].

КАСА ПІЛЬГОВА ► ПРОДУКЦІЯ ХУДОЖНЯ

КАСА РОБІТНИЧА ► АБОНЕМЕНТ, ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ПЕРЕВИХОВАННЯ МАС

КАСА ТЕАТРАЛЬНА / [1888. *Карпенко-Карий / Франко* — 299].

КАСИНО / «касино <...> — місце товариських сходи, клуб» [1918. *Кузеля* — 138]. ► КАСІНО

КАСИР / «спасибо за выбор кассира: г. Андреев — специалист этого дела, своею предупредительностью и умением внимательно относиться к желаниям публики он давно заслужил общую симпатию» [1878. *Глібов / Слово* — 339]. ► КАСА, КАСІЄР, КАСІР

КАСИРКА [ТЕАТРУ] ► БЕНЕФІС КАСІРА, ШТАТ ТЕАТРУ

КАСІЄР / польськ. *kasjer* [1762] [1992. *Cegiela* — 57–58]; [1861. *Prawidła* — 236]; [1904. *Історія* — 48]; «касієр <...> — скарбник» [1918. *Кузеля* — 138]. ► КАСІЄРКА

КАСІЄРКА / [1891. *Кримський / Товариство* — 334]; [1929. *Опера* — 3]. ► КАСІЄР

КАСІНО / «звичайно, що грати в казино чи в стайні після театрів петербурзьких, московських, одеських і інших якось не...» [1893. *Кропивницький / 2* — 429]; «У нас тепер монополь театральних справ держить “Руська бесіда”, і нікому се не видається нічим дивним. А тим часом, що таке є “Руська бесіда”? Є то собі товариство казинове, товариство для гри в карти та в більярд, щонайбільше для читання легких газет та приємного товариського балакання. Театром управляє се товариство так тільки, *en passant* [фр. між іншим], і то доволі просто: віддає театр в управу директорів, котрому полишає дуже широку компетенцію над

артистами, репертуаром і зарядом касовим (не знаю навіть, чи директор обов'язаний здавати рахунки з доходу і видатків підприємства), а для лагодження заходячих спорів між артистами і дирекцією, а також для “нагляду артистичного” вибирає з-поміж себе референта театрального. Виходить з тим референтом ось яке: сього року виберуть одного, він ледве вспіє сьак-так познайомитись з технікою театрального діла, з інтересами акторів, з силами артистичними і репертуаром (сли тільки має охоту в те все заглиблюватись), а на другий рік товариство вибирає референтом другого, котрий знов починає наново знайомитись з театром і навіть при найліпшій охоті понад звичайне дилетантство ніколи до якогось путнього методу не дійде. Притім же такий референт — член товариства касиного, що приступив до нього для забави і розривки, звичайно не може тій случайній для нього задачі посвятити всіх своїх сил, бо має поза товариством свої інші заняття, працю на хліб насущний, а театром може займатися в вільних хвилях. Але се ще не все. Наш театр вандрує з міста до міста по Східній Галичині, а референт сидить звичайно у Львові і може хіба яких 5–6 разів відвідувати театр на провінції, а ближче познайомитися з ним може хіба під час його гостини у Львові; очевидна річ, що його надзір артистичний над театром на провінції мусить бути дуже невеликої вартості, а реферат його полягає переважно на тім, що подасть йому директор або що (про вистави театральні) попаде інколи в часописи» [1893. Франко / 5 — 290]; «Товариство “[Руська] Бесіда” тратило на значінню і остало тим, чим є нині: звичайним касином, що розпоряджає у найвищій інстанції чотирма таліями вістових карт, шахами но і... українським народнім театром» [1916. Чарнецький — 1–2]. ► КАСИНО

КАСІР / «бенефіс касіра головної каси М. А. Злачевської» [1907. Соловцов / 3 — 1]. ► БЕНЕФІС КАСІРА

КАТАРЗІС / [1907. Стешенко / 1 — 79]; [1908. Стешенко / 1 — 24]; «Страх і співчуття, найтвердші зі всіх афектів, жах перед загально-спільною нищителькою смертю і співчуття до страждання всього людства — ми перемагаємо тим, що в трагедії стаємо свідомими себе, як людей. Цей процес називають катарзісом (розладунком, розрядженням) або “очищенням”» [1923. Загул — 52]. ► ПРИНЦИПИ БУДОВИ П'ЄСИ

КАТАРСИС / [1988. Судьїн — 17]. ► ПЛАН ВИСТАВИ

КАТАСТАЗИС / [1887. Картинки — 688]. ► ЕПІТАСИС, КАТАСТАЗИС, КАТАСТАСИС, КАТАСТРОФА, ПОЕЗІЯ КОМІЧНА, ПРОТАЗИС

КАТАСТАЗИС ► ДІЯ, КАТАСТАЗИС, КАТАСТАСИС

КАТАСТАСИС / «*catastasis*» [1705. De arte — 314]; «катастасис — остання частина, в якій закінчується фабула і яка є поверненням або до щасливого кінця, або до нещасливого. Вона завжди міститься в п'ятому акті» [1737. Довгалецький — 188]. ► ЕПІТАСИС, КАТАСТАЗИС, КАТАСТРОФА, ПОЕЗІЯ КОМІЧНА, ПРОТАЗИС

КАТАСТРОФА / «*catastrophe*» [1705. *De arte* — 314]; польськ. *katastrofa* [1771] [1992. *Cegiela* — 58]; «катастрофа» [1865. *Meta* / 2 — 14]; [1867. *Боян* / 7 — 56]; [1887. *Картинки* — 688]; [1901. *Франко* / *Ромео* — 153]; [1913. *Вороний* / *Театр* — 115]; [1918. *Єфремов* — 51–52]; [1925. *Вороний* / *Купала* — 242]; [1930. *Архітектоніка* — 16]; «картина сильного несчастья закончена, возможность будущей катастрофы подготовлена» [1884. *Карпенко-Карий* — 294]; «катастрофа являється *deus ex machina*» [1900. *Франко* / *Буря* — 51]; «не фамілійна катастрофа, а катастрофа цілого світу, цілого державного устрою, цілої цивілізації було темою сеї драми» [1901. *Франко* / *Клеопатра* / 2 — 167]; «катастрофа в гробниці» [«Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра]; [1901. *Франко* / *Ромео* — 151]; «в своєму джерелі, в поемі Брука він [Шекспір] мав виразну увагу, що цілій катастрофі Ромео й Джульєтти винен дух католицького фанатизму і спеціально католицькі монахи» [1901. *Франко* / *Ромео* — 155]; «трагічна катастрофа» [1910. *Франко* — 402]; «тепер будується п'єса переважно на чотири, п'ять актів: в першій — зав'язка, в другій — підвищення дії, в третій — найбільший розвій дії, в четвертій — ослаблення дії і в п'ятій — розв'язка (або катастрофа)» [1913. *Вороний* / *Театр* — 126]; «Перед катастрофою в п'єсі — виходити частіше, рух жвавіший, в темпі яв. Так зрозуміле мистецтво ставить натуралізм поза межі мистецтва» [1920. *Курбас* / *Щоденник* — 32]; «коли герой, переможений у боротьбі, гине, потягаючи за собою ще й інші особи, то називаємо її катастрофою» [1924. *Домбровський* — 111]; «Героїня І. Франка йде другим шляхом і намагається хоч у такий спосіб вирвати з пазурів долі своє “Украдене щастя”. Але чоловік її, доведений до нестями, забиває свого супротивника (водночас інтимного і класового) і на цій катастрофі мелодрама кінчається» [1926. *Мамонтов* / *УД* — 178]; «Катастрофу не можна вважати, за випадкову пригоду, — вона як і взагалі розвиток дії, хоч і здається випадковою, завжди обумовлюється необхідністю. Розв'язання інтриги в той спосіб, що актор або герой не виявляють свого ставлення до якоїсь речі, що вони не панують над конфліктом і тому не можуть його розв'язати, помилкове. <...> Природа катастрофи, що власне розв'язує конфлікт, вимагає, щоб після неї дія прямувала до своєї розв'язки як найшвидчим темпом. Глядач після катастрофи вже почуває наближення розв'язки й не жадає, крім виправдання своїх здогадок, нічого» [1928. *Дюпон* — 43]; «закінчення п'єси (в драмах — катастрофа)» [1931. *Дорошкевич* / 1 — 275]; «У першому випадковій головна особа, герой п'єси виводиться так, що його істота і властивості показуються всебічно до моменту, коли в наслідок зовнішніх збуджень або внутрішнього зв'язку думок в ньому зароджується якесь могутнє почуття чи прагнення. Внутрішні мотиви, пристрасне напруження, прагнення героя зростають; інші обставини, прискорюючи або гальмуючи, підсилюють його пристрасність і боротьбу; переможно виступає головний характер аж до того життєвого вияву,

коли сповнені сили почуття і бажання перетворюються на “вчинок”, яким розв’язується високе напруження героя. З цього місця починається поворот дії: досі герой виявляв себе в одnobічному але плодотворному прагненні, діючи з глибини назовні, міняючи з собою обставини, в яких він виступав. Після найвищої точки його вчинок діє зворотно на нього самого і набуває влади над ним. Зовнішній світ, який у наростанні пристрасної боротьби був подоланий героєм, тепер перемагає його. Ця протидіюча сила все міцнішає, стає все більш переможною, аж поки з непоборною силою перемагає героя остаточно в кінцевій катастрофі. За такою катастрофою скоро наступає кінець твору, становище, в якому видно поновлення спокою після боротьби» [1938. Фреїмаг — 19]; «Катастрофою драми є заключна дія, яка в театрі древніх звалася вихід. У ній обмеженість головного характеру усувається могутньою дією. Чим глибше з його внутрішнього життя походила боротьба і чим вища була мета її, тим послідовнішим буде знищення переможеного героя» [1938. Фреїмаг — 23–24]; «Новітніх поетів звичайно затрудняє катастрофа. Це нехороший знак. До цього спричиняється, мабуть, наївне бажання знайти вихід, який не суперечив би почуттю глядачів і все ж загалом заключав би в собі потрібні висновки твору. Неуцтво і розніжена сентиментальність шкодять найбільше в тому місці, де весь театральний твір має знаходити своє виправдання і підтвердження. Адже катастрофа містить у собі тільки необхідні результати дії і характерів; хто дбав весь час і за те, і за друге, тому наприкінці його драми буде дуже небагато сумнівів. Правда, якщо вся побудова розрахована на кінець, то старанна обробка може призвести до протилежної небезпеки, що надто рано виготуєш кінець і носитимешся з ним готовим. Тоді він з усіма чудовими уступами, які містять у собі все попереднє, легко може стати дисонансом усьому твору. Щось подібне відчувається в “Принці Гомбурзькому”, де відповідне початкові лунатичне блукання у кінці зовсім не пасує до прекрасного ясного тону і широкого показу четвертого і п’ятого актів. Подібно і в “Егмонті”, де кінець — Клерхен, як звільнена і преображена Голландія — теж можна вважати за написаний раніше, ніж остання сцена Клерхен у самому творі, до якої цей кінець не дуже добре пасує. Для побудови катастрофи мають силу такі правила. По-перше, уникати тепер кожного зайвого слова і не залишати несказаним ні одного слова, яке може непримушено пояснити ідею твору. По-друге, не дозволяти собі широких сценічних показів, давати драматичні моменти коротко, просто, без прикрас, добирати в словах і дії найкраще і найстиліше, брати сцени з їх необхідними зв’язками докупи в одно мале ціле з швидко пульсуючим життям, уникати протягом усієї дії нових або важких сценічних ефектів, особливо масових сцен» [1938. Фреїмаг — 24]; «Тема як основна проблема драматичного

твору персоніфікується і загострюється в драматичному конфлікті й остаточно розв'язується ідеєю твору в момент катастрофи» [1940. *Мамонтов / Компоненти* — 212]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА, ДІЯ, ДРАМА, ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА, ЕПІТАСИС, ІДЕЯ, КАТАСТАЗИС, КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА, КОНФЛІКТ, МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ, ПЕРИПЕТІЯ, ПРИНЦИПИ БУДОВИ П'ЄСИ, ПРОТАЗИС, РОЗВ'ЯЗКА, СХЕМА ГУСТАВА ФРЕЙТАГА

КАТЕГОРІЇ / «Гоген утікав від категорій аж на Таїті і вліз у підкатегорію декоративного мистецтва» [1921. *Курбас / Щоденник* — 37]. ► СЛОВНИК, ТЕРМІН

КАТЕГОРІЯ ОБРАЗНА / «цілеспрямовання на тематичне обняття суспільно-економічних проблем і колізій сьогоднішнього дня потребує від театру не більше фахового вміння та систематичного мислення образними категоріями, ніж потребує їх обслуговування поточних кампаній на економічній і культурній фронті» [1931. *Хмурий / 1 — 15*]. ► ОБРАЗ-КАТЕГОРІЯ

КАТЕДРА ІСТОРІЇ ТЕАТРУ І ДРАМАТУРГІЇ / [1928. *Рулін / Рулін* — 79].

КАТЕДРА КРИТИКИ МАРКСІВСЬКОЇ / «Перед нами стоїть питання організувати при Інституті Марксизму катедру марксівської критики, а також поставити питання про перекваліфікацію наявних кадрів критики, крім того треба притягти робітників до колективної рецензії, щоб уникнути індивідуальної іноді й хибної критики» [1929. *Диспут* — 90–91].

КАТЕДРА МАРКСО-ЛЕНІНСЬКА / [1929. *Врона* — 2].

КАТЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА / «Коли вперше виникла гадка про закладення у Києві науково-дослідчої катедри мистецтвознавства, — катедру було задумано власне як науковий колектив з широким розмахом, що в ньому були-б виставлені усі галузі мистецтвознавства» [1923. *Шмид* — 19]; «Наші дослідники майже цілком складаються з археологів та істориків, що пройшли стару історико-філологічну школу з її схоластикою, класицизмом, ідеалістичним філософським та історичним багажем. Марксистів у нас немає, досліди охоплюють по старій традиції етнографію, археологію, і історію в їх специфічній (ВУАНівській, хочеться сказати) трактовці й установці. Такою була й є Київська катедра мистецтвознавства, в якій скупчились майже всі мистецтвознавчі наукові сили» [1926. *Врона* — 2]; «справа з мистецтвознавством на Україні стоїть значно гірше і ще серйозніше, ніж це думав тов. Врона. У нас немає не тільки істориків і теоретиків марксистів, які б розробляли актуальні питання мистецтвознавства. Немає ВУЗІВ, що регулярно постачали б аспірантів до катедри, майбутніх вчених, навіть звичайних музейних робітників. Наші скарбища мистецьких річей — ті десятки галерей і музеїв України, що зберігають в собі безцінні скарби старого мистецтва й культури, повинні організувати правильно наукове збирання й дослідження цих пам'яток. <...> Для організації дослідної роботи, як такої треба розгорнути катедру мистецтвознавства в інститут мистецтвознавства,

приблизно по типу Ленінградського Інституту Історії мистецтв, де була б об'єднана праця не лише істориків, але особливо теоретиків різних галузів мистецтва пластичного, літератури, музики й театру» [1926. *Щербаківський* — 7]; «У катедрі мистецтвознавства. При катедрі організовано дві нові секції: музичну, за керівництвом проф. М. О. Грінченка й з участю К. В. Квітки, і театральну, з участю П. І. Руліна й О. Р. Кисіля. Надалі катедра має перетворитися на Академію мистецтва, проект якої тепер виробляє спеціальна комісія на чолі з акад. О. П. Новицьким» [1928. *Хроніка* / 4 — 11]; «Науково-дослідча катедра мистецтвознавства в 1928–29 акад р. складалася з 3-їх секцій: 1) Секції образотворчого мистецтва 2) Музичної та 3) Театральної. На чолі катедри стоїть О. П. Новицький» [1930. *Катедра* / 2 — 86]. ► КАТЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА, МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО, ПРОМОВА [ПЕРЕД ВИСТАВОЮ], СЕКЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА, ШКОЛА ІСТОРИКО-ФІЛОЛОГІЧНА

КАТЕДРА РЕЖИСУРИ / [1928. *Рулін* / *Рулін* — 79].

КАТЕДРА СЛОВА І ЗВУКУ / [1927. *Ю. Т.* — 5]. ► ТЕАТР ЧИТЦЯ

КАТЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА / «Секція театральна катедри театрознавства» [1928. *Рулін* / *Рулін* — 61].

КАФЕ ТЕАТРАЛЬНЕ / «в театральном кафе, или, как его здесь называют, в кабаке» [1858. *Шевченко* / *Щоденник* — 16.02 — 155].

КАФЕДРА НАУКОВО-ДОСЛІДЧА / «1932–33 року організовано при муздрамінститутах науково-дослідчі кафедри» [1935. *Фронт* — 160].

КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ / «Кафедра теорії и истории искусств во всех русских университетах, за исключением Московского, введена по уставу 1863 г. В Харьковском университете она, однако, была вакантна, или вернее, не занята специалистом-преподавателем до 1893 г.» [1905. *Редин* — 1]. ► ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

КАФЕ-ШАНТАН / [1898. *Ярон* — 400]; [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 109]; [1913. *Вороний* / *Афиши* — 29]; [1917. *Кіссо*]; «получаю я собі у кафе-шантані 150 рублів у місяць» [1900. *Кропивницький* / *Нашествіє* — 77]; «Миколка-Загрібайло задумав поправити діло тим, що запросив до себе в театр, для дівертисментів, кафе-шантанних “барышень”» [1904. *Кибальчич* — 267]. ► ЕТУАЛЬ, КАФЕШАНТАН, ТЕАТР ЗАКРИТИЙ, ШАНТАН

КАФЕШАНТАН / [1925. *Музкомедія* — 5]; «кафешантанов и открытых сцен как отдельно, так и особенно при летних театрах, в садах, устраиваемых кабатчиками специально для того, чтобы вошедшая публика пила и ела, допускать совсем не следует» [1897. *Карпенко-Карий* / *Записка* — 287]; «О некоторых секретах кафешантанного мирка рассказывает г. Плещеев в “России”. Кафешантанная дебютантка обречена на поднесение подарков режиссеру, капельмейстеру и клакеру. Она поет первые месяцы бесплатно, но, заслужив успех, возвратит с лихвой свои затраты. Если певица красивая, то ее начинают за кулисами преследовать, приди-

раться, треба взаємного сочувствия. С шантажом певицы легко примиряются, потому что сроднились с той мыслью, что в шато-кабак даром не дается. Конечно, со звездами, у которых все десять пальцев до самих ногтей унижены кольцами, да витрины с бриллиантами на груди и на шее, и браслеты на ногах, — церемонятся, а молодья силы — жертвы, лакомый кусок, и нет начальников за кулисами, начиная чуть-ли не с парикмахера, которые бы не сорвали подарка или взятки в каком-нибудь виде. Кто обучает кафешантаннх етуалей? Имеются особые учителя. Кафешантанний педагог совмещает в себе и профессора грации, и профессора дикции и фразировки, и кокетливых манер и самой тонкой откровенной жестикуляции. Учитель — по большей части из пропившихся таперов, а иногда, как это ни печально, — дворянин, сбившийся с пути. Один из них любит будто бы задавать ученицам следующую задачу: «выразите иронию левой бровью». Казалось-бы, это непостижимо, но и иронию левым глазом выражают» [1900. *Кафешантан* — 4]; «оперетка та фарс (близька рідня кафешантана)» [1900. *Кропивницький* / 2 — 486]; «кафешантани» [1913. *Вороний* / *Афіїї* — 258]; «кафешантанна співачка» [1913. *Вороний* / *Театр* — 102]; «Добре запам'ятав я “Олімп” — кафешантан з рестораном, що містився з другого боку площі навпростець від “Русі” (там зараз магазин “Одяг”). В “Олімпі” для відвідувачів-чоловіків була “принада” — жіночий оркестр народних інструментів. Оркестранток добирали персонально: вродлива “кусюча” зовнішність — ось що насамперед вимагалось від них» [1961. *Григор'єв* — 12]; «Спішно йшли репетиції перших вистав музично-драматичного театру. Містився він на Меринговській вулиці, у приміщенні колишнього кафешантану “Аполло”. Туди, де нещодавно розважались багатії, кидаючи дурні гроші у ненаситні кишені антрепренерів і легковажних красунь, тепер прийшли у гості до мистецтва справжні глядачі» [1966. *Григор'єв* — 23]. ► КАФЕ-ШАНТАН, ТЕАТР ЗАКРИТИЙ, ШАНТАН

КАЦЕН-МУЗИК / [1894. *Старицький* / *Талан* — 458].

КВАЗІМИСТЕЦТВО / «Ніби театр — справді репродукуюче, другоступенне квазімистецтво» [1918. *Курбас* / *Театральний лист* — 41].

КВАЗІ-ТЕАТР / «*quasi*-театр» [1865. *Kulturträger* — 245].

КВАЛІФІКАЦІЯ АКТОРА / «кваліфікація українських акторів» [1930. *Рулін* / *Випуски* — 30].

КВАЛІФІКАЦІЯ МИСТЕЦЬКА / «8 березня 1930 року кільканадцять безробітних жінок м. Харкова, що втратили свою мистецьку кваліфікацію, або кваліфікація яких перестала відповідати сучасним вимогам пролетарського глядача, — замислились над тим, в який спосіб їх праця і вони сами можуть бути найкорисніші країні. І вирішили вони набути іншої кваліфікації <...>. Але безробітні робмисниці, що втратили мистецьку кваліфікацію, — прагнуть бути корисними громадянка-

ми радянського суспільства і прагнуть набути іншої кваліфікації» [1930. *Психологи* — 20].

КВАЛІФІКАЦІЯ РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВ / [1930. *Безсоромність* — 20]; [1930. *Свій* — 12]; [1930. *Спостерігач* — 29].

КВАРТЕТ / польськ. *kwartet* [1781] [2007. *Rutkowska* — 307]; «квартет музыкантов» [1893. *Черняев / Млотковский* — 102].

КВИТОК / [1913. *Вороний / Афіші* — 257]; [1925. *Усенко* — 1]; [1936. *Мар'яненко / 1 — 122*]; «Спроба “Березіля” дати робітникам можливість одвідувати вистави “Березіля” й цим знайомитися з сучасним театральним мистецтвом, знайшла відгук у радянських масах і показала ту доцільність в зменшенні ціни на квитки, яке проробив “Березіль”» [1924. *Квитки*]. ► БЕНЕФІС, ПЛЯДАЧ

КВИТОК БЕЗПЛАТНИЙ / [1924. *Лотерея / 3 — 4*]. ► ЛОТЕРЕЯ ТЕАТРАЛЬНА

КВИТОК В КРЕДИТ / «Вирішено запровадити продаж квитків [на театральні вистави] в кредит на 4 місяці для робітників дніпропетровських заводів» [1927. *Кредит* — 28]. ► АБОНЕМЕНТ, СИСТЕМА АБОНЕМЕНТНА

КВИТОК ВІДОМЧИЙ У ТЕАТРА / «Скорочено кількість відомчих квитків у театри. Президія Київського Окрвиконкому затвердила рішення театральної комісії про скорочення в театрах кількості відомчих місць. Торік, кожний театр відводив для відомств 40 місць, тепер-же кількість відомчих місць скорочено, для кожного театру до 22» [1925. *Квитки* — 3].

КВИТОК ВХІДНИЙ / [1918. *МТ/1 — 4*]. ► ЛЬОЖА

КВИТОК З ТАЛОНОМ [ТАЛОНАМИ] / «На основі умови редакції “Ради” з дирекцією української труппи під орудою М. К. Садовського рокові передплатники “Ради” і ті, що передплатили газету в розсрочку, <...> мають право ходити на вистави труппи Садовського, (театр “Грамотности”) по зменшеній ціні. <...> Щоб дістать білети на виставу, д.д. передплатники “Ради” показують в касу театру особливі квитки з талонами, які видаються з конторы “Ради”. Кожний передплатник має право дістати два місця в партері або ложу. Позагороднім передплатникам талони на ці вистави висилаються заказною бандеролью, коли буде виплачено 10 коп. грішми чи марками» [1910. *Передплата* — 1].

КВИТОК ПІЛЬГОВИЙ / «Управління моск. актеатрами, беручи до уваги загальні директиви про зниження цін, розглянуло справу зниження цін на театральні квитки. Виявилось, що знизити ціни до кінця сезону не можна, бо буде порушений фінансовий план театрів. Управління актеатрами намітило лише давати організаціям пільгові квитки на більш дешеві місця. Перед НКО порушено прохання про видачу безплатних місць безробітним» [1927. *Хроніка* — 16]; «Про пільгові театральні квитки для студентів ВУЗів. В Наркомосі є відомості, що в де-яких округах виникають непорозуміння між адміністрацією театру та студорганізаціями в справі пільгових театральних квитків. Аби уникнути цих

непорозумінь, НКО роз'яснює, що студенти ВУЗ'ів мають право одержати пільгові театральні квитки у всіх театрах та кіно із знижкою 60 % з номінальної ціни. Але в кожному окремому разі адміністрація театрів та кіно має право встановити певний порядок відвідування студентами вистав, а саме: встановити кількість пільгових квитків, колективне відвідування то-що» [1928. Хроніка / 1 — 14].

КВИТОК ПІЛЬГОВИЙ ПРОФСПІЛКОВИЙ / [1925. Білогорський — 3]. ►

ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНІ

КВИТОК РЕЦЕНЗЕНТСЬКИЙ / «Театр і критика на Заході. Був час, коли європейський театр цинив кожен відгук критики й ходив перед нею на задніх лапках. Нині становище настільки змінилось, що критики не мають поваги навіть від директорів театрів, що для них опріч матеріального успіху своєї роботи, більше нічого не існує. Один з надто культурних берлінських журналів, що освітлює літературно-художнє життя Німеччини, звернувся до дирекції кількох театрів, щоб вони дали рецензентський квиток. Більшість директорів визнали непотрібним навіть відповісти і лишень один сценічний концерн відповів: “Коли ми дамо вашому кореспондентові постійне місце, це навряд чи збільшить нашу касу”. Тоді журнал звернувся до Союзу драматичних письменників, до артистичних Товариств та інших громадських організацій, що мають звязки з театрами, щоб піднести протест проти такої поведінки дирекцій театрів і вказали їм, що крім каси в театрі є ще й культурні та громадські обов'язки» [1926. Хроніка / 1 — 18].

КВИТОК СЕЗОННИЙ / [1924. Лотерея / 3 — 4]. ► ЛОТЕРЕЯ ТЕАТРАЛЬНА

КВИТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Після вечірніх вистав перепустками додому будуть театральні квитки» [1942. Маріуполь — 4].

КВІНТ-СЕКСТАКОРД / «модуляції через квінт-секстакорд» [1911. Стеценко / 4 — 2].

КВІТИ АБО ЦВІТИ / [1908. Зайці — 4]; «публика тобі живому квітці кидала як солому» [1861. Мизко — 302]; «кинула на сцену букет [квітів]» [1878. Воробкевич — 242]; «с 1876 г., в самый разгар увлечения русской оперой, когда публика устраивала ее примадоннам восторженные овации, забрасывала их цветами, приветствовала их появление на сцене оглушительными криками, причем махала не только платками, но даже пледами — в то самое время, когда русским “дивам” подносились восторженные адреса и серебрянные клетки с соловьями и надписями “Соловей соловью”, — в это самое время “сыны Авзонии счастливой” <...> потерпели *fiasco*» [1884. Черняев — 372]; «на сцену градом летіли квіти, букети, вінки та зелень» [1891. Кримський / Товариство — 335]; «Під час прощального бенефісу Заньковецької їй була піднесена сила дарунків, квіток, і між иньшим адреса від Українців, яка була відчитана на сцені студентом університету» [1904. Д. — 122]; «[пу-

бліка] почтила дорогоцінними дарунками, а цілу дружину після тамошнього звичаю на кождім представленю закидала цвітами и безчисленным множеством паперових ріжноцвітних лент» [1904. *Історія* — 42]; «уборну її уквітчали вінками, килимами та рушниками; а як виступала вона на кін, то її засипали живими квітками» [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 114]. ► БЕНЕФІС

КВІТНИК ТАЛАНТІВ / [1894. *Старицький* / Талан — 447].

КВОДЛІБЕТ / [1903. *Старицький* / 1 — 423]; лат. *quodlibet*, польськ. *kwodlibet*, франц. — *pot-pourri* — у театрі XVIII–XIX ст. — видовище, що складається з фрагментів різних вистав — опер, балетів, оперет; попури.

КЕК-УОК / [1924. *Фокстрот* — 3]. ► ФОКСТРОТ

КЕНКЕТИ / [1943. *ДеРубас* / 1 — 2]. ► ЗАЛА ТЕАТРАЛЬНА

КЕРІВНИК КУРСУ ХУДОЖНІЙ / [1973. *Заболотна* — 13]. ► МЮЗИКЛ

КЕРІВНИК МИСТЕЦЬКИЙ / [1927. *Курбас* / Сезон — 298]; [1933. *Матеріали* — 41]; [1943. *Інтендант* — 3]; «Був з нього [І. Котляревського], сучасною театральною термінологією висловлюючись, “мистецький керівник”, з Імберха-ж — директор, що відав фінансовою справою в театрі» [1927. *Рулін* / РУД — VIII–XIX]; «Мистецький керівник “Березоля”, безперечно, страждає на небезпечну метафізичну хворобу — формалізм» [1930. *Микитенко* / Шляхи — 74]; «Усі заходи Луначарського свого часу стягнути Курбаса на режисера московського Малого Театру, мимо дуже приманливих перспектив, не мали ніякого успіху. Не вдалось це і жидівському театрові “Табіма”, що по смерті Вахтангова страшенно намагався заангажувати Курбаса на посаду мистецького керівника» [1951. *Гірняк* — 169]. ► ІНТЕНДАНТ, КЕРІВНИК ХУДОЖНІЙ, КЕРОВНИК МИСТЕЦЬКИЙ, МИСКЕРОВНИК, РЕЖИСЕР

КЕРІВНИК ФАКТУРИ ► МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ, ФАКТУРА

КЕРІВНИК ХУДОЖНІЙ / [1929. *Смолич* / Одеса — 45]; [1930. *Кацанов* / 2 — 4]; [1934. *Сезон* — 2]; [1936. *Управління* — 72]; «Я зачитаю вам список художніх керівників театру, що в нас працюють. Це — Курбас, Юра, Вільнер, Загаров, Романицький, Лапіцький, Василько, Мандзій, Лопатинський, Бортник» [1927. *Скрипник* — 90]; «Коли культурорганізації разом з театром проводили би яку попередню чи послідоуючу культурно-освітню роботу. Ми маємо, правда, відомості, що іноді перед виставою (або після неї) від театру виступає художній керівник і виголошує доповідь на якусь тему, що більш чи менш торкається вистави» [1929. *Болобан* / *Замовлення* — 1]; «Цікаву річ розповіли режисер та художник про ставлення робітників сцени до художніх керівників. Доходило до того, що на художникові зауваження деякі робітники відповідали лайкою. Чи це не є хуліганство? Може цим і пояснюються антракти в 40 хв. для установлення декорацій» [1930. *ЯС* — 7]. ► УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ, ФАХ ДЕФІЦИТНИЙ [МИСТЕЦЬКИЙ]

КЕРІВНИЦТВО МИСТЕЦТВОМ / «Виробляти структурні форми керівництва українським мистецтвом було справою нелегкою. Усклад-

нювалася вона ще й тим, що у спадщину дісталися не стаціонарні театри, а десятки й сотні дрібних колективів і товариств, що ніколи не опікалися державою, не мали постійного місця і були строкаті як за своїм творчим складом, так і за мистецьким спрямуванням. <...> Першим таким органом, сформованим ЦВК Радянської України, стала Державна комісія в справах освіти, пізніше — Народний комісаріат освіти. У червні 1919 року Декретом Ради Народних Комісарів України було затверджено положення про Народний комісаріат освіти УСРР, на який покладалось піклування про культурно-освітні заклади республіки та керівництво їхньою діяльністю. <...> Першим заходом політичного характеру була негайна ліквідація головного управління мистецтв і національної культури, яке існувало за контрреволюційного буржуазно-націоналістичного уряду Центральної ради» [1919] [1970. Йосипенко — 11]; «Ми підійшли аж до такого періоду, коли театр не тільки починав обслуговувати робітників (цей період до певної міри вже перейдено), а коли справді починає здійснюватися контроль й керівництво пролетарських мас розвитком театрального мистецтва» [1929. Барун — 2].

КЕРОВНИК МИСТЕЦЬКИЙ / [1925. Афіша]; «мистецький керівник Народний артист Республіки Лесь Курбас» [1926. Програми / 2 — 23]; «Художній керівник театру режисер В. Василько» [1929. В. Ів. — 13]. ► **МИСТКЕРОВНИК**, **КЕРИВНИК МИСТЕЦЬКИЙ**

КЕРОВНИК РИТМОПЛАСТИКИ Й АКРОБАТИКИ ► **ШТАТ ТЕАТРУ**

КЕРОВНИК ХУДОЖНІЙ / [1927. Опера — 5]; [1927. Шевченко / 2 — 214]; [1928.

Балет — 6]. ► **БАЛЕТ**, **УПРАВЛІННЯ УКРАЇНСЬКИМ ОПЕРНИМ ОБ'ЄДНАННЯМ**

КЕРОВНИК ХУДОЖНЬОЇ ЧАСТИНИ / [1925. Справа — 2].

КЕРОВНИЦТВО ТЕАТРУ / «керівництво руського театру» [1865. Новинки / 2 — 222].

КЕРУВАННЯ ГЛЯДАЧЕМ / «Потрібна серйозна марксівська критика театральної роботи, треба вперто працювати коло підготовки нових робітничих критиків, потрібно розгорнути ідейне керування новим пролетарським глядачем. Тимто відновлення видання журналу “Радянське Мистецтво” ми вважаємо більш, як за вчасне. Журнал цей мав стати за школу для пролетарів-рецензентів та критиків, голосномовцем для сотень і тисяч нових глядачів, що завоювали театр, і вірним вартовим ідеологічних позицій нашої партії на театральному фронті» [1929. Барун — 3].

КЕРУЮЧИЙ ТЕАТРУ ► **ДИРЕКТОР**, **ШТАТ ТЕАТРУ**

КИШЕНІ / «По боках сцени треба залишити, так звані, “кишені”, або щільно закриті від глядача кутки не вужчі 1–1,5 метра. Це лаштунки, де знаходяться виконавці, сценічні прилади та зайва декорація. У великих приміщеннях “кишені” можна зробити і глибшими; у постійних театрах вони мають до 10 метрів» [1946. Ліпковський — 9].

КІН / [1884. Карпенко-Карий / Скала — 162]; [1893. Старицький / Ніч під Івана Кулапа — 47]; [1894. Старицький / Талан — 459]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 114, 108, 118]; [1936. Мар'яненко / 1 — 122]; термін «кін» фіксується вже у першій публікації п'єси Я. Г. Кухаренка «Чорноморський побит» [1861. Кухаренко — 17], де у ремарці першої яви другої дії сказано: «Вид на кону той самий»; у кінці тому, де подається «Об'яснение неудобопонятных южнорусских слов, содержащихся в 11-й и 12-ой книжке «Основы», дається пояснення: «кін, род[ительный падеж] — кона — сцена» [1861. Кухаренко — 4]; «кін, кон, кона — сцена» [1873. Словниця — 52]; «розлічено для невеличкого, любительського кону; задля більшого ж можна всієї постанови прибавить» [1881. Пчілка — 236] — ремарка; «Кін — сцена; виставка» [1882. Пискунов — 106]; «за коном співають» [1885–1886. Карпенко-Карий — 178]; «кін — *Scene, Bühne*» [1886. Желехівський / 1 — 345]; «за коном чуть гомін і регіт <...>. За коном співає гурт» [1887–1897. Карпенко-Карий / Наймичка — 225]; «за коном чуть гомін» [1887–1897. Карпенко-Карий / Наймичка — 228]; «гукає за коном»; «за коном голоси» [1887–1897. Карпенко-Карий / Наймичка — 229]; «здатна до кону» [1891. Мирний / 2 — 403]; «співи за коном» [1892. Мирний — 5]; «ваш переклад з кону виграє більш» [1893. Старицький / 2 — 510]; «за коном» [1894. Старицький / Талан — 445]; «п'єса піде на кін» [1896. Коцюбинський — 75]; «виставляється на кону» [1897. Карпенко-Карий / Житецький — 322]; «надто високий задля кону» [1898. Кропивницький / Мордовцев — 464]; «виставити на кону» [1904. Мирний / Тобілевичі — 511]; «мало не тридцять років вичовгував я помости різних конів — від театральних до балаганних» [1906. Кропивницький / 35 літ — 101]; «жіноцтво жахалося кону» [1906. Кропивницький / 35 літ — 105]; «ми прагнемо бачити на театральному кону» [1907. Леся — 268]; «на кону» [1908. Старицька. Сафо — 44]; «сцена представляє багато убрану на кону кімнату» [1909. Лисенко — 7]; «задля нашого кону» [1900-ті. Мирний — 468]; «всі одходять у глибок кону» [1914. Саксаганський — 399]; «кон» [1916. Кропивницький — 224]; «кін — сцена, место игры, публичное место» [1923. Савченко — 99]; «Софітів бляском сяє кін» [1926. Сезон / 1 — 9]; «кін, кону — публичное место, где стояли присужденные к тому в виде наказания; место игры; сцена» [1928. Грінченко / 3 — 52]. ► БЕНЕФІС, КІН ПОДВІЙНИЙ

КІН ЗАДНІЙ ► кін подвійний

КІН ПЕРЕДНІЙ ► кін подвійний

КІН ПОДВІЙНИЙ / «Коли п'єса має кілька картин, що повинні йти без перерви одна за одною, найкраще вжити способу подвійного кону. Робиться це так: кін поділяємо на дві частини — передню й задню <...>. Гру починають на передньому [коні]. <...> На другому коні також підготовлюють потрібні декорації для другої зміни» [1926. Ставлення — 24].

КІН ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1928. Копержинський — 406].

КІНАЙДОЛОГІЯ / [1930. Гордінський — 146]. ► МІМ

КІНЕМАТОГРАФ / [1920-ті. Рулін / Словник — 7].

КІНО / «[у театрі ім. Ів. Франка] провадиться інтенсивна праця над постановкою “Вій”. Через те, що в пресі значна частина дуже присвячена сучасності, де-які дії виконано серед публіки. Так само вжито кіно. <...> Вже виготовано й репертуються 2 акти» [1925. Хроніка — 44]. ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

КІНО У ВИСТАВІ / «Кіно йшло на екрані, що його було вмонтовано в оформлення, напр., під час промови про соціалізм у II-му епізоді. Кадрами нашого будівництва кіно підкреслювало й доповнювало зміст промови, що в темряві залі була спрямована безпосередньо до глядача» [1931. ЛВ — 13].

КІНО У ТЕАТРИ / «Дуже цікавий експеримент театру з кольоровим кіном. Це кіно, як і окремі моменти конструктивного оформлення в загальному пляні умовного реалізму насичують постанову динамічністю» [1930. Острів — 5].

КІНОДРАМА / [1927. Курбас / Щоденник — 47].

КІНТРЕБАС / [1900. Кропивницький / Нашествіє — 66].

КІНЦІВКА [ТЕАТРАЛЬНО-ЕФЕКТНА] / [1928. Болобан / Карпенко — 106].

КІПЛЕТ / куплет; [1894. Цезар / 1 — 165]. ► КУПЛЕТ, УТРИРОВКА

КІСТЯК ВИСТАВИ / [1932. Рулін / 15 — 55, 65].

КІСТЯК ДРАМАТИЧНИЙ / [1924. Мамонтов — 30].

КІСТЯК ІДЕОЛОГІЧНИЙ ► ТЕНДЕНЦІЙНІСТЬ

КІСТЯК ПРЕСИ / [1926. Урсал — 8].

КІТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Театральний кіт. (Назенкіт) є це мішанина муки, товщу та живиці. Під впливом тепла маса та мякне. Наклеюємо з нього носи, борода та взагалі усякі випуклини. Можемо наклеювати його тільки на тих частинах лица, які є мало рухомі. Місце, на яке маємо наклеїти кіт, мусить бути добре витерте рушником, не сміє бути ні крихітки товщу. Кіт розмякуємо пальцями, накладаємо на лице та береги його вигладжуємо. На це накладаємо підклад та відповідно характеризуємо. Якщо кіт є так твердий, що пальцями годі його розмякчити, даємо до нього трохи товщу. Театральний кіт надається тільки для малих наклеїнь, а при великих наклеєннях може відорватися, бо є затяжкий. Коли натомість лице під кітом дуже потиться, може кіт легко відпасти. Можна наклеєну річ наколоти грубою шпилькою, щоб діставалося там повітря. Щоб кіт краще тримався лица, можемо на це місце наклеїти трохи крепи, а на це щойно натиснути кіту» [1938. Мельник — 61].

КЛАВІР / [1904. Лисенко / 1 — 386]. ► КЛЯВІР, ПОСТАНОВА

КЛАВІРАУСЦУТ / [1903. Лисенко / 2 — 378]. ► ПАРТИТУРА

КЛАКА / «Театральная клака в Одессе. Вслед за Варшавой, Киевом и Тифлисом театральной клакой обзавелась и Одесса. Как и везде, одесские клакеры работают преимущественно в городском театре, устраивая “успех” оперным солистам. “Одесскія Новости” от 22 февраля сообща-

ют: “К артисту русской оперы г. Клементьеву, дебютирующему в субботу в гор. театре в “Нероне”, явились вчера клакеры с предложением за известную плату сделать ему успех. Г. Клементьев отверг это предложение, и клакеры обещали его ошкаты”. Затем та-же газета говорит, что “присутствие клакеров чувствовалось и на вчерашнем спектакле, когда шла опера “Фауст”» [1906. Клака — 3]; «Клакерьська організація. Цими днями до Київа приїхала петербурзька оперна артистка А-ва й спинилась в гостиниці “Эрмитаж”. Одного разу приходить до неї хорист місцевого оперного театру Мирон Левін і, одрекомендувавшись головою київської клаки, з оваціями якої рахується не тільки публіка, а й рецензенти, попрохав у неї “за успіх” 30 карб. Обурена такою пропозицією Левіна, артистка А-ва вигнала його і розказала про це своїм товаришам в городському театрі. Тепер Левіна увільнено. Виявилось, що клака ця городського театру організована була головним чином із учнів і здебільшого з гімназистів, що одбірали за вечір од 50 коп. до 2–3 карб., або білети в театр. Послугами клаки користувались і видатні артисти, платючи їм од спектаклів» [1908. Клака — 2]; «Клакеры. Местной полицией сделаны весьма сенсационные разоблачения о существовании в Одессе группы клакеров, жертвой которых, между прочим, сделались подвизавшиеся в Городском театре выдающиеся артисты итальянской оперы <...>. До сведения властей дошло, что к этим артистам являлись пред каждым спектаклем клакеры и, во избежание могущих произойти во время спектакля “неприятностей”, вымогали деньги. Полицейские власти, получив эти сведения, приступили, по словам “О. Н.” к немедленному дознанию. Выяснилось, что к артистам от имени клаки приходили два субъекта. Под видом любителей итальянской музыки они просили артистов дать им возможность посещать оперу со своими товарищами. При этом “любители музыки” предпочитали получать не билеты, а наличные деньги на покупку таковых. В дни некоторых спектаклей субъекты получали до 40 рублей, обещая содействовать успеху артиста. <...> Супруга одного из артистов, г-жа Дани, рассказывает, что она обыкновенно давала субъектам на покупку билетов по 10 р. В один из спектаклей она дала только 5 руб. и в этот вечер ясно слышала доносившееся с верхов шиканье по адресу своего мужа. Между тем партер и ложи аплодировали и вызывали артиста Дани на “bis”. Установив наблюдение, полиция задержала явившихся к одному артисту итальянской труппы двух субъектов <...>. Субъекты признали, что брали у артистов деньги на покупку билетов, пользовались этими билетами и раздавали их знакомым, которые также посещали театр. При этом они объяснили, что считали своим долгом благодарить артистов и содействовать их успеху» [1909. Клака — 6]; «Історія буржуазного театру внесла зовсім нові елементи в примхливе мистецтво Мельпомени. Це нове — не лише реалізм, а також

і клака — “буря оплесків”, яка знімається в залі для глядачів під час спектаклю, і де за кожен оплеск заплатив автор, актор або директор театру. Клакер, наймана людина, яка оплесками й вигуками “браво” створює уявний успіх виставі, є породженням Парижа. Ще в XIX сторіччі в Парижі було навіть засновано спеціальне товариство під назвою “Забезпечення театрального успіху”. Очолював цю контору якийсь Сотон. За гроші він “постачав” театральним виставкам аплодисменти, або, навпаки — свист і шикання <...>. Французька клака була добре організована. “Кавалери люстри” поділялися за фахом на так званих “плескальників” — людей, які вміли довго і з великою силою плескати в долоні; “сміхотунів”, які своїм реготом спонукали сміятися цілий зал; “плакальників”, які могли викликати у глядачів сльози; “настроювачів”, які розмовами із сусідами по місцях заздальгідь настроювали їх до позитивного сприйняття спектаклю; “бісерів”, які вимагали повторювати окремі місця вистави; і нарешті, “підогравачів”, які провадили схвальні розмови про спектакль біля театральної каси або афіш» [1963. *Оплески — 156*]. ► КЛАКЕР, КЛЯКА, КЛЯКЕР

КЛАКЕР / польськ. *klakier* від фр. *claqueur* [2007. *Rutkowska — 256*]; «клакери» [1894. *Старицький / Талан — 499*]; [1900. *Кафешантан — 4*]; [1943. *Рудін — 3*]; [1963. *Оплески — 156*]; «Клакеры в парижском театре “Comédie-Française”, существовавшие как официально признанный институт, упразднены или вернее изгнаны оттуда решением театрального комитета. Отныне публице предоставляется по собственному разумению решать, что заслуживает и что не заслуживает её аплодисментов» [1902. *Клака — 4*]. ► КАФЕШАНТАН, КЛАКА

КЛАКЕР-КОНТРАМАРОЧНИК / [1936. *Мар'яненко / 1 — 117*]. ► КЛАКА, КЛЯКА, КЛЯКЕР

КЛАКЕРСТВО / «ми оценщики <...> ми цінителі <...> цінителі із дешняго театра <...> Нас шесть человек: трое еврейчиков і трое русских. <...> Ми сідаем у разні міста, так нас госпадін Турпідралов учіл, і такой гвалт поднімаем, і так в долоні плескаем, што потом вшыя публіка за нами плескает <...> Формальне клакерство, на закордонний лад <...> Перед начало спектаклі ми ідем за куліси і нам он говорить: кому надо плескать, а кому не надо, кому больше вызывать, а кому меньше... А когда до ниво пріехал одін артист, так он сказал нам: “Обсвистивайте його!” І ми обсвістали» [1900. *Кропивницький / Нашествіє — 76*]. ► КЛАКА, КЛАКЕР, КЛЯКА, КЛЯКЕР, ЦІНИТЕЛЬ [МИСТЕЦТВА]

КЛАРНЕТ / [1937. *Сабінін — 323*]. ► ТРОМБОН

КЛАС ДРАМАТИЧНОЇ ШТУКИ / [1908. *Курси — 1*]. ► ШТУКА ДРАМАТИЧНА

КЛАС ДРАМИ / «Музично-драматична школа М. В. Лисенка. Затвержена Міністр. Внут. Справ. В.-Підвальна № 15. <...> Кл. драми руської М. М. Старицька (артистка), Кл. драми української М. М. Старицька (артистка) помішником у неї К. Ф. Сележинський (артист) <...>»

Обов'язкові предмети: Д. В. Антонович (еволюція краси), Г. В. Александровський, лект. І. Стещенко, лект. В. А. Чаговець, М. П. Михайлов, Ф. П. Геслер (пластика і танці)» [1913. Школа — 1].

КЛАСИК / «Котляревський був першим українським письменником-класиком в прямому розумінні цих слів» [1941. Стебун — 3].

КЛАСИКА ► КЛАСИЧНИЙ

КЛАСИЦИЗМ / [1875. Кропивницький — 259]; «класицизм — коли в школах (середніх або й вищих) вважають за найважливіші та найбільше вчать давніх мов — латинської та грецької, а не тих наук, яких людям найбільше потрібно» [1906. Доманицький — 55].

КЛАСИЧНИЙ / польськ. *klasyczny* [1781] [2007. Rutkowska — 256]; «Слово “класичний” щодо певного відрізка історії, певного типу мистецької продукції тотожне з певною зрівноваженою досконалістю. Звідси і типова для класики перш за все рівновага поміж поняттям творчості й поняттям уміння, техніки <...> Класика — це прагнення подати світ у своїх творах, даний предмет, у всій чистоті й поза будь-якими відношеннями до інших ділянок життя й без ніякого особливого емоційного ставлення творця до предмета. Протилежно до романтики. Романтика зображує предмети виключно з точки зору емоційного ставлення до предмета» [1925. Курбас / Вплив — 61]; «Коли мистецтво класичне — це куля, найдосконаліша форма абсолютної рівноваги, то романтика буде похідна фігура від кулі, але закінчена, правильна геометрична фігура, яка може витягнутися в піраміду (конус)» [1925. Курбас / Вплив — 62]. ► ТЕАТР КЛАСИЧНИЙ

КЛАСИЦИЗМ / [1924. Копержинський — 54].

КЛАСОВІСТЬ У КРИТИЦІ / [1934. Келдиш].

КЛОВН / «Карагез, по нашому “Чорноокий” — головна особа турецького театру тінів, клоун, Петрушка, *Hanswurst*, Полішинель турецький» [1923. Карагез — 6]. ► КАРАГЕЗ, КЛОУН

КЛОУН / [1871. Кропивницький / Фельетонисту — 243]; [1889. Кропивницький / Картини — 15]; [1916. Кропивницький — 184]. ► КЛОВН, КЛЬОУН, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

КЛОУН МУЗИЧНИЙ / [1910. Шато — 4]. ► ТЕАТР ОДКРИТИЙ

КЛОУНАДА / [1913. Вороний / Театр — 96]. ► БАЛАГАН ЯРМАРКОВИЙ

КЛУБ / [1841. Квітка / Театр / Переклад / 1941 — 54]. ► ТЕАТР

КЛУБ ЛІТЕРАТУРНО-АРТИСТИЧНИЙ / [1919. Спілка — 4]. ► СПІЛКА

ДІЯЧІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

КЛУБ ПРАЦІВНИКІВ МИСТЕЦТВ / [1941. Дніпров — 3].

КЛУБ ХУДОЖНЬО-АРТИСТИЧНИЙ / [1918. Статут — 259].

КЛУБ-ТЕАТР / [1925. Курбас / Шляхи — 256]; [1928. Дроздов]; [1928. Ірїї].

КЛЬОВН / [1894. Цезар / 1 — 165]. ► КЛЬОУН, УТІРІРОВКА

КЛЬОУН / [1901. Томашівський — 34]. ► КЛЬОВН

КЛЯВІР / [1911. Стеценко / 4 — 2]. ► КЛАВІР

КЛЯКА / «кляка, фр. — організація найманих оплескувачів у театрі, щоб демонструвати успіх п'єси чи окремих акторів, клякер, фр. — найнятий оплескувач у кляка» [1895] [2000. Ткач — 174]; «кляка <...> — замовлені оплески (клякерів) для акторів» [1918. Кузеля — 146]. ► **КЛЯКА**

КЛЯКЕР / клякер; [1895] [2000. Ткач — 174]; [1918. Кузеля — 146]. ► **КЛЯКА**

КЛЯРНЕТ / [1900. Кропивницький / Нашествіє — 66].

КНИГОЗБІРНЯ ТЕАТРАЛЬНА / «Бажано утворити Музей театральних вистав та Театральну Книгозбірню» [1917. Просвіта — 28].

КНИЖКА АБОНЕМЕНТНА / [1930. Протокол — 217].

КНИЖКА АБОНЕМЕНТНА ТАЛОННА / «Відкрито продаж абонементних талонних книжок на сезон 1928–1929 року. З кредитом на 4 місяці, знижка до 50 % з номінальної ціни квитка, та закритих вистав для профорганізацій на пільгових умовах, знижка на 50 % проти номіналу аншлагу. Умови придбання талонних книжок. Випущено в продаж талонні книжки ціною в 5 крб. 20 коп. Талонні книжки мають право придбати Завкоми, Місцевкоми, Профспілки, члени спілки кустарів, червоноармійці та учні по заявках або довідках МК чи ЗК» [1928. Інформація — 64].

КНИЖКА РЕПЕРТУАРНА ► **АКТОР «РЕПЕРТУАРНИЙ»**

КНИЖКИ ТАЛОННІ ► **АБОНУВАННЯ, ТАЛОН**

КОАЛІЦІЯ ШИРОКА / «Від “широкої коаліції” до марксівського блоку. У київськiм “Бiльшовику”, саме в жовтневому числi, вiмiщено вiдозву групи панфутуристiв i театру Леся Курбаса з закликoм до створення Жовтневого Блоку Мистецтв. Вiдозва починається визнанням загрози з боку впливу неп-и на мистецтво, що позначається в “культурно-мистецькiй контрреволюцiї”. Далi йде мова про потребу єдностi мiж групами, що працюють на засадах революцiйного марксизму <...>. Широка коалiцiя марксiвцiв з лiтературними спецями вiд морфологiї корисна й потрібна для зовнiшнього радянського фронту проти емiгрантської контрреволюцiї. Але проти неповської навали потрібний внутрiшнiй марксiвський фронт <...>. Марксiвський блок мiг би перенести осередок уваги з морфологiї на iдеологiю. З цих мотивiв ми вважаємо, що виступ киян заслуговує уваги» [1923. Коряк — 1].

КОБЗА / [1894. Боян — 17].

КОБИЛЬНИЦІ ► **ДОЛІВКА НА СЦЕНІ**

КОЗЛОГЛАСОВАНІЯ / буквальний переклад терміна «трагедія»; [1787. Сковорода / Жайворонок — 325].

КОКЕТ / [1924. Туркельтауб / Гольдоні — 3]; «Ужвій прекрасна “кокет”, має “женственну обаятельность”» [1925. Василько — 73]. ► **ГРАН КОКЕТ**

КОКЕТЕРІЯ / [1924. Вороний — 534]; «кокетерія <...> — залищанка, маніжність; кокетка — жінка, що хоче подобатися, маніжниця» [1918. Кузеля — 147]. ► **АМПЛУА, КОКЕТКА, КОКЕТНИЦЯ**

КОКЕТКА / польськ. *kokietka* [1822] [2007. *Rutkowska — 256*]; «кокетка <...> *grand coquette*» [1906. *Безталанна — 3*]; «Ніжна дівчина, жвава кокетка — це були амплуа, що їх добре знали ті-ж самі актори в російському побутовому репертуарі» [1925. *Назар — 156*]. ► АМПЛУА, КОКЕТЕРІЯ, КОКЕТНИЦЯ

КОКЕТНИЦЯ ► АМПЛУА, КОКЕТЕРІЯ, КОКЕТКА

КОЛДОГОВІР / «з'ясувати чи будуть держтеатри літом працювати на засадах колдоговору чи перейдуть на колективи» [1926. *Будівництво — 1*].

КОЛЕГІЯ РЕЖИСЕРІВ / [1926. *П. Б. — 7*].

КОЛЕКТИВ ГЛЯДАЧІВ / [1930. *Корляків — 68*]. ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ

КОЛЕКТИВ ДРАМАТИЧНИЙ САМОДІЯЛЬНИЙ / «Драматичні самодіяльні колективи переходять від старих “любительських” форм до оволодіння акторською технікою» [1939. *Ганкін — 66*].

КОЛЕКТИВ ПОЛІТ-ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1924. *Агітація — 1*]. ► АГІТАЦІЯ МА-СОВА, ПОЛІТГРАМОТА, ПОЛІТОСВІТА, ПОЛІТСУД, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

КОЛЕКТИВ ПРОДУКЦІЙНИЙ / [1924. *Гарт — 4*]. ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА

КОЛЕКТИВІСТ / [1923. *ЮМ — 2*]. ► АКРОБАТИЗМ

КОЛЕСНИКИ / [1882. *Кропивницький — 325*]. ► КОЛОСНИКИ

КОЛИСКА ДРАМИ РОСІЙСЬКОЇ / [1903. *Александровский — 4*]. ► ЗАРОДИ ДРАМИ, ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ

КОЛІЗІЯ ДРАМАТИЧНА / [1865. *Марковецький / Благословення — 322, 323*]; [1865. *Росправа — 13*]; [1874. *Лисенко / 3 — 119*]; [1892. *Франко — 280*]; [1906. *Безталанна — 3*]; [1913. *Вороний / Театр — 118, 189*]; [1924. *Вороний — 358*]; [1924. *Домбровський — 109*]; [1925. *Вороний — 560*]; [1928. *Болобан / Карпенко — 108*]; [1928. *В. Х-рий — 8*]; [1931. *Хмурий — 52*]; [1934. *Мамонтов / З'їзд — 75*]; [1930. *Шамрай — 6*]; [1932. *Верхацький / Пролог. — 62*]; [1937. *Русова — 25*]; [1998. *Саква — 3*]; «драматические коллизии» [1884. *Старицький — 461*]; «Хлібом насущним театру справді народного, справді спосібного до зросту і розвитку повинні бути свої штуки, де би виводились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкірі» [1893. *Франко / 5 — 280*]; «для драми в ній нема руху і розвитку характерів, немає колізії» [1894. *Карпенко-Карий — 309*]; «іноді у Карпенка-Карого чути бідність драматичної колізії» [1904. *Франко / ЛНВ — 95*]; «колізія відносин» [1913. *Вороний / Театр — 169*]; «коли прикласти до трагедії Словацького вимоги сучасної реалістичної драми, то авторові її можна було б зробити чимало серйозних закидів: брак натурального і логічного пов'язання між собою окремих сцен, випадковість драматичної колізії, поверхову або й хибну умотивованість вчинків героїв, гонитву за штучними ефектами» [1914. *Вороний / Дзвін — 278*]; «Ми стоїмо на порозі творення нового типу комедії й трагедії, де драматична колізія будуватиметься не лише на основі соціальних конфлік-тів, а на основі взаємного змагання єдиного соціального колективу за перероблення й комуністичного вдосконалення кожного індивіда» [1934.

Щупак — 229]; «колізія сюжетна» [1936. Чернова / 2 — 748]; «колізія п'єси» [1985. Френкель — 16]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА, КОНФЛІКТ, ПЛАГІЯТ, СЦЕНІЧНІСТЬ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ, ФАБУЛА

КОЛІЗІЯ ТРАГІЧНА / [1988. Судьїн — 17]. ► ПЛАН ВИСТАВИ

КОЛІССА / «за коліссою» [1848. Словник — 34] — за кулісами. ► КУЛІСА, ЛАШТУНКИ

КОЛОМІЙКА ► ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

КОЛОНІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «Шляхи театральної колонізації. Москва — Орел — Курськ — Харків — Полтава» [1930. Рулін / Випуски — 96].

КОЛОРИТ НАЦІОНАЛЬНИЙ / «Одні з драматургів українських, додержуючи старої форми в своїх творах, вводючи музику і співи в них, часто-густо не трудилися подбати про те, щоб музика і співе ці, як елемент укр. театр. літератури, мали в собі національний колорит. Вимоги національного колориту відносяться як до внутрішнього змісту пісні — її мелодійної структури, так і до гармонії її» [1910. К. Ст-ко / 2 — 2].

КОЛОСНИКИ / [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 127, 142]; [1930. Довідка / 2 — 209]; [1930. Звіт — 264]; [1930. Рудзевич / 1 — 20]; [1946. Ліпковський — 5, 10]; «перегоріли колосники» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 101] або «колесники» [1882. Кропивницький — 325]; «Колосники — гратчастий поміст, розташований над сценою. На колосниках встановлені блоки для підняття та спуску декорацій» [1969. Ратімов — 79]. ► ОБЛАДНАННЯ СЦЕНИ

КОЛЬОРАТУРА / [1928. Дві — 5].

КОМБІНАТ КАФЕДР МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ / [1926. Врона — 3]. ► АКАДЕМІЯ МИСТЕЦЬКИХ НАУК

КОМБІНАТ КУЛЬТУРИ / «Не треба доводити, що для дальшого зростання свого, театр обов'язаний перерости вузьку форму постачальника видовищ, він повинен обернутися на свого роду театр — комбінат культури» [1929. Галін — 18]. ► ТЕАКОМБІНАТ КУЛЬТУРИ

КОМЕДИЯ УВЕСЕЛИТЕЛЬНАЯ / [1828. Афіша].

КОМЕДІАЛЬНЯ / польськ. *komedialnia* [1696], *komediarnia* [1763] [1992. *Cegiela* — 60–61]; [1766] [2007. *Rutkowska* — 275] — будівля театру або театральна зала.

КОМЕДІАНТ / польськ. *komediant* [1625] [1992. *Cegiela* — 60] — актор; «комедіанти» [1840. Квітка / Халявський — 143]; [1840. Квітка / Ярмарка — 397]; [1841. Квітка / Театр — 100]; «комедіант» [1844. Гребенка — 252]; «комедіанти» [1889. Кропивницький / Картини — 12]; [1894. Франко / Театр — 308]; «комедіанти приставляють» [1889. Кропивницький / Картини — 14]; «комедіант — ко(у)медійник, кумедник, штукар» [1893. Уманець / 2 — 30]; «мандруючі комедіанти» [1907. Старицька — 664]; «танцюристич комедіантів» [1917. Курбас / Молодий — 28]. ► КУМЕДІЯНТ, КУМЕДІЯНЩИК, МАРТОПЛЯС, ШТУКАР

КОМЕДІАНТ АНГЛІЙСЬКИЙ / [1920-ті. Рулін / Словник].

КОМЕДІАНТСТВО / «Інтересні приміри такого комедіантства показав нам д. Лаврін в своїх ескізах із життя галицько-руської молодезі у Відні» [1893. Франко / 4 — 19]; «Театральність існує також як момент комедіантства» [1925. Курбас / Режлаб 04.04.1925 — 391].

КОМЕДІАНТ-ШУТКАР / [1883. Леккі / 2 — 182].

КОМЕДІАНЩИК / [1882. Старицький. Гамлет — 453]; «комедіанщик» [1893. Черняев / Млотковский — 140]; «У д-я ж Колесниченка Іван був увесь час тільки “комедіанщиком”, веселим тою веселістю, яка свідчить про відсутність яких би то не було думок» [1909. Стеценко — 3].

КОМЕДІЄПИСЕЦЬ / польськ. *komedio pisarz* [1784] [2007. Rutkowska — 279]; «комедієписець» [1928. Курбас / Парадокс — 299]; [1939. Teamp / 1 — 9]; [1976. Кедрін — 16]. ► КОМЕДІОГРАФ

КОМЕДІЙКА / польськ. *komedyjka* [1766] [2007. Rutkowska — 279]; [1864. Слово / 75 — 10]; [1865. Андрієвич / Сватання — 326]; [1906. Франко / НТШ / 72 — 145]; [1931. Грудина — 101]; «“Пан полковник”, комедійка в одній дії Пльоверівної» [1900] [1906. Комаров — 70]; «“Покарана лож”. Комедійка в 1 акті Олени Кучальської» [1901] [1906. Комаров — 72].

КОМЕДІЙКА ДЛЯ ЗАБАВИ / «“Добуш”. Комедійка для забави» [1869] [1906. Комаров — 16].

КОМЕДІЙКА ФАНТАСТИЧНА / [1922. Лукашевич].

КОМЕДІЙНИК / «комедійники» [1599–1600. Вишенський. Книжка — 334]; «*Comicus*, комедіотворе(ц), комедійник» [1642. Славинецький — 132]; «комедіант — ко(у)медійник, кумедник, штукар» [1893. Уманець / 2 — 30]; «У посланнях до “всіх Ляцької землі жителів” 1596 р. і до стариці Домнікії 1606 р. відомого Івана Вишенського є вже напади на комедійників» [1920. Кисіль — 4].

КОМЕДІЙСТВОВАТИ / «комедійствовати — комедіяничать» [1919. Яворницький — 371].

КОМЕДІЙЩИНА / «Пурим-Шпіль. Єврейська комедійщина за варіантами євр. нар. комедій» [1926. Пурим — 15].

КОМЕДІОГРАФ / «*Coma(e)diographus*, комедіописець» [1642. Славинецький — 132]. ► КОМЕДІЄПИСЕЦЬ

КОМЕДІО-ДРАМА / «“комедіо-драма”, як н. пр. “Буря”, “Венеційський купець”, “Як вам це подобається” [Шекспіра]» [1924. Домбровський — 136].

КОМЕДІО-ОПЕРА / польськ. *komedio-opera* [1808] [1992. Cegiela — 61]; «*Wujaszek z Ukrainy. Komedioopera w 1 akcie, Warszawa*» [1830] [2007. Rutkowska — 655]; «*Poiwrut Zaporozcow z Tredizundu*. *Komedio-opera historyczna we 2-ch actach na malorosyjskim jazyku wierszem napisana prez Karola Heineza*» [1842] [1906. Комаров — 8]; «*Diwka na widdaniu abo na mylowanie nema sylowanija*. *Komedio-opera. Zložena w Kolomyi. J. Ozarkewicz. Stanislawiw*» [1848] [1906. Комаров — 9]; «*Wesilie abo nad cyhana Szmahajla nema rozumnijczoho*. *Komedio-opera w 3 d z spiwamy i tanciamy*

napysana w Kolonyi J. Ozarkewiczem w Czernowicach] [1849] [1906. Комаров — 9]; «комедіо-опера» [1866. Всячина / 1 — 72]; [1894. Франко / Театр — 330]; [1899. Франко / Москаль — 352]; [1909. Возняк / 1 — 86]; [1925. Кисіль / УТ — 85]; «Наталка-Полтавка». Комедіо-опера в 2-х діях Івана Котляревського. Ювілейне видання <...> Львів, 1898» [1906. Комаров — 57]; «*komedyo-opera*» [1909. Возняк / 2 — 51]. ► ПЕРЕДСТАВЛЕНЬЕ ТЕАТРАЛЬНЕ

КОМЕДІОПЕРЕТА / «твори веселого змісту, в яких співані арії дієвих осіб чергуються з говореним діяльогом, називають оперетами, або — коли переважає говорене слово — комедіооперетами (як н. пр. «Наталка Полтавка» Котляревського)» [1924. Домбровський — 125].

КОМЕДІО-ОПЕРЕТКА / «“Запорожці”, комедіо-оперетка з минулих часів» [1864. Слово / 85 — 6].

КОМЕДІОПЕРА / «Комедіопера — комедія з піснями» [1938. Мельник — 70].

КОМЕДІОПИСАТЕЛЬ / [1906. Твори — 606].

КОМЕДІОТВОРЕЦЬ / «*Comicus*, комедіотворец(ц), комедійник» [1642. Славинецький — 132].

КОМЕДІЯ / польськ. *komedia, komedyja* [1597] [1992. Cegieta — 58]; «на их машкары и комедии» [1599. Вишенський. Книжка — 111]; «комедии строят и играют» [1605. Вишенський. Посланья — 372]; «Житло наше на землі ровно комедії, альбо речей жалосной світа трагедії» [1620. Лямент — 304]; «Чи то з комедією, яка виставляє в театрі зображення дійсних і вигаданих речей та історій» [1620. Сакович — 430]; «за особ людських особы бысовскыи на игрищах строятъ також и на комедіах» [1626] [XVI — початок XVII ст. Словник / 13 — 19]; «игралище: игриско, місце где гонитвы бывають, и поединки, и комедіи» [1627] [XVI — початок XVII ст. Словник / 13 — 19]; «*Coma(e)dia*, комедия, позорище» [1642. Славинецький — 132]; «*Spectaculum*, позо(р), иградище, комедия» [1642. Славинецький — 376]; «Комедія. *Coma(e)dia. Scaena. Spectaculum*» [1642. Славинецький — 459]; «перший акт тои комедіи» [початок XVII ст.] [1500–1600 — Словник / 1 — С. 87]; «комедія» [1702. Туптало — 191]; [1862. Кивайголова — 367]; [1866. Всячина / 1 — 72]; [1866. Русалка — 371]; [1894. Франко / Театр — 313, 332]; [1899. Франко — 94]; [1900. Франко / Житецький — 44]; [1901. Франко / Галас — 156]; [1905. Карпенко-Карий / Житейське море]; [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 5]; [1906. Франко / НТШ / 71 / 1 — 117]; [1906. Франко / НТШ / 72 — 145]; [1907. Франко / Тобілевич — 376]; [1910. Франко — 90]; [1913. Франко / Студія — 195]; «*Comodia*» [1705. De arte — 313]; «Была французская комедия и мы были з полковником Чосноком и з сотником Лисаневичем» [1745] [1753. Ханенко — 247]; «ходих, едва не на всяк день, в вечер на пляц Марка Святого, си есть на базар, рассмотряя машкари, игри, продаяние балсамов, діалоги, комедіи, обичая, привітствія и прочая, прочая, прочая» [1778. Барський — 157]; «В среду 10 пришел я взявши книжку к прочету 3-х комедій: 1. Плутуса, 2. Барона с пьяным Бартелем, 3. Дамиса и прот-

чіх» [1787. Щоденник — 68]; «КОМЕДИЯ» [1804. Квітка — 166]; [1827. Гребінка — 497]; [1828. Квітка / Аксаков / 2 — 176]; [1829. Квітка / Аксаков / 3 — 176]; [1830. Квітка — 180]; [1841. Квітка — 157]; [1841. Квітка / Театр — 92, 93, 94]; [1857. Шевченко / Щоденник — 28.09 — 111]; [1861. Мизко — 304]; «комедія, сиріч лицедійство»; «був у театрі та бачив і комедію»; «на комедії одні виходять — поговорять та й підуть; другі вийдуть — те ж роблять; деколи під музику співають і сміються, плачуть, лаються, б'ються, стріляються, колються й умирають <...>. Они не убиваються і не умирають — теє-то як його — настояще, а тільки так удають іскусно і прикидаються мертвими» [1819. Котляревський — 241]; «комедію» [1840. Квітка / Ярмарка — 398]; «комедія в одній дії» [1865. Андрієвич / Бабуся — 330]; «п'ятидієва комедія» [1865. Марковецький / Шельменко — 324]; «пустить комедію» [1893. Черняев / Старинный — 26]; «жалкая комедія» [1894. Старицький / Талан — 491]; «*fnita comedia*» [лат. — кінець комедії] [1895. Кропивницький / Вій — 278]; «викінчив нову комедію» [1897. Карпенко-Карий / Тобілевич / 1 — 316]; «комедії» [1904. Історія — 3]; «Треба сказати до речі, що слова “комедія” Бонавентура [персонаж І. К. Карпенка-Карого] вживає тільки тому, що не знає до-пуття, як уживати загально відомих літературних термінів. З усього ходу його думки, із змісту цілої його розмови не важко догадати ся, що комедією зве він усякий драматичний твір, як словом “комедіянщик” у народі звуть кожного актора, “комедію приставлять” значить взагалі в театрі грати і т. и. Звичайно, як би Бонавентура хоч де-що тямив у драматичному письменстві, він ужив би иньшого, більш загального й широкого терміну, але зміст його слів був би той самий: не вкипіло діло з скарбами — попробую, дай Боже помочи, на полі драматичного письменства, чи не краще піде діло там ? Байдуже, що в драмі Бонавентура нічогоісінько не тямить, та ледве чи й може навіть викладати свої думки грамотно. Він цілком певний, що “комедії” — се певний і неважкий шматок хліба, діло дуже корисне, що без жадних силкувань та труднощів забезпечує маєтки тим, хто ходить коло та кого благословенного діла» [1905. Єфремов — 188]; «комічна сіль комедії» [1906. Франко / НТШ / 72 — 145]; «жива комедія — сатира» [1907. Старицька — 647]; «се така комедія, що плакати хочеться» [1907. Франко / Володиславич — 239]; «комедія з життя шкільного вчителя» [1909. Франко / Лист — 367]; «поважну пробу написати комедію вищого стилю з побуту українських поміщиків передреформових часів зробив Кропивницький у своїй чотириактовій комедії “Вуси”» [1910. Франко — 397]; «комедію “Мартин Боруля” можна назвати комедією *idee fixe*» [1910. Франко — 399] — комедія нав'язливої ідеї; «комедія <...> — весела театральна штука; удавання; комедіант — людина, що грає комедію або в комедії; лукавий» [1918. Кузеля — 150]; «В стариннім театрі звали комедіями всякі театральні вистави, ін-независимо від змісту, котрий міг бути поважний, н. пр., з біблійних тем. Комедії ділили ся на “жалості” (поважні),

“прохладні” (шутливі) і т. ін.» [1920. *Барвінський* — 188]; «комедія, т. є. драма веселого змісту» [1920. *Роздольський* — 22]; «Трагедія та драма у всіх своїх розгалуженнях малюють поважний бік життя, а другий бік його смішний старається виявити комедія, що теж може будуватися в різних планах. Відрізняють побутову комедію, що ставить собі такі ж самі завдання, як і побутова драма: дати правдивий малюнок (сучасного або історичного). Але в одміну від драми, комедія зупиняється на таких явищах та образах (типах), що викликають у глядачів не страх та співчуття, а сміх та огиду» [1928. *Мамонтов* / 5 — 47]; «комедія» [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 7]; «Його [Лопе де Веги] “комедії” <...> не слід розуміти по-сучасному, як п'єсу, що повинна викликати сміх у глядача. Тепер ми сказали б “драма”, бо комедією тоді звалася п'єса на три дії (хорнади), написана віршами. Здебільшого кожна така комедія являла собою сценічну єдність комічного й трагічного елементу» [1935. *Лоне* — 138]; «Комедія — весела штука» [1938. *Мельник* — 71]. ► КУМЕДІЯ, ПРЕДСТАВЛЕНЬЄ ТЕАТРАЛЬНЕ, ФОРМА ВИСТАВИ, ЧУДАСІЯ

КОМЕДІЯ БИТОВА МІЩАНСЬКА / «радісно мені дуже було почути, що ви працюєте бытову комедію міщанську» [1874. *Лисенко* / *Левицький* / 2 — 132]. ► КОМЕДІЯ ПОБУТОВА

КОМЕДІЯ БЛАЗЕНСЬКА / «арлекінада — блазеньська комедія» [1933. *Скалозуб* — 20]. ► АРЛЕКІНАДА, БЛАЗЕНЬ

КОМЕДІЯ БОЖЕСТВЕННА / «божественные комедии» [1893. *Черняев* / *Старинный* — 19]; «о божественных комедиях, писавшихся по образцу “комедий” Дмитрия Ростовского» [1893. *Черняев* / *Старинный* — 25]. ► ДРАМА ДУХОВНА, ДРАМА РЕЛІГІЙНА, КОМЕДІЯ ДУХОВНА

КОМЕДІЯ БУЛЬВАРНА / [1964. *Якимович* / 2 — 135].

КОМЕДІЯ ВЕРТЕПНА / [1941. *Стебун* — 53]; «Дієві особи — Запорожець, пан, піп, Жид та інші персонажі тогочасної дійсної історичної трагедії. Сама шкільна наука ствердила за сими комедіями українську мову. Відомий архієп. Кониський каже у своєму підручнику піітики, що комедії мусять писатися “словами шуточними, низкими, обыкновенными, иначе; слогом простым, деревенским, мужицким”. В такому напрямі написали цілу низку вертепних комедій Кониський, Лаврентій Горка, Довгалевський, Прокопович та інші. <...> Петрові I дуже не подобалась народня окраска вертепної комедії; вона наводила слухачів на такі думки, що до нових крутих розпорядків, які не зовсім відповідали інтересам реформатора. Се дуже сприяло підупаду вертепної комедії <...>. Проте вертепи держалися на Україні, хоч здебільшого в мізерному вигляді, дуже довго. Вони виставляли ся в Київських балаганах ще в 60 рр. сего столітя» [1899. *Spectator* / 1 — 94]. ► ВЕРТЕП, ТЕАТР ВЕРТЕПНИЙ

КОМЕДІЯ ВЕСЕЛА / [1910. *Франко* — 401]; [1913. *Вороний* / *Театр* — 139] — від нім. *Lustspiele* — букв. весела гра, комедія — у німецькому театрі —

відповідник латинського терміна «*comoedia*». Вперше термін фіксується 1536 року, однак поширення дістає лише у XVIII ст. Німецький «Лексикон театру» XIX ст. подає цей термін у значенні «сучасна комедія» — на відміну від терміна «комедія», який вживався стосовно давньої комедії. У XVII ст. відомі також терміни «*freudenspiel*» (радісна гра), «*Local lustspiele*» і «*Salonlustspiele*», що можна перекласти як «груба комедія або комедія, що розігрується у тавернах» і «салонна комедія». А. В. фон Шлегель вважав стару комедію в усіх відношеннях вищою від сучасної *Lustspiele*. Назва *Lustspiele* застосовується також для деяких п'єс Мольєра, Гольдони, Шеридана, Лесінга та ін.; жанрове означення в афіші [1911. *Відповідальний* — 1]. ► ВИДОВИЩЕ

КОМЕДІЯ ГЕРОЇЧНА / [1935. *Lone* — 128]; «В критичних статтях про неї [п'єсу І. Микитенка “Дівчата нашої країни”] <...> її жанрова особливість визначається як героїчна комедія» [1933. *Юрченко* — 54]. ► КОМЕДІЯ ПЛАЩА ТА ШПАГИ

КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ / польськ. *komedija dell'arte* [1817] [2007. *Rutkowska* — 256]; «імпровізований народний фарс, звисний під назвою “*Commedia del arte*”» [1905. *Стороженко* — 351]; «*commedia dell'arte*» [1913. *Вороний / Театр* — 117]; [1920-ті. *Рулін / Словник*]; «Граєш п'єсу, майже як комедія дель арте» [1920. *Курбас / Щоденник* — 33]; «*Commedia dell'arte*» [1923. *Курбас / Жовтень* — 240]. ► КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА НАРОДНА

КОМЕДІЯ ДЕРЕВ'ЯНА / польськ. *komedija drewniana* [1663] [1992. *Cegiela* — 58] — вистава лялькова.

КОМЕДІЯ ДІТОЧА / «“Дивне письмо”, діточа комедія в одному акті Теофіля Медведя» [1900] [1906. *Комаров* — 69].

КОМЕДІЯ ДО СПІВАННЯ / «Я сам при такій нагоді познайомився в Дрогобичі з директором Бачинським і перекладав для нього між іншим “Прекрасну Єлену”, перероблену на “комедію до співання”» [1905. *Франко / Мізерія* — 363].

КОМЕДІЯ ДРАМАТИЧНА / польськ. *komedija dramatyczna* [1787] [2007. *Rutkowska* — 256]; «драматична комедія» [1865. *Марковецький / Благословення* — 322]; «драматическая комедия» [1877. *Глібов* — 326].

КОМЕДІЯ ДУХОВНА / [Початок XVII ст. *Транквіліон* — 244]; [1907. *Старицька* — 646]. ► КОМЕДІЯ БОЖЕСТВЕННА

КОМЕДІЯ ЖАЛІСНА / «жалостные комедии» [1893. *Черняев / Старинный* — 25]. ► КОМЕДІЯ СЛІЗНА, КОМЕДІЯ СЛІЗЛИВА

КОМЕДІЯ З БАЛЕТОМ / «“Мещанин во дворянстве” — комедія с балетом господина Мольєра» [1841. *Гребенка* — 173].

КОМЕДІЯ З ПЕРЕВДЯГАННЯМ / «Що можна написати веселу комедія без гопака і без чарки, доказав Бораковський своєю двоактовою “видумкою” п[ід] з[аголовком] “Як жінки чоловіків морочать”. Се комедія з типу т[ак] з[ваних] “комедій з перевдяганням”» [1910. *Франко* — 401].

КОМЕДІЯ З ПІСНЯМИ / «Водевіль — комедія з піснями. Оперета — комедія з піснями» [1938. Мельник — 70]. ► ВОДЕВІЛЬ, ОПЕРЕТА

КОМЕДІЯ З ПОЗИТИВНИМИ ПЕРСОНАЖАМИ / «Драматург В. Кіршон дуже добре доповнив В. Кіпотіна, давши в своїй доповіді характеристику двох жанрів, властивих лише радянській драматургії: це — оптимістична трагедія і комедія з позитивними героями» [1934. Мамонтов / З'їзд — 75]. ► ТРАГЕДІЯ ОПТИМІСТИЧНА

КОМЕДІЯ ЗАПУСТНА / польськ. *komedia zapustna* [1785] [2007. Rutkowska — 269]; «запустна комедія» / [1913. Франко / Студія — 214]. ► КОМЕДІЯ МІЯ-СОПУСТНА

КОМЕДІЯ ЗВИЧАЇВ / польськ. *komedia obyczajowa* [1821] [1992. Cegiela — 60]; *komedia obyczajów* [1826] [2007. Rutkowska — 256]; «комедія звичаїв» [1926. Туркельтауб — 4]; [1935. Білецький — 156]; [1935. Лоне — 139]. ► КОМЕДІЯ ОБИЧАЄВА, П'ЄСА ЗВИЧАЇВ

КОМЕДІЯ ІМПРОВІЗОВАНА / «В Італії сей жанр [інтерлюдія] набув оригінального вигляду імпровізованих комедій (*commedia dell'arte*), в яких до схематичного змісту п'єси лицедії додавали вже від себе, що підказувала їм власна фантазія» [1913. Вороний / Театр — 117]. ► ІМПРОВІЗАЦІЯ, КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ

КОМЕДІЯ ІМПРОВІЗОВАНА ІТАЛІЙСЬКА / [1929. Рулін / Слово — 6].

КОМЕДІЯ ІНТРИГИ / польськ. *komedia intrygi* [1826] [1992. Cegiela — 59]; «комедія інтриги» [1925. Кусіль / УТ — 83]. ► ІНТРИГА

КОМЕДІЯ ІНТРИГОВА / *komedia intryg* [1826] [2007. Rutkowska — 265]; *komedia intrygowa* [1873] [1992. Cegiela — 59]; «сей род драм розділяється на характерові і інтригові комедії» [1865. Росправа — 16].

КОМЕДІЯ КАРТИКАТУРНА / [1930. Шамрай — 6].

КОМЕДІЯ КЛАСИЧНА / [1894. Франко / Театр — 303].

КОМЕДІЯ ЛЕГЕНЬКА / «“Оказія з сотником Яремою”. Легенька комедія у 4 діях і 6 одмінах. Скомпонував Гр. Ашкаренко» [1896] [1906. Комаров — 106].

КОМЕДІЯ ЛЯЛЬКОВА / польськ. *komedia lalk* [1672] [1992. Cegiela — 58]; [1925. Кримський — 82]; «кукольная комедія» [1862. Слухи / 7 — 50] — вистава лялькова. ► ТЕАТЕР

КОМЕДІЯ МАЛОРОСІЙСЬКА / [1836. Сватання — 543]; [1905. Доклад — 25]; «“Гусар, или Интересная мысль”. Трагедия или малороссийская комедия в 5 д., с эпилогом и прологом, соч. М. Ф. Бабича» [1888. Черняев — 429]. ► ДРАМА МАЛОРОСІЙСЬКА, ОПЕРА МАЛОРОСІЙСЬКА

КОМЕДІЯ МАРІОНЕТОК / польськ. *komedia marionetek* [1761] [1992. Cegiela — 58] — вистава маріонеткова.

КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА НАРОДНА / [1929. Дмитрова / 2 — 48].

► КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ

КОМЕДІЯ МАШКАР ІТАЛІЙСЬКА ► МАЙСТЕРНЯ СЦЕНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

КОМЕДІЯ МІФОЛОГІЧНА / [1935. Лоне — 140].

КОМЕДІЯ МІЩАНСЬКА / «радісно мені дуже було почути, що ви працюєте бытову комедію міщанську» [1874. Лисенко / Левицький / 2 — 132]; «Голлодному й опенькы — мясо: Мищанська комедія-водевиль на 2 дії» [1887. Нечуй. Міщанська]; «Панська губа та зубів нема» (“За двома зайцями”). Міщанська комедія в 4 діях з співами і танцями. Скомпонував Старицький і Левицький» [1890] [1906. Комаров — 39].

КОМЕДІЯ МУЗИЧНА / [1973. Заболотна — 13]; «музыкальна комедія», «музыкальна комедія» [1888. Старицький — 481]; «“Енеїда”. Музична комедія (оперета) на 3 дії (по Котляревському). Зложив Микола Садовський, музика М. Лисенка» [1910] [1912. Комаров — 38]; «Нарешті, маємо державну українську музичну комедію. Протягом довгих років ми в найбільшому театрі столиці мали місце “відпочинку від радянської влади”» [1929. О. Л. — 36]. ► МЮЗИКЛ

КОМЕДІЯ М'ЯСОПУСТНА / польськ. *komedija mięsopustna* [1591] [1992. *Cegiela* — 59–60]; «комедія м'ясопустна» [1894. Франко / *Teatr* — 302].

КОМЕДІЯ НАРОДНА / польськ. *komedija narodowa* [1777] [2007. *Rutkowska* — 266]; [1928. *Суповський* — 10, 314]; «“Ворожбит”. Народна комедія в 3 діях. Написав Гр. Цеглинський» [1902] [1906. Комаров — 78]; «завязки народної комедії» [1912. *Возняк* — 191]. ► ОПЕРА МАЛОРОСІЙСЬКА

КОМЕДІЯ НОВОЧАСНА / «се були т[ак] зв[ані] інтермедії, або інтерлюдії, що з часом дали початок новочасній комедії» [1894. Франко / *Teatr* — 298–299].

КОМЕДІЯ ОБИЧАЄВА / [1924. *Домбровський* — 123]. ► КОМЕДІЯ ЗВИЧАЇВ

КОМЕДІЯ ОДНОАКТОВА / «одноактові переведені комедії» [1865. *Марковецький* / *Благословення* — 322]; «одноактова комедія» [1909. Франко / *Лист* — 367]. ► ДІЯ ОДИНОКА, ОДНОАКТИВКА, П'ЄСА ОДНОАКТОВА, ТВІР ОДНОАКТОВИЙ

КОМЕДІЯ ОРИГІНАЛЬНА / «оригинальная комедия» [1840. *Квітка* / *Приезжий*]; «оригінальна комедія» [1894. Франко / *Teatr* — 333] — жанрове означення. ► ДРАМА ОРИГІНАЛЬНА

КОМЕДІЯ ПАСТУША / [1935. *Лопе* — 140].

КОМЕДІЯ ПЛАЧЛИВА / польськ. *komedija płaczliwa* [1828] [1992. *Cegiela* — 60]; [1828] [2007. *Rutkowska* — 267]. ► КОМЕДІЯ ЖАЛІСНА, ДРАМА ПЛАЧЛИВА, ДРАМА СЛІЗНА, КОМЕДІЯ СЛІЗНА, КОМЕДІЯ СЛІЗЛИВА

КОМЕДІЯ ПЛАЩА ТА ШПАГИ / «За часів Лопе де Веги розрізняли багато видів комедії, з яких згодом “комедія плаща та шпаги” (*comedia de la capa y espada*) після того, як Лопе надав їй її характерної форми, зробилася найпоширенішим і найулюбленішим видом. В цій комедії виступали, переважно, особи дворянського стану — “кавалєрос” (рицарі), відзнакою яких були неодмінні плащ і шпага. Крім того, відрізняли “героїчні комедії” (де діяли королі й історичні особи), які по суті нічим іншим не відрізнялися від перших, і комедії з життя святих» [1935. *Лопе* — 138].

КОМЕДІЯ ПОБУТОВА / «побутова комедія» [1928. Копержинський — 405]; [1928. Сиповський — 386]; [1936. Чернова / 2 — 747]; [1941. Стебун — 53]; [1970. Кузякіна — 271]; «побутова драма і комедія» [1901. Леся — 285]; «репрезент “побутової” комедії Бен Джонсон» [1905. Стороженко — 173]; «утворює чудову побутову комедію — комедію типів, характерів, вдач» [1913. Вороний / Театр — 162]; «в побутовій комедії Островського» [1913. Вороний / Щепкін — 338]; «В старій українській драматургії культивувалась переважно побутова комедія (М. Старицький, М. Кропивницький, І. Тобілевич, В. Винниченко й інш.)» [1928. Мамонтов / 5 — 47]. ► ДРАМА ПОБУТОВА, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ, ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА

КОМЕДІЯ ПОБУТОВО-МІЩАНСЬКА / «Я бачу тепер його зовсім близько — постать, лице, найменші порухи м'язів. Це — Голохвостий із “За двома зайцями”. Той самий Голохвостий, з якого народний артист республіки Саксаганський створив класичний образ української побутово-міщанської комедії, і якого тепер вивернув навиворіт Володимир Ярошенко, а режисер Василько взявся примусити до театрального характері. І от тепер стоїть Гірняк у галіфе, із щасливою усмішкою молодого та нахабством удосконаленого за революції шахрая. Обкручує кругом пальця подільських обивателів. І вже Голохвостий це і не Голохвостий. Це вже декомпозиція знайомого, класичного образу народного артиста республіки Саксаганського. Він уже самозаперечення. Він глузує з традиційного Голохвостого, іронізує з його популярних до нудоти фраз і слів, що застряли в піднебінні людей, думка яких вік крутилася поміж Житнім базаром і Шекавицькою вулицею. Так умер класичний Голохвостий народного артиста республіки Саксаганського. І вмер дуже просто. Характері — цього сторожа чистоти й нерушимості одвічних традицій країни сходу сонця — актор зужив для традиційного театрального образу, щоб знищити традицію. Панасе Карповичу! Даруйте. Я знаю, що Гірняк Вас дуже поважає й любить. І він зовсім не винен. Ваш Голохвостий дожив до того дня, коли він мусив зробити собі характері, щоб прожити ще два-три роки й тим виправдати своє попереднє життя. Мусив умерти Ваш класично-простий Голохвостий, щоб жив український театр» [1925. Хмурий — 30].

КОМЕДІЯ ПОГАНСЬКА / «яко в поганських комедиях разум Христов водворяется» [1599. Вишенський. Книжка — 100].

КОМЕДІЯ ПОЛІТИЧНА / [1929. Кедрин — 2]. ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

КОМЕДІЯ ПРО СВЯТИХ / [1935. Лопе — 140].

КОМЕДІЯ ПСИХОЛОГІЧНА / [1926. Гендлярі — 8]. ► ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА, ПСИХОЛОГІЗМ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

КОМЕДІЯ РАДЯНСЬКА / [1927. Марголін / 1 — 13]. ► ДРАМАТУРГІЯ РАДЯНСЬКА, ЗАМОВЛЕННЯ СОЦІАЛЬНЕ

КОМЕДІЯ РОЗМОВНА / [1899. Франко — 99]. ► КОМЕДІЯ САЛОНОВА

КОМЕДІЯ РОМАНТИЧНА / [1970. Кузякіна — 271].

КОМЕДІЯ САЛОНОВА / «салонна, розмовна комедія» [1899. Франко — 99]; «автор наскрізь неприродних і маріонеткових “салонних” комедій» [1899. Франко — 100].

КОМЕДІЯ СВІТСЬКА / «Світській комедії протиставлявся “ауто” (акт — “дійство”) — духовна драма, що заснована на біблійській традиції, християнській алегорії й церковній моралі. Виконуючи “соціальне замовлення”, або, інакше кажучи, примушений пристосуватися до того стану, що утворився після заборони світського театру (1598, Лопе написав чимало (за повідомленням Монтальбана — до 400) таких “ауто”, але привносячи туди свіжі елементи народної поезії і таким чином одягаючи їх у нові, привабливіші для глядача вбрання» [1935. Лопе — 138].

КОМЕДІЯ СЕРІОЗНА / [1924. Домбровський — 123].

КОМЕДІЯ СИТУАЦІЙ / польськ. *komedija przygodkowa* [1779] [2007. Rutkowska — 267]; *komedija sytuacji* [1826] [2007. Rutkowska — 268]; «Комедія ситуацій (комічних станів) зосереджується, головним чином, на смішних положеннях, що в них раз у раз потрапляють її персонажі. Це та форма, де рух та жест найбільш переважають слово» [1928. Мамонтов / 5 — 47]. ► КОМЕДІЯ СИТУАЦІЙНА

КОМЕДІЯ СИТУАЦІЙНА / [1924. Домбровський — 123]. ► КОМЕДІЯ СИТУАЦІЙ

КОМЕДІЯ СЛІЗЛИВА / [XVIII ст.] [1905. Стороженко — 311]; «слезные комедии» [1893. Черняев / Старинный — 38]. ► ДРАМА ПЛАЧЛИВА, ДРАМА СЛІЗНА, КОМЕДІЯ ПЛАЧЛИВА

КОМЕДІЯ СОБАЧА / «[у Харкові 1840-х] балагани со зверинцями, восковими фігурами, вольтижерами, акробатами и другими фокусами приезжих артистов для детей и простолюдинов — маріонетки, собачьи комедии, панорами и проч.» [1893. Черняев / Млотковский — 171].

КОМЕДІЯ СОЦІАЛЬНА / «се самородок [Карпенко-Карий], що утворив справжню драму і соціальну комедію» [1904. Франко / ЛНВ — 95].

КОМЕДІЯ СОЦІАЛЬНО-ПУБУТОВА / [1935. Гармсен / 1 — 159].

КОМЕДІЯ СПОРТОВА / «Премієра Українського Театру ім. І. Котляревського в Золочеві “Муза на офсайді” — комедія І. Керницького. Під час свого дуже короткого побуту в Золочеві дав театр ім. І. Котляревського премієру спортової комедії І. Керницького “Муза на офсайті”» [1939. Театр — 8].

КОМЕДІЯ СТАРА [АФІНСЬКА] / «стара афінська комедія» [1906. Франко / Вертеп — 175] — Аристофан; «староафінська комедія» [1906. Франко / НТШ / 71 / 1 — 117].

КОМЕДІЯ ФАНТАСТИЧНА / [1897. Вороний / Вій — 317]; [1908. Глаголь — 4]; «“Вій”, фантастична комедія у 5 діях з апофеозом» М. Кропивницького [1895. Кропивницький / Вій]; «“Пропава грамота”, фантастична комедія-опе-

рета у 4 діях і 7 картинах» [1897. Кропивницький / Пропавши грамота]; «Конотопська відьма». Хвантастична комедія в 5 діях і 8 одминах. (З оповідання Г. Квітки). Скомпонував Г. Ашкаренко» [1889] [1906. Комаров — 36]; «Серед цвітів», фантастична комедія для дітей в 2 діях з танцями і співами. З російської переклала Клавдія Лукашевич» [1901] [1906. Комаров — 71]. ► БЕНЕФІС

КОМЕДІЯ ФАРСОВА / [1925. Кримський — 82].

КОМЕДІЯ ФІЛОСОФСЬКА / [1935. Кочерга — 47]; [1935. Лоне — 140].

КОМЕДІЯ ФОРМАЛЬНА ► ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА

КОМЕДІЯ ХАРАКТЕРІВ / польськ. *komedia charakteru* [1826] [1992. Cegiela — 59]; [1826] [2007. Rutkowska — 264]; «комедія характерів» [1928. Скупар — 3]; «Комедія характерів базується не на особливостях побуту, а на особливостях людських характерів, що роблять людину дурною та смішною. Серед таких особливостей комедія найбільш використовує ті, що стосуються до серця та шлунку — розпуста, ревності, скнарність, заздрість тощо» [1928. Мамонтов / 5 — 47].

КОМЕДІЯ ХАРАКТЕРНА / [1928. Сірій / 2 — 21]. ► КОМЕДІЯ ХАРАКТЕРІВ

КОМЕДІЯ ШКІЛЬНА / [1909. Возняк / 1 — 72]. ► ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

КОМЕДІЯ ЯРМАРКОВА / «ярмарочная кукольная комедія» [1897. Карпенко-Карий / Записка — 287].

КОМЕДІЯ-БУФОНАДА / [1927. Тарас].

КОМЕДІЯ-ДРАМА / [1924. Хася]; «Данішеви». Комедія-драма в 4 діях Дюма і Невского. Переробив з французького Н. Гриневецький» [1883] [1906. Комаров — 94].

КОМЕДІЯ-ІМПРОВІЗАЦІЯ / [1924. Туркельтауб / Гольдоні — 3].

КОМЕДІАНТ / [1883. Леккі / 2 — 183]; [1918. Кузеля — 28]; [1921. Квітка — 104]. ►

АРЛЕКІН, КУМЕДІАНТ, КУМЕДІЙЩИК

КОМЕДІЯНЩИК / [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 36] або «кумедіянщик» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 13]. ► КОМЕДІЯ, КОМЕДІАНТ

КОМЕДІЯ-ОПЕРЕТА / «“Пропавши грамота”, фантастична комедія-оперета у 4 діях і 7 картинах» [1897. Кропивницький / Пропавши грамота]; «Кропивницький-Ярошенко. Пошились у дурні. (Комедія-оперета на 3 дії)» [1930. Шпілевич — 162]. ► ОПЕРЕТА

КОМЕДІЯ-САТИРА / «комедія-сатира» [1927. Програми — 21]; «“2 x 2 = 5!”». Комедія-сатира датського драматурга Густава Віда» [1908] [1912. Комаров — 48].

КОМЕДІЯ-ФАРС / [1928. Сиповський — 356].

КОМЕДНОЕ / [1840. Квітка / Халявський — 143].

КОМЕДОДІЙ / «*Coma(e)dis*, комедодій» [1642. Славинецький — 132].

КОМЕНТАР [РЕЖИСЕРСЬКИЙ] / [1928. Клищеїв / Банкрот — 16].

КОМИКОВАННЄ / «“стецьковате” комикованне» [1865. Марковецький / Благословення — 321].

КОМИТЕТ В СПРАВІ ЗБУДУВАННЯ НАРОДНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ / [1910. Комитет]. ► КОМИТЕТ БУДОВИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ,

КОМИТЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

КОМИЧЕСЬКИЙ / «о всем комическом слѣдующом дѣйствіи, в четырех явленіях заключенная» [1736. Довгалевський / 1983 — 325]. ► КОМЕДИЯ, КОМІЗМ, КОМІКА, КОМІЧНІСТЬ

КОМІВОЯЖЕРСТВО [У КРИТИЦІ] / [1934. Лебединський — 19]. ► КРИТИК-ЦЕХОВИК

КОМІЗМ / «комизм фигуры» [1863. Глібов — 288]; «комізм цього артиста був у п'ятяканні» [1906. Кропивницький / 35 літ — 104]; «Веселість у слухача актор може викликати багатьма способами в залежності від того, якого сорту йому треба надати комізм» [1909. Стеценко — 3].

КОМІК / польськ. *komik* [1564] [1992. *Cegiela* — 61–62] — автор комедії; актор, який спеціалізується на виконанні комічних ролей [1774]; «*Comicus*, комедіотворець, комедійник» [1642. *Славинецький* — 132]; «комік» [1862. *Слухи* / 29 — 226]; [1858. *Шевченко* / *Щоденник* — 19.05 — 185]; «КОМІК» [1865. *Марковецький* / *Благословення* — 321]; [1878. *Воробкевич* — 241]; [1894. *Старицький* / *Талан* — 447]; [1894. *Франко* / *Театр* — 312]; [1898. *Кропивницький* / *Мордовцев* — 464]; [1913. *Вороний* / *Театр* — 82]; [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 264]; [1924. *Туркельтауб* / *Гольдони* — 3] — ампула коміка; «комік вуличний» [1865. *Слово* / 95 — 11]; [1877. *Глібов* — 327]; «а коміков свойственна должность сицевая» [1746. *Кониський* — 337]; «комік-буфф» [1875. *Глібов* / *Телеграф* — 312]; «комік очень старой школы» [1878. *Глібов* / *Слово* — 338]; «По своїй артистичній вдачі Саксаганський комік» [1907. *Саксаганський* — 2]; «Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені категорії: любовників (героїчних і часом ліричних), резонерів, коміків, простаків і «фатів» (та ще часом «акцентних», себто людей інших націй: євреїв, німців, англійців тощо) і любовниць (*ingénue dramatique, lirique*), салонових дам (*grande dame, grand-coquette*) і «старух» (драматичних і комічних). Такий поділ страшенно улегшував акторові його завдання: для любовника він брав тон солодко-ніжний або гарячий, палкий, відповідно драматичним градаціям, для резонера — солідний, густий, для коміка — веселий, дзвінкий або хрипкий, для простака — наївний, м'який, для «фата» — холодний, сухий і т. д.» [1913. *Вороний* / *Театр* — 161]; «Саксаганський по ампула — переважно комік, але надзвичайно тонкий і широкий» [1925. *Кусіль* / *УТ* — 103]; «Саксаганський — комік» [1930. *Рулін* / *Випуски* — 100]; «Акторський діапазон Панас Карпович [Саксаганський] мав надзвичайно широкий: він був не тільки комік, він чудово грав резонерів, простаків, уславився уміннями творити характери й типи, а до того ще був видатним драматичним героєм. Але в основі, в головних рисах, його талант був переважно комічний» [1932. *Буревій* — 13]. ► АМПУЛА,

БЛАЗЕНЬ, ХАРАКТЕРИСТИКА

КОМІК АКЦЕНТНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 82].

КОМІК ОПЕРЕТОЧНИЙ / [1907. Д-ко — 4].

КОМІК СЕРЙОЗНИЙ / «в ролях серьезных комиков» [1898. Ярон — 414]. ► АМПЛУА

КОМІК ХАРАКТЕРИСТИЧНИЙ / «Мар'ян Крушельницький, незрівнянний характеристичний комік» [1929. Блавацький — 160].

КОМІК ХАРАКТЕРНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 82]; [1941. Білецький — 13]. ► ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

КОМІКА / польськ. *komika* [1786] [2007. Rutkowska — 286]; [1873] [1992. Segiela — 62] — комедія, комедієписання; «нижча коміка» [1865. Андрієвич / Бабуся — 331]; «ролі низшої коміки» [1865. В. Д. Р. — 336]; «комікував»; «отже, видно, що роля Шельменка не єсть коміка, а тільки інтрига» [1865. Марковецький / Шельменко — 325]. ► КОМЕДІЯ, КОМІЗМ

КОМІК-БУФ / «Видел я его и в ролях комиков-буфф» [1898. Ярон — 414]; «Я з посліхом грав “других любовників” і тут вперше виступив в одповідальній ролі коміка-буф “Івана Карася” в комичній опері “Запорожець за Дунаєм”» [1928. Ванченко / 7 — 229]. ► АМПЛУА

КОМІК-ПРОСТАК / [1913. Вороний / Театр — 82].

КОМІК-РЕЗОНЕР / [1878. Глібов / Слово — 338]; [1913. Вороний / Театр — 82].

КОМІКУВАННЯ / [1964. Мар'яненко — 134].

КОМІСАРІАТ МИСТЕЦТВ / «комиссариат искусств» [1919. Глаголин / 2 — 24]. ► КЕРІВНИЦТВО МИСТЕЦТВОМ, КОМІСАРІАТ МИСТЕЦТВА

КОМІСАРІАТ МИСТЕЦТВА / [1921. Васильєв — 74].

КОМІСІЯ АНКЕТНА / «Організовано спеціальну анкетну комісію <...>, якій доручено було розробити анкети для опросу глядачів» [1923. Василько / 5 — 111]. ► АНКЕТА, АНКЕТУВАННЯ

КОМІСІЯ АРТИСТИЧНА / [1905. Огляд / 3 — 105]; [1905. Чарнецький — 59]; «артистична комісія для театральних справ» [1905. Огляд / 3 — 105]; «На цей час [1870-ті] театр вже мав субвенцію від галицького сейму, а Крайовий відділ для догляду над театром заснував Артистичну комісію, що проіснувала до самої світової війни» [1940. Антонович — 470]. ► СУБВЕНЦІЯ

КОМІСІЯ БІБЛІОТЕЧНА [«БЕРЕЗОЛЯ»] / [1924. Микитенко / Гопак — 25].

КОМІСІЯ В СПРАВІ СВЯТКУВАННЯ / «При Мистецькому об'єднанні “Березіль” утворено комісію в справі святкування 19-тиріччя театральної праці на Україні головного режисера, народнього артиста Республіки, Л. Курбаса. До України Курбас кілька років працював у галицькому театрі» [1925. Березіль — 4]. ► ЮВІЛЕЙ

КОМІСІЯ ВИДАВНИЧА [«БЕРЕЗОЛЯ»] / [1924. Микитенко / Гопак — 25].

КОМІСІЯ КОНТРОЛЬНО-РЕПЕРТУАРНА / «Для нагляду за репертуаром і з метою його оздоровлення були створені спеціальні контрольно-репертуарні комісії» [1919] [1970. Йосипенко — 16].

КОМІСІЯ ЛЯЛЬКОВОГО ТЕАТРУ / «21 січня в Москві при Головоцвиху НКО відбулося перше засідання комісії лялькового театру. Завдання комісії — організувати громадську думку в питаннях професійного, самодіяльного лялькового театру, сприяти виготовленню нового репертуару, підготовляти інструктивно-методичні матеріали і т. п. Днями комісія приступить до громадського перегляду московських лялькових театрів» [1930. *Життя* — 37].

КОМІСІЯ МАРКСО-ЛЕНІНСЬКОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА / [1931. *Врона* — 4]. ► ТЕАТРОЗНАВСТВО РАДЯНСЬКЕ

КОМІСІЯ МИСТЕЦТВА Й ЛІТЕРАТУРИ ВУАН / «Серед питань, які стоять в широкому плані науково-дослідчої роботи Комісії Мистецтва й Літератури в 1929–30 акад. році, є цілий ряд дуже глибоких, важливих і актуальних питань, далеких від суто академічних, наукових настановлень, та навпаки — зв'язаних із завданнями нашого поточного життя й боротьби. Такими питаннями є: 1) соціологія смаку й сприймання; 2) проблеми маси й споживача, як співучасника й суб'єкта мистецького процесу; 3) пролетарське мистецтво й культурно-мистецька спадщина; 4) течії сучасного українського мистецтва та їх клясова природа; 5) проблема стилю пролетарського мистецтва й літератури» [1929. *Врона* — 2].

КОМІСІЯ МИСТЕЦЬКА РЕПЕРТУАРНА / «Українська Театр. Кооператива повинна створити “Український Театр”, повинна заангажувати доброго режисера і кращі сили з поміж українських артистів, установити “репертуарну мистецьку комісію”, справити необхідні декорації і костюми, та почати чимскорше діло» [1924. *Петро* — 34].

КОМІСІЯ МУЗЕЙНА [«БЕРЕЗОЛЯ»] / [1924. *Микитенко / Гопак* — 25]; «Коли зараз сказати, що 30-го січня 1923 року обрано з-поміж працівників “Березоля” — музейну комісію і дано їй бойового наказу без копійки грошей організувати перший на Україні Театральний Музей — то це звучить тепер анекдотично. І все ж це дійсно було тоді так!» [1930. *Василько* — 1].

КОМІСІЯ ПЕРЕКВАЛІФІКАЦІЙНА / «Треба перекваліфікаційним комісіям не ставати на шлях сухого формалізму та бездушного бюрократизму <...>. Я теж був присутнім на перекваліфікації одного колективу, що її провадила київська комісія на чолі з тов. Ураловим. Приписала ця комісія в своєму висновку майже всім акторам стару школу й небажання перейти на нові рейки. А хіба питала ця комісія акторів про їхнє небажання? Ні. Це власна думка комісії. І от, моментально, одним розчерком пера: викинути за борт... Це — бездушний, сухий формалізм. Я хочу запитати т. т. київських перекваліфікаторів: чи є можливість всім акторам попасти на учобу до “Березоля” або до “франківців”? Ясно, що ні. Друге запитання: яка провина старого актора, що ще до революції він пропрацював на старій сцені більше десятка років і не зміг попасти на

виучку до Мейерхольда або до Курбаса?... Яка провина цього актора, що до революції український театр був лише суто побутовий? А тепер за цю провину цього актора викидають на смітник. Ще третє запитання: що повинен той старий актор (ще повний сили й енергії) робити, коли він не знає другої професії та й пізно їй вже вчитися? На іспитах політграмоти треба теж мати не езуїтський, а товариський підхід, бо як інакше, як не езуїтським підходом можна назвати таке запитання, зроблене з лукавою посмішкою: А чи не знаєте ви товаришу, де зараз перебуває Троцький? Що цим хотіла комісія показати? Чого вона добивалася? Чи, мовляв, не листується актор з Троцьким, а тому може й знає його адресу?... Поводження з початкуючим молодняком з боку цієї київської комісії було неприпустиме, запитання носили іронічний характер, були насмішки й навіть цілковите глузування <...>. Не дуже захоплюйтеся, т. т. перекваліфікатори, своєю ролю «вершителей судеб» та своїм правом «карати й милувати». Цікаво було б почути про перекваліфікацію та перекваліфікаторів ще думку других робітників робмисників» [1930. *Світ* — 12].

КОМІСІЯ ПСИХОТЕХНІЧНА [«БЕРЕЗОЛЯ»] / «Психотехнічна комісія», в якій працює невропатолог В. М. Гаккебуш, використовує для нового театру психотехніку для встановлення наукового методу професійного добору в театральному й мистецькому напрямі» [1924. *Микитенко / Гонак* — 25]. ► ПСИХОТЕХНІКА

КОМІСІЯ РЕПЕРТУАРНА / [1924. *Рада* — 6]. ► РАДА ХУДОЖНЯ

КОМІСІЯ СТАТИСТИЧНО-ДОСЛІДНА / [1925. *Периферія* — 6]. ► СЕМІНАР
ДЛЯ ПЕРСОНАЛУ ХУДОЖНЬОГО

КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1912. *Бенефіс* — 4]; [1925. *Сезон* — 4]; «В последнем заседании театральной исполнительской комиссии, между другими текущими делами, обсуждалось предложение инженера Р. Домбровского о предоставлении ему права установить в новом городском театре для публики 1,134 бинокля лучших заграничных фабрик. Бинокли, по предложению Р. Домбровского, могут помещаться в особом автоматическом аппарате, который открывается после опускания в него серебряной 10-копеечной монеты. Открытый, таким образом, аппарат и бинокль остаются в распоряжении посетителя во все время спектакля. Предложение это комиссия отклонила в целях санитарно-гигиенических. В настоящее время желающие могут пользоваться театральными биноклями, взятыми из кассы театра за высшую цену. <...> В этом же заседании было рассмотрено заявление антрепренера Бородея о возврате ему вешалочного сбора от бывшего уже в театре симфонического собрания. <...> Та же комиссия рассматривала и ходатайство артели капельдинеров городского театра, содержимой антрепренером. Последние жалуются на свое тяжкое материальное положение при той массе работы, ко-

торая возложена на них в настоящее время антрепренером. На обязанности капельдинеров лежит охрана городского имущества, сохранение верхнего платья посетителей театра, уборка помещений и наблюдение за своевременным тушением электрического освещения. Эта последняя работа отнимает много времени, так как еще продолжается постоянно ремонт, отчего убранные помещения часто загрязняются и требуют новой уборки. При этом труде капельдинеры не получают никакого определенного содержания, ни дохода с вешалки, который удерживается в кассе в пользу антрепренера, ни от продажи афиш, на которые установлена определенная плата в размере 5 к., которые они обязаны возвращать тому же антрепренеру. Не имея других источников дохода, артель капельдинеров, в числе 40 человек, обратилась в театральную комиссию с просьбой, чтобы доход по 5 к. с афиши поступал в их пользу или была увеличена плата за те же афиши. Театральная комиссия, найдя заявление капельдинеров заслуживающим внимания, постановила передать их ходатайство в думу» [1901. Комісія — 3]; «Театральна комісія київської міськради виділила спеціальну трійку і доручила їй з'ясувати низку питань, що стосуються театральної справи у Києві. Передусім комісії доручено виявити дефекти абонементної системи, розглянути питання про керівництво художніми радами театрів, про доцільність вступних пояснюючих лекцій перед виставами та про закінчення вистав до 11-ї год.» [1925. ПТУ — 8]. ► БІНОКЛЬ ТЕАТРАЛЬНИЙ, УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА ДУМСЬКА ► КОНЦЕРТ СИМФОНІЧНИЙ

КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА ОПЕРНА / «Крім заробітків, що беруть у мене увесь день від 9–5, я ще член-експерт у театральній оперній комісії від Думи; я в Обществе любителей музыки — одним з директорів по музиці, я й член драматического товариства русского, поелику воно, здихаючи, ухопилося за постанову українських драматичних творів. Просто розшарпаний і мене найбільш болить, що цим чортзна-чим я мушу робити, залишаючи свого діла, оркестровку “Тараса”, і це страшенно гальмує мою другу дорогу працю коло артистичного хору задля концертів у Європі, куди мене вже кличуть, з Відня, наприклад» [1891. Лисенко / 2 — 199].

КОМІСІЯ ТЕРМІНОЛОГІЧНА [ТЕАТРАЛЬНА] / [1918. Термінологія — 4]. ► ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА

КОМІСІЯ ФІЛЬТРАЦІЙНО-ВИПРОБУВАЛЬНА / «По постановленню правления Сорабиса, организована фильтрационно-испытательная комиссия для испытания всех артистов эстрады, состоящих в передвижной концертной труппе. Первый день испытания назначен на воскресенье, 10 сентября, в 12 час. дня, в помещении союза. Неявившиеся механически исключаются из союза» [1922. ТХ / 2 — 3]; «За последние дни в помещении Сорабиса заседала испытательно-фильтрационная комис-

сия для проверки пригодности работ сольных исполнителей. В результате ряд артистов будет лишен права выступать на сцене. Подобную фильтрационную работу предположено проделать и в отношении всех вообще работников искусств» [1922. ТХ / 4 — 5].

КОМІСІЯ ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНА / [1925. Периферія — 6]. ►

СЕМІНАР ДЛЯ ПЕРСОНАЛУ ХУДОЖНЬОГО

КОМІТЕТ АКТЬОРІВ / [1917. Аpmіcm — 4]. ► АРТИСТ

КОМІТЕТ БУДОВИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ / [1937. Чарнецький — 686]. ► КОМІТЕТ В СПРАВІ ЗБУДУВАННЯ НАРОДНЬОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ

КОМІТЕТ ДЛЯ ДІЛ ТЕАТРАЛЬНИХ / [1870. Н. Ч. — 11].

КОМІТЕТ ДЛЯ ЗАБАВ РУСКИХ / [1863] [1932. Хоткевич — 156].

КОМІТЕТ НАГЛЯДОВИЙ / «розпоражая субвенцією призначеною соймом из Фонда краевого для нашего театра, избрал по большей части из людей неприклонных, так “Бесіды русской” як и театру, так называемый “наблюдательный комитет”, который мал предклагати до Выдыла краевого справозданія о діяльности той нашої інституції» [1870. Н. Ч. — 27].

КОМІТЕТ «НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ» / «При Українській Центральній Раді 24 квітня [1917 р.] заклався комітет “Національного театру”, в якому головою є Винниченко, Черкасенко, Старицька-Черняхівська, Олесь, Вороний, Антонович, Мар’яненко, Курбас, Кричевський, Грушевська, Старицька М. М. Мета комітету за допомогою Центральної Ради утворити з себе “Міністерство культури”, яке буде мати свої трупи у всіх великих містах України, свої хори, школи, майстерні, музеї і т. і.» [1917. Василько / Щоденник / 1 — 31]; «Комітет Українського Національного Театру оголошує конкурс на він’ету до театральної афіші» [1917. РГ / 114].

КОМІТЕТ РЕПЕРТУАРНИЙ / [1924. Фокстрот — 3]; «Высший репертуарный комитет. В состав окончательно утвержденного высшего репертуарного комитета при ГПП введены: председателем — зав. отд. искусств при ГПП — т. Христовой, членами: т. Озерский — от агитпропа ЦК, от отдела печати ЦК — т. Свашенко, от политконтроля ГПУ — т. Мазос, от Главлита — т. Предит» [1925. Комітет — 5]; «Дозволено до вистав Вищим Репертуарним Комітетом» [1926. Репертком — 3]; «Інструкція Вищого репертуарного комітету про контроль над самодіяльним репертуаром» [1927. Інструкція]; «Репертуарний комітет за останній рік розглянув 713 різних театральних творів. Розглянувши їх, він 442 твори вибрав і дозволив до театральних та естрадних вистав, а 271 твір, себто 30 %, заборонив. <...> 3 опереткового репертуару дозволено — 14, заборонено — 5, з російського репертуару дозволено — 259, заборонено — 94, з українського репертуару дозволено — 111, заборонено — 133, з єврейського дозволено 37 п’ес, заборонено 27. В дитячому репертуарі 19 дозволено і 12 заборонено. Мотиви, що керувався ними репертуарний комітет, забороняючи чи дозволяючи п’еси,

є найбільше такі: або через хиби з художнього боку, або з ідеологічного. Більшу кількість п'єс заборонено з причин їхніх художніх хиб. Це — просто писанина, що нею довгий час годувала нас літературна й театральна халтура. Наркомос через свій репертуарний комітет передусім ставив собі завдання, проводячи керівництво театром, усунути шкідливі негідні п'єси, що нічого не дають глядачеві, не дають змоги й акторові виявити його творчі художні сили, а також не являють собою художньої вартості взагалі. Невелику кількість п'єс не дозволено до театральних вистав через їхні ідеологічні хиби. Мені нема чого перед професійною спілкою робітників мистецтва доводити, що такі п'єси, які в суті своїй є ідеологічно хибні, мають інший напрям, аніж цілий пролетарський загал, виховують людей у ворожому пролетаріатові напрямі, є неприпустимі для театральних вистав» [1927. Скрипник — 84]; «При Наркомосвіті існує т. зв. Вищий Репертуарний Комітет, що цензурує всі і нові театральні твори. На 713 зголошених у останньому році п'єс Комітет заборонив виставляти 271. Дозволив виставляти в російській мові 359, заборонив російських 94. Зате українських дозволив виставляти 111 а заборонив 133. Жидівських дозволив 37, заборонив 27. На Україні є тепер 60 театрів. Щодо мови театри діляться так: російських театрів 38 (64 %), українських 16 (26 %), а жидівських 8 (10 %). Таким чином на Україні є дві третини російських театрів. Державних театрів є в тому загальному числі 15, в чім українських теж менше від російських» [1927. Фронт — 2]. ► ДРАМПИСАННЯ, ФОКСТРОТ

КОМІТЕТ СПРИЯННЯ «БЕРЕЗОЛЮ» / «для теснейшого контакта с советской общественностью был создан комитет содействия “Березиллю”» [1927. Шпальти]. ► ТОВАРИСТВО ДОПОМОГИ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНО-МУ ТЕАТРОВІ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

КОМІТЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1870. Н. Ч. — 14]; [1911. Лозинський — 2]; «Український Театральний Організаційний Комітет» [1917. РГ / 5]; «В виду тяжелого положення театрального дела в Харькове, президиум губисполкома признал необходимым создать специальный театральный комитет» [1925. Комитет].

КОМІТЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ / «Діяльність видовищних установ підпорядковувалася Всеукраїнському театральному комітетові (ВУТЕКОМу)» [1919] [1970. Йосипенко — 12].

КОМІТЕТ У СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ► БЕЗДОТАЦІЙНІСТЬ

КОМІТЕТ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ / [1918. Відділ — 2]. ► ВІДДІЛ МИСТЕЦТВА

КОМІТЕТ ЮВІЛЕЙНИЙ / [1908. Комитет — 4]. ► ЮВІЛЕЙ

КОМІЧНІСТЬ / «Не добавчаємо у ній ні драматичности, ані комічности» [1865. Андрієвич / Сватання — 326]; «комічність єе заявляється комічністю характерів і комічністю ситуації» [1865. Марковецький / Шельменко — 325].

КОММОЙ ► ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА

КОМОРА / «комори для схову майна» [1946. Липковський — 6]; «Майно, особливо декорації та гас, треба зберігати в окремій коморі і ні в якому разі не завантажувати ними сцени, акторських убиралень і коридорів» [1946. Липковський — 42–43]. ► КОМОРА ТЕАТРАЛЬНА

КОМОРА ТЕАТРАЛЬНА / [1917. Відділ — 2]; «Театральна комора (убрання реквізит і т. и.)» [1918. Законопроект — 3]; «Театральна комора» [1919. Записка — 2]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

КОМПАНИЯ [АКТОРІВ, АРТИСТІВ] / польськ. *kompania* — трупа театральна; [1768] [1992. Cegiela — 62]; *kompania artystów* [1791] [2007. Rutkowska — 102]; «компания актеров» [1828. Афіша] — трупа. ► БАНДА, ДРУЖИНА, КОМПЛЕКТ, ТОВАРИСТВО, ТРУПА

КОМПАНИЯ АКТОРСЬКА / [1928. Кусіль / Соленик — 13].

КОМПАНУВАННЯ ВИСТАВИ / [1926. Болобан / Компанування].

КОМПАНУВАННЯ П'ЄС / [1926. Болобан / Гурток — 32].

КОМПЛІКАЦІЯ / «компліфікація (режис.)» [1920-ті. Рулін / Словник — 7].

КОМПЛЕКТ / театральна трупа; «я желал бы у хахлацкой комплект поступить, потому что у меня самородный талант» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 79]. ► БАНДА, ТОВАРИСТВО, ТРУПА

КОМПЛІМЕНТ / польськ. *komplement* [1808], *kompliment* [1992. Cegiela — 62–63] — звернення актора до публіки; «якби Шекспір не був захотів зробити з сеї драми [«Міра за міру»] комплімент королеві» [1902. Франко / Міра — 218].

КОМПОЗИТОР / польськ. *kompozytor* [1763] [2007. Rutkowska — 291]; «композитор» [1886. Лисенко / 4 — 167]; [1928. Балет — 6]; «музичних композиторів» [1904. Історія — 34]; «композитор — людина, що komponує музичні твори» [1906. Доманицький — 58]. ► БАЛЕТ, ГОНОРАР, РЕПЕРТУАР

КОМПОЗИЦІЯ / польськ. *kompozycja* [1754] [2007. Rutkowska — 289]; «композиція» [1867. Боян / 7 — 56]; [1906. Франко / Вертеп — 189]; [1906. Франко / НТШ / 73 / 1 — 155]; [1907. Франко / Тобілевич — 376]; [1909. Франко — 286]; [1910. Франко — 245, 400]; [1919. Курбас / Нова німецька драма — 52]; «композиція» [1863. Глібов — 287]; [1888. Старицький / Время — 481]; «недостатків у композиції» [1865. Мета / 2 — 14]; «искуство так званої композиції драматичної состоит в соразмірном розположенью частей цілої штуки так по групам ділающих лиц, як и актам поодиноким» [1865. Росправа — 14]; «композиція тексту» [1894. Франко / Театр — 301]; «драматична композиція» [1900. Франко / Цезар — 200]; «композиція» у значенні «написання п'єси»; «він [Старицький] узявся гаряче до композиції театральних п'єс» — Франко цитує текст Л. Старицької-Черняхівської [1902. Франко / ЛНВ — 262]; «композиція драми» [1902. Франко / ЛНВ — 265]; «співали номери, композиції ювіляра» [1904. Карпенко-Карий / 2 — 171]; «композиція

моменту»; «бідність композиції» [1907. *Старицька* — 729]; «хиби композиції» [1907. *Франко / Тобілевич* — 379]; «композиційна цілісність» [1913. *Вороний / Театр* — 90]; «двоїстість в композиції шкодить архітектоніці твору» [1914. *Вороний / Дзвін* — 279]; «Хай буде композиція поламана, хай будуть шматки. Не можна ж таку епоху, як війна і революція (1914 рік — 1922 рік) убгати, впхнути в одну клітку» [1924. *Куліш / Дніпровський / 2* — 517]; «те що ми тепер звемо постановкою, композицією, планом, монтажем» [1924. *Ровинський* — 1]. ► АРХІТЕКТОНІКА, БУДОВА, БУДОВА ДРАМИ

КОМПОЗИЦІЯ АБСТРАКТНО-ЛІРИЧНА / [1932. *Рулін / 15* — 56].

КОМПОЗИЦІЯ АРТИСТИЧНА / «ступінь уже артистичної композиції (метафоричне мислення)» [1947. *Білецький* — 148].

КОМПОЗИЦІЯ БЕЗПРЕДМЕТНА / «Курбас вдало вжив тут [у “Жовтні”] прийомів будови масових сцен, що їх він винайшов два-три роки перед тим у безпредметних естетичних театральних композиціях» [1929. *Шевченко / Березіль* — 143]. ► БЕЗПРЕДМЕТНІСТЬ

КОМПОЗИЦІЯ ВИСТАВИ / [2007. *Чехов / 4* — 78]; «Композиція спектаклю. Перемонтовується або залишається така, яка є або пишеться нова п'єса. Установлення [мо]ментів: наростання, ослаблення, катастрофа, розв'язка, акти, ударні місця, поділ на дії, на сцени, виходи і т. ін. Весь спектакль як режисерська п'єса з усіма в ній примітками і означеннями» [1924. *Курбас / СФІСД № 2* — 29]; «Композиція це якість нового стану, в якому матеріал пробуває. Це прикмета нового стану. Прикмета нового стану — це питання форми. Композиція це питання форми» [1925. *Курбас / СФІСД № 8* — 12]; «Композиція це є форма спектаклю»; «Композиція є частиною фактури, фактура це всеохоплюючий момент» [1925. *Курбас / СФІСД № 10* — 19]; «Планове по відношенню до цілості співвідношення і розташування частин це є композиція» [1925. *Курбас / СФІСД № 10* — 20]; «Будови спектаклю (його композиції)» [1926. *Грудина / Робота* — 30]; «Композиційне побудування п'єси» [1928. *Грудина / «97»* — 26]; «Композиція (будова окремих частин) твору, простежена до кінця, виявить спосіб зв'язку частин і побудови цих частин до найдрібніших деталей» [1928. *Коряк* — 17]. ► АРХІТЕКТОНІКА, КОМПОЗИЦІЯ, СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

КОМПОЗИЦІЯ ВИСТАВИ СИНТЕТИЧНА / «Синтетична мистецька композиція цілої вистави. Але це визначення форми сучасного театру (коли тов. Мамонтов над ним замислиться) буде стосуватися і для нього до таких глибоких основ театральної епохи в світовому розумінні, що робити з нього специфіку переходового стандарту він сам відмовиться» [1929. *Курбас / Окуляри* — 307]. ► КОМПОЗИЦІЯ

КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА [ДРАМИ] / [1928. *Рулін / План / 2* — 4]; «Поняття про динамічну композицію як співвідношення напруженості акції та часу. <...> Основні поняття динамічної композиції. Експозиція,

момент збудження акції, наростання, кульмінація, розв'язування акції і катастрофи» [1920-ті. Рулін / Програма — 337]; «композиция динамическая» [1930. Архітектоніка — 5]. ► КОМПОЗИЦІЯ СТАТИЧНА, КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ

КОМПОЗИЦІЯ ДІЙОВИХ ОСІБ / [2007. Чехов / 4 — 82].

КОМПОЗИЦІЯ ДРАМАТИЧНА / польськ. *kompozycja dramatyczna* [1754] [2007. Rutkowska — 289]; «Після шкідцевого “Жовтневого огляду” (драматична композиція)» [1932. Рулін / 15 — 81]; «драматична композиція» [1943. Бутківський — 7].

КОМПОЗИЦІЯ КОНСТРУКТИВНА / [1938. Балет — 8].

КОМПОЗИЦІЯ ОРХЕСТРАЛЬНА / оркестрова композиція; [1905. Огляд / 1 — 32]. ► ОРХЕСТРА

КОМПОЗИЦІЯ П'ЕСИ / [1924. Мамонтов — 31]; [1932. Верхацький / Пролог — 19]; «Композиція майже всіх цих п'ес [історичних трагедій М. Старицького] подібна: в них автор малює звичайно інтригу романічного характеру (Богдан і Єлена, Мар'яна і Антось) на фоні ширших громадських подій» [1925. Кусіль / УТ — 115–116]; «Композиція — це теж архітектоніка, тільки з додатком “прийомів фарбування” (В. Волькенштейн). Конкретний зміст п'еси не вичерпується самою фавулою (ходом подій). Часто драматург старається захопити чи зацікавити глядачів малюнком персонажу, почуттєвою картиною, етнографічними даними — спів, музика, убрання тощо. Успіх багатьох п'ес наших старих драматургів (як от, І. Котляревський, М. Кропивницький, М. Старицький та ін.) в значній мірі пояснюється саме от цими “прийомами фарбування”. А тому в композиційному плані п'еси, що складається вже після того, як у драматурга єсть і сюжет і фавула, мусять зазначатися й ті фарби (спів, танець тощо), що їх буде наложено на кістяк фавули» [1928. Мамонтов / 2 — 52]. ► БУДОВА П'ЕСИ

КОМПОЗИЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА / [1919. Бондарчук / Замітки — 67]; [1921. Васильєв — 70]; «Режисерська ж композиція його та тональна архітектоніка, що цілий час переключається з реального — фавульного пляну в умовний, не тільки заперечує таке сприйняття, а вириває всю родинну драму з реального середовища й підносить до філософської категорії. Мізансцени першим пляном стремлять через рампу в залю, за стіни театру. Цілий букет суто умовних персонажів (сусіди) не дозволяють ні на момент подумати, що перед очима перебігає хатня справа родини містечкового поштаря. А персоніфікація в гримах популярних сучасників з поміж старого українського громадянства точно визначає їхню ідейну категорію» [1931. Хмурий — 40].

КОМПОЗИЦІЯ СПЕКТАКЛЮ / [1925. Господар — 5].

КОМПОЗИЦІЯ СТАТИЧНА [ДРАМИ, КОНФЛІКТУ] / [1928. Рулін / План / 2 — 4]; [1920-ті. Рулін / Програма — 336]; «композиция статическая» [1930. Архітектоніка — 5]; «Статическая композиция заключается в развитии действия в пространстве, т.е. в заполнении пьесы действующими лицами

и расположение их в определенных взаимоотношениях. Динамическая композиция развивает действие во времени» [1930. *Архитектоніка* — 32]. ► КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА, КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ, ТЕМА

КОМПОЗИЦІЯ СЦЕНІЧНА / [1932. *Рулін* / 15 — 81].

КОМПОЗИЦІЯ ТВОРУ МИСТЕЦЬКОГО / [1931. *Мамонтов* / *Проблеми* / 1 — 57]. ► КОМПОЗИЦІЯ

КОМПОЗИЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / польськ. *teatralna kompozycja* [1821] [2007. *Rutkowska* — 290]; «театральна композиція» [1926. *Мамонтов* / *УД* — 177]. ► ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ

КОМПОНИСТ / польськ. *komponista* [1784] [2007. *Rutkowska* — 288]; композитор; [1928. *Підсумки* — 1].

КОМПОНОВАННЯ / «Компоновати — видумувать, сочинять» [1838. *Наталка* — 80]. ► КОМПОНУВАННЯ

КОМПОНУВАННЯ / «компоновано нові драми» [1894. *Франко* / *Театр* — 302]; «компонування сеї комедії» [1901. *Франко* / *Галас* — 160]; «компонують свої комедії» [1913. *Вороний* / *Театр* — 140]; «І що ми komponували? Ми в цьому відношенні відстали від Москви. Москва нас випередила. Матеріали в “Газі” були компоновані у формі — приміром, бляха була й під папір зроблена, фарба під залізо, — були моменти підробки під матеріал, але дещо було в цьому оформленні. Ми натиснули тоді на композицію, на конструювання перетворення. Перетворення — це була одиниця, яка компонується, конструюється» [1926. *Курбас* / *Призначення* — 90]; «Складний процес komponування театрального видовиська, що зветься постановкою» [1928. *Грудина* / «97» — 24]. ► КОМПОЗИЦІЯ, КОМПОНОВАННЯ

КОМПРИМАРІО / від італ. *comprimario* — виконавець другорядних партій в оперній виставі; «считались компримаріями трупши» [1895. *Черняев* — 393]. ► АКСЕСУАР, АНТУРАЖ

КОМПРОМІС ХУДОЖНІЙ / [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 280].

КОН ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1918. *Кисіль* / *Вертеп* — 20]. ► КІН

КОНВЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ [ДРАМАТИЧНА] / драматична умовність; «конвенціональна фальш» [1892. *Франко* — 283]; «драматична конвенціональність» [1892. *Франко* — 284].

КОНГРЕС ДРАМАТИЧНИХ І МУЗИЧНИХ ПИСЬМЕННИКІВ / «З 13 по 17 липня в Парижу відбувся інтернаціональний конгрес драматичних і музичних письменників, що об'єднав 18 ріжних країн Європи та Америки» [1926. *Туркельтауб* / *Право* / 1 — 3].

КОНГРЕС КРИТИКІВ ТЕАТРАЛЬНИХ / «Живемо в добі конгресів, з'їздів і конференцій. Тому нікого не здивує, що у Парижі почався 5-го ц. м. жидівський конгрес театральних і музичних критиків. Почин до нього дав бувший директор другого державного театру “Одеон” Поль Джіністі. На конгрес приїхало 40 представників з ріжних країв, одначе

більше з цікавості як з потреби оборони своїх професійних інтересів. Професія театрального критика існує тільки як виїмок при органах преси, що виходять у мільйонах примірників. Більшість французьких театральних критиків пише рецензії принагідно; є це визначні письменники, літературні критики, директори театру або попросту професійні журналісти. Мета згаданого конгресу створить організацію з поодиноких союзів театральних критиків у різних краях і зміцнити взаємини між ними. Мета більш ідеальна для всіх чужинців, а практична тільки для французів, у яких професія театрального критика висуває цілу низку спеціальних домагань. Ясно, що ці домагання та самі функції критики залежні в різних краях від своєрідних умовин, які не можна вирішити при помочі міжнародної організації» [1926. Конгрес — 4]; «У Сальцбургу почався міжнародній конгрес театральних і музичних критиків» [1927. Конгрес — 3]; «15 вересня почнеться в Будапешті міжнародний конгрес драматичних і музичних критиків» [1929. Конгрес — 5]. ► КРИТИК ТЕАТРАЛЬНИЙ

КОНКЛЮЗІЯ / закінчення сценічного твору; польськ. *conclusio* [1627] [1992. *Cegiela* — 36]; «Третья часть ест конклюдзія, конець казанія. В той часті казнодія припоминает тую реч, которую повідав у наррації і напоминает людей, жеби оні в такой ся речі кохали, если будет тая реч добрая; если зась злая, напоминает людей, жеби ся такої речі хронили» [1659. *Гаятовський* — 109].

КОНКУРЕНЦІЯ ТЕАТРІВ / [1921. *Васильєв* — 69]. ► УПРАВЛІННЯ ВИДОВИЩНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

КОНКУРС [ДРАМАТИЧНИЙ] / «конкурс на драму і комедію» [1885. *Франко / Театр* — 365]; «драма <...> получила на конкурсі в Галичині першу премію!!!. Дякуючи такому анонсу, п'єса мала поспіх» [1892. *Кропивницький / 1* — 412]; «конкурс на написання театральних sztuk» [1892. *Молода Русь* — 9]; «Оголошене висліді конкурсу на оригінальні руські твори сценічні» [1896. *Конкурс* — 140]; «конкурс драматичний» [1896. *Олесницький* — 157]; «конкурс на найлучші твори драмату і комедії» [1904. *Історія* — 12]; «Надаючи особливої ваги театрові як одному з найбільш дійових засобів політичного виховання широких мас трудящих, та щоб створити високохудожні театральні п'єси, які можуть сприяти освіті мас в дусі соціалізму, Рада Народних Комісарів УРСР ухвалює: 1. Оголосити конкурс серед письменників СРСР на створення кращих театральних п'єс <...> 2. На преміювання кращих драматургічних творів, поданих на конкурс, визначити 10 премій Ради Народних Комісарів СРСР. Термін закінчення конкурсу 1 листопада. Склад журі: А. Луначарський, К. Станіславський, О. Толстой, В. Мейерхольд, І. Кулик, Р. Симонов, Є. Любимов-Ланської» [1933. *Конкурс*]; «П. К. Саксаганський робить усе можливе для розвитку української драматургії — він, наприклад, оголошує конкурс на кращий драма-

тургичний твір. Головною умовою п'єси на конкурсі ставиться її ідейність. “За кожную п'єсу, — говориться в умовах конкурсу, — яка задовольняє літературні і сценічні вимоги, видається зверх звичайної поспектакльної плати премія в 150 крб. Умови для премії такі: п'єса повинна бути: 1) на українській мові, 2) мати не менше 4 актів; 3) розробити зміст, взятий з сучасного життя” (“Киевская старина”, 1903, № 4)» [1939. Гаєв — 92]. ► ОЛІМПІАДА

КОНКУРС [ДРАМАТУРГІЇ] / [1926. Новинки / 2 — 4]. ► ДРАМА НАРОДНЯ

КОНКУРС ДРАМАТУРГІЇ ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ / [1924. Мамонтов — 25]. ► ОЛІМПІАДА

КОНКУРС КРАСИ ЖІНОЧОЇ [В АМЕРИЦІ] / [1927. Суд — 10].

КОНКУРС МІЖНАРОДНИЙ НА КРАЩУ П'ЄСУ / «Міжнародний конкурс на кращу п'єсу. Міжнародне об'єднання революційних театрів оголошує конкурс на кращу п'єсу. Жюрі конкурсу підкреслює, що бажано, аби були п'єси про героїчну боротьбу трудящих з фашизмом, про небезпеку нової імперіалістичної війни і про оборону СРСР, про героїчний шлях трудящих Радянського Союзу. П'єси можуть бути написані в якому завгодно жанрі. Перша премія — 10 тис. карбованців, або — для іноземного автора — подорож до СРСР, друга премія — 4 тис., або подорож до СРСР, третя — 2 тис., або подорож до СРСР. Термін конкурсу — 1 серпня 1936 року» [1935. ЛНМ — 194].

КОНКУРС НА ДРАМАТИЧНІ ТЕМАТИ / «Будьте ласкаві, високоповажаний добродію, дайте собі труд звістити мене, від чого станув такий позорний скандал, що конкурс на драматичні теми по історії Русі-України, розписаний вже років 4–5 назад, і досі нічим не завершивсь?» [1894. Лисенко / 1 — 242].

КОНКУРС НА ПОСАДУ / «конкурс на [посаду] директора театру» [1904. Історія — 45]; [1916. Чарнецький — 1].

КОНКУРС РЕЖИСЕРІВ / «Від 11-го квітня 1918 р. театральний відділ при Міністерстві народньої освіти оповіщає конкурс режисерів широкого народнього та історичного українського і клясично-героїчного світового репертуару на сезон 1918–1919 р. в київському Троїцькому народньому домі. Режисерів може бути від одного до 2-х з директорськими обов'язками, працюючих в контакті з іншими <...> Платня від 500 до 1000 карб. в місяць, сезон від 1-го серпня по 1-ше травня. Особи, які бажають взяти участь в конкурсі мають листовно чи особисто зголоситись до 26-го квітня ц. р. і надіслати до голови театального відділу (Бібіковський бульвар, 14) інформаційні відомости про себе: а саме: 1) Режисерський стаж (який час і який репертуар провадив). 2) Погляди на завдання театру і докладний програм своєї майбутньої діяльності. 3) Приблизний склад трупи, який режисер вважає потрібним для своєї праці» [1918. Конкурс — 4].

КОНКУРС ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1865. Конкурс — 473].

КОНСЕРВАТОРІЯ / [1867. Лисенко / 2 — 27]; [1918. МДІ]; [1941. Лисенко — 2]. ►

АВАНСЦЕНА, ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ, ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

КОНСЕРВАТОРІЯ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА / [1942. Дитячі — 4];

«Київська Музично-Драматична Консерваторія. Великий, 4-х поверховий наріжний будинок при Шевченківському бульварі та вул. Пирогівській ч. 9. — напроти головного входу до Київського Ботанічного Саду, має над входовою брамою скромну двомовну таблицю “Київська Музично-Драматична Консерваторія ім. М. Лисенка”. Директором школи є, як відомо, син славного Лисенка професор О. В. Лисенко, а його донька п. Рада Лисенко сталася вже славною в Києві та на Волині піаністкою. <...> Київська Музично-Драматична Консерваторія ім. Миколи Лисенка — це вищий учбовий та науково-дослідний заклад, що має своїм завданням: 1) спрямувати всю свою науково-дослідчу роботу, всю діяльність своїх учбових закладів на глибоке студіювання і розвиток українського та західньо-європейського (найперше німецького) драматичного та хореографічного мистецтва; 2) шляхом всебічного студіювання світового та українського музичного, драматичного та хореографічного мистецтва випускати в світ освічених, свідомих та культурно-озброєних музик-виконавців, педагогів, композиторів, концертмайстрів, істориків, теоретиків, хормайстрів, оркестрових та хорових диригентів, співаків, хореографів, наукових дослідувачів, драматичних та оперових акторів і режисерів, майстрів художнього читання. Драматична Консерваторія має в своєму складі такі наукові та учбові музичні установи: 1) Музичний відділ, 2) Драматичний відділ, 3) Хореографічний з підпорядкованою йому балетною школою відділ, 4) Науково-дослідний відділ, що складається з трьох окремих дослідних секторів, а саме: вокального (зі студією та фоніатричним кабінетом), музичного фольклору та сектору історії театру, що має своїм завданням розроблення музично-теоретичних проблем, експериментально-вокальних, зокрема питань з історії театру. Київська Музично-Драматична Консерваторія перебуває зараз на бюджеті Міського Управління міста Києва. Цей бюджет, затверджений Міською Управою, виносить 1.450.000 карбованців. В школі вчиться 350 студентів, які повинні платити за навчання 300 карбованців на рік. Це здебільшого бідні студенти, діти робітників та селян, яким нізвідкіль не прибувають гроші, вони і ще й самі мусять важко працювати, щоби серед сьогоднішніх важких життєвих обставин вдержатися на поверхні життя. 7% студентів звільнені зовсім від оплат, це найздібніші та разом найбідніші, а 40 студентів звільнені до половини належної шкільної оплати. Консерваторія має 7 професорів, 55 доцентів та асистентів та окремо 100 учнів в хореографічній школі» [1942. ЮКО — 2].

КОНСТРУКТИВІЗМ / [1929. РКВ — 143]; «Конструктивізм, оскільки він чистіше інтелектуального порядку і походження, — остання непотрібна фаза ученості в мистецтві» [1923. Курбас / Щоденник — 41]; «Конструктивізм, машинізація, трюки, масова декламація, мистецтво руху і т. п. — ось нові рецепти лікування хорого» [1924. ВБ — 1]; «Щодо форми, яка є фіксованим у матеріалі завданням, ми зостаємося конструктивістами» [1926. Курбас / ЛЕФ — 86]; «Чим знаменний конструктивізм у протилежність до того періоду? Конструктивізм важливий тим, що в ньому центр ваги лежить не в тому, які соки, які вібрації м'якулів, яке просторове самопочуття покладено в зображену річ, а важливо те, яким робом поодинокі частини з'єднані. Причому в зв'язку з певним матеріалістичним світовідчуванням, яке виникло останніми часами, для котрого існують речі якось поза ним об'єктивно, світовідчуванням, яке визнає знання, що є для всіх обов'язковим і однаковим — власне, з цього виникаючий момент певної любові до самого матеріалу»; «Змога розглядати речі тільки у певній їх частковості позначилась на всьому періоді розвитку мистецтва з того часу до сьогодні й кінчилась тим гострим періодом розвитку, який починається імпресіоністами, котрі є вихідною безпосередньою точкою для всіх тих аналітичних напрямків, які після того були: кубісти, футуристи, кубофутуристи, експресіоністи і, нарешті, конструктивісти» [1926. Курбас / Призначення — 88]; «В театрі, особливо українському театрі, почалось воно таким чином, що ми почали від звичайного типу життєво-психологічного театру відходити, прийняли тоді перший постулат сучасного театру, себто театру післяреволюційного, театру, що наближався до конструктивізму, — цей самий лозунг, що всякий план театральний мусить бути різко відмежований, всяка річ мусить іти в різко відмежованому театральному плані» [1926. Курбас / Призначення — 88–89]; «Під конструктивізмом розуміють таку перебудову мистецтва, де в основу роботи закладається утворення (будування) практичних, загально корисних речей. Іншим словами, мистецтво не має права займатися лише красою для краси, а зокрема, театр не повинен гратися лише в забаву. В основу свого мистецького підходу конструктивізм намагається покласти світогляд тих сил, що рухають життя. Він вимагає від театру давати такі вистави, які стосуються до наших сьогоднішніх турбот, зачіпати такі питання, які нам сьогодні болять, а не ті, що оджили і відійшли з історії. З історії, та взагалі з репертуару минулого, вибирати те, що можна використати, як матеріал для сьогоднішніх потреб. А беручи цей матеріал — перебудувати його: на ґрунті минулого будувати, утворювати, організовувати нове і прийдешнє. В протилежність містичному ухилові експресіонізму в конструктивізмі маємо наближення мистецтва до самого життя: творити загальнокорисні речі. Він, таким чином, має в собі реальний (жит-

тевий) ґрунт, мистецький його світогляд наближається до марксистського світорозуміння, яке не визнає ніяких надприродних (містичних) сил. В цьому напрямку розгорталося розуміння мистецтва “Березодем” ще в попередній його роботі і, природно, мусило призвести до спільності з конструктивізмом. Друга програмова робота “Березоля”, “Джиммі Гігінз”, відбила цю спільність. П’еса мала безпосередню практичну мету: мистецької агітації, а форми театральної обробки її наближались більше до реальних (життєвих) форм. Правда, практична робота не завжди на кожному кроці досягає точності програмових принципів. Через те і в “Джиммі Гігінз” було багато ще впливу експресіоністичного підходу та експресіоністичного методу обробки спектаклю (масові сцени, муки Джиммі)» [1927. Бондарчук / 1 — 29–30]; «Основна вимога конструктивізму — доцільність та економія засобів» [1927. Бондарчук / 2 — 37]; «Через вчорашній конструктивізм — до майбутнього монументального реалізму і далі» [1927. Курбас / *Сьогодні* — 265]; «Дух конструктивності, властивий всякій творчості здорового класу, йому [обивателеві] абсолютно чужий і незрозумілий. Конструктивізм у сценічному оформленні він може ще прийняти, і то тоді, коли той перестає бути конструктивізмом, а робиться естетичною формою. В чистому вигляді конструктивізм для нього занадто умовний, а всяка умовність — це вже і є, по суті, пафос. Він любить сире, натуральне, саму голу натуру, або, принаймні, її імітацію. Вабить його до театру не його мистецтво, а особистість актора: він любить голе м’ясо на сцені, безпосередню грубу емоцію, особливо в сентиментальних тонах, бо це інтерес його життя; він вічно і завжди споживає життя, але він його не творить. І от цей обиватель нарешті перекричав усіх» [1927. Курбас / *Сьогодні* — 277]; «Ми позбулися некультурної традиції аматорщини, безграмотного “наїтія”, підфарбованого конструктивізмом» [1928. Курбас / *Слово* — 164]; «Конструктивізм є заперечення традиційних мистецьких естетик та концепцій. Він оголошує загибель мистецтва. Нова цивілізація не є цивілізація мистецтва та ремесла, а є цивілізація машини. Конструктивізм, спираючись на діалектико-матеріалістичний історичний погляд визнає, що те, що ховається під назвою “мистецтво”, зазнавало на протязі століть в змінах виробничих та громадських систем основних змін щодо матеріалу, техніки та форм» [1929. *Taūge* — 51]; «Конструктивізм є перш за все вияв зрозуміння того, що традиційної класичної естетики та науки про мистецтва не досить, щоб зрозуміти основи всіх явищ, що визначаються, як мистецтва; що норми, теореми та термінологія класичної естетики та науки про мистецтва не можуть залишатися в силі, бо з’ясувалося, що вони не відповідають даним і пізнаним skutкам та що їхні класифікаційні системи — застарілі й провізоричні. Отже, конструктивістична естетика зрікається застарілих понять і норм і за-

бобонів про семеро мистецтв, дев'ятеро муз, триєдиність образотворчих мистецтв. Вона досліджує кожне явище за його основними елементами, без огляду на зовнішнє означення, під яким те явище виступає. У кожній формі вона питається, чим та форма була перше, ніж стала тим, що є тепер, з яких умов з'явилася, які переховує можливості для дальшого свого розвитку: конструктивістична естетика розглядає людську проєкційну активність в цілім її рухові й внутрішнім дійовим зв'язку, як поточний феномен, а мистецтво видається їй, як один з етапів, як певний витвір певної історичної доби» [1929. *Тайге* — 52]. ► МЕТОД ФОРМАЛЬНИЙ, РЕАЛІЗМ, РЕАЛІЗМ МОНУМЕНТАЛЬНИЙ, УСТАНОВКА [ДЕКОРАЦІЙНА]

КОНСТРУКТИВІСТ / [1925. *Туркельтауб* / 7 — 3]. ► СТИЛІЗАТОР

КОНСТРУКЦІЯ / [1924. *Реформа* — 3]; «по конструкції її [п'єсу “Влада темряви” Л. Толстого] назвали наивной, а по содержанию “зверством дикарей”» [1893. *Старицький* / 6 — 524]; «Побудовання недоцільних, десятиметрових конструкцій, які не допомагають акторові, а навпаки дуже шкодять йому, небажане й небезпечне ще й з другого боку: театр, що має в своєму репертуарі 8–10 п'єс в такому оформленні прикутий до одного місця, він не може пересуватись бо перевозка, неминуха поломка й установка цих конструкцій коштуватиме більше ніж утримання всього мистецького складу. Не дарма ж директори, складаючи кошториси на подорож, рахують на утримання живого інвентаря (актори режисура, художники) 30 %, а решту майже 70 % на перевозку, ремонт та установку мертвого інвентаря тоб-то конструкцій, строїв та бутафорії. Перебування театру на одному місці не бажане ні з мистецького ні з матеріального боку. Театр не має змоги показати широкому загалові свої мистецькі досягнення. Акторові ж доводиться втрачатися ще й матеріально, бо що літа він залишається безробітним. Вихід з цього небажаного й небезпечного становища один. І режисерам і найпаче художникам при розробці п'єси треба увесь час пам'ятати про актора, а також про необхідність подорожі з цією п'єсою. Отже доцільність і максимум економії в річовому оформленні сцени як з мистецького так і з матеріального боку. Що ж до типів сценічних установок, то очевидно, художники користуватимуться різними типами залежно від потреби й доцільності, відшукуючи нові й нові деталі. Особисто я гадаю, що найдоцільніший і найзручніший для актора, зрозумілий та імпонуючий глядачеві — це тип конструкції асоціативної, що щільно пов'язана з п'єсою й допомагає виявленню думки автора, задуму постановника, та виконанню актора» [1928. *Конструкція* — 5]; «Театр [“Березіль”] мав свого політкома, як військова частина, його “конструкції” (а не декорації) виготовлялися на заводі» [1969. *Полторацький* — 173]. ► АРХІТЕКТОНІКА, КОМПОЗИЦІЯ, ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНИ РІЧЕВА, РЕФОРМА ОПЕРИ, СПЕКТАКЛЬ КОНСТРУКТИВНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ, СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, УСТАНОВКА [ДЕКОРАЦІЙНА]

КОНСТРУКЦІЯ АСОЦІАТИВНА ► КОНСТРУКЦІЯ

КОНСТРУКЦІЯ ДРАМИ / «Конструкція драми складається з побутової фабули, частіш з психологічно-індивідуальних положень, а маса коли й бере участь, то тільки як статисти, як тло словесне або суто декоративне. Фактура драми: 1) автор, 2) режисер, 3) актор, 4) художник. Конструкція опери, крім драматургічного елементу, складається з співвідношення хорового співу, арій, музики. Фактура ж опери значно складніша і багатша за драму: 1) автор словесного матеріалу, 2) автор музики, 3) режисер, 4) диригент, 5) співак, 6) музика, 7) концертмайстер, 8) художник, 9) хормейстер, 10) балетмейстер» [1929. *Петрицький* — 35].

КОНСТРУКЦІЯ ІДЕОЛОГІЧНА ► ТЕНДЕНЦІЙНІСТЬ

КОНСТРУКЦІЯ [ІНТЕРМЕДІ] / [1925. *Кисіль* / УТ — 59].

КОНСТРУКЦІЯ ОПЕРИ / [1925. *Кисіль* / УТ — 59]. ► КОНСТРУКЦІЯ ДРАМИ

КОНСТРУКЦІЯ П'ЕСИ / [1932. *Верхацький* / Пролог — 19]; «конструкція п'єси (послідовність сцен з їхніми темами)» [1932. *Верхацький* / Пролог — 23]. ►

АРХІТЕКТОНІКА, БУДОВА ТВОРУ, КОМПОЗИЦІЯ, СТРУКТУРА ДРАМИ

КОНСТРУКЦІЯ СЦЕНИ / [1925. *Кисіль* / УТ — 59]. ► КОМПОЗИЦІЯ

КОНСТРУКЦІЯ ФУНКЦІОНАЛЬНА / [1979. *Дашківська* — 27].

КОНСТРУЮВАННЯ / «Для минулої епохи характерним було переживання, для нашої епохи — конструювання. Тут питання — чи вважати відчуття переживанням, чи ні. Але під переживанням я розумію весь хаотичний комплекс душевних процесів. Коли нам здається, що ми переживаємо роль, то це самообман. Нічого цього зараз у нашій роботі бути не може. В нашу роль вкладає свідомість техніки так, що місця переживанню немає. Переживання не головне» [1924. *Курбас* / *Принцип* — 50].

КОНСУЛЬТАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА / «При кабінеті культроботи ОРПС створено режисерську консультацію, завданням якої є допомогти усім драмгурткам в виборі п'єс, розробок їх і т. д. Є спеціальні п'єси для свят, переписані ролі, які можна брати на прокат» [1928. *Консультація* — 26].

КОНТИНГЕНТ ОВДІДУВАЧІВ ТЕАТРУ / [1910. *Дорош* — 2]; «конті[н]-гент глядача» [1925. *Юра* / *Анкета* — 2].

КОНТРАКТ / польськ. *kontrakt* [1861. *Prawidła* — 204]; «контракт» [1894. *Старицький* / *Талан* — 451]; [1936. *Мар'яненко* / 2 — 170]; «[в 1827 г.] г. Штейн — писав по цьому поводу исправлявший должность Новороссийского генерал-губернатора граф Пален начальнику III отделения графу Бенкендорфу, — содержатель труппы русских актеров, находившейся прежде в г. Харькове и разных других губернских городах, заключил с здешней театральной дирекцией контракт, по силе коего он взял на себя обязанность устроить и содержать в Одессе русский театр в продолжении нынешнего лета» [1902. *Одеса* — 22]; «Також поділяно со стороны Выділа письменни уговоры (контракта) так со всіми членами труппы, як и ди-

ректором» [1870. Н. 4. — 11]; «Заключено з акторами контракти, чи ліпше виразивши ся, умови. Найважніші точки в умовах: висота гажі актора і зобовязане актора піддати ся новому театральному статутіві (Статут — се ряд кар за ріжні провини. Кари доходять аж до висоти щомісячної гажі!)» [1893. Яворовский — 21]; «Еще огромную роль в жизни украинскаго артиста играет “контракт”; эта драконовская бумага подписывается артистами и в единичном экземпляре хранится у антрепренера. Эти контракты закабаливают тружеников: не дай Бог не исполнить какого-нибудь пункта. Бегство антрепренера и оставление без хлеба и крова всей труппы за Волгой, а то и дальше, не наказуется, наоборот, по сей час практикуется с большим успехом» [1912. Хованский — 13–14]; «Вчора підписала контракт до Державного народнього театру відома українська артистка М. М. Кучеренко» [1918. Кучеренко — 1]. ► АНГАЖЕМЕНТ, АНТРЕПРЕНЕР, ТРУПА «НА СЛОВО», ШТРАФ

КОНТРАКТ СЕЗОННИЙ [АКТОРСЬКИЙ] / [1930. Рудзевич / 2 — 22].

КОНТРАЛЬТО / «трагики», «комики», «благородные отцы», «резонеры» и «любовницы» — «по нужде» обращались в басов, баритонов, теноров, контральто, сопрано и, после нескольких репетиций распевали целые оперы» [1884. Черняев — 352]; «примадонна-контральто» [1884. Черняев — 357].

КОНТРАМАРКА / польськ. *kontramarka* [1785] [1992. Cegieta — 63]; «контрамарка» [1894. Старицкий / Талан — 497]; [1906. ТГГ — 1]; [1925. Білогорський — 3]; [1925. Дацків — 6]; «контрамарочка» [1897. Кропивницький — 33]; «одних контрамарок: офіціальних, півофіціальних, редакційних, типографських, реквізиторських, кумовських, сватовських, музикантських — півтеатру» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 104]; «контрамарка <...> — контрольний білет, ретурка» [1918. Кузеля — 157]. ► БІЛЕТ СЕЗОННИЙ, КВИТОК ВІДОМЧИЙ У ТЕАТРІ, КОНТРОМАРКА, КОШТОРИС ТЕАТРУ, ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНІ

КОНТРАМАРОЧНИК / [1924. Василько / 1 — 7]; [1925. Дацків — 6]; [1936. Мар'яненко / 1 — 117]; «контрамарочники касу б'ють» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 140]. ► КВИТОК ВІДОМЧИЙ У ТЕАТРІ, КЛАКЕР-КОНТРАМАРОЧНИК, КОШТОРИС ТЕАТРУ

КОНТР-АНОНС / «нехай пишуть “контр... контр... контр <...> контр-анонса”» [1901. Репетиція — 23].

КОНТРАПУНКТ / польськ. *kontrapunkt* [1783] [2007. Rutkowska — 295]; «контрапункт» [1911. Стеценко / 5 — 2].

КОНТРАПУНКТАЦІЯ / [1865. Марковецький / Благословення — 321].

КОНТРДАНС / [1928. Копержинський — 427].

КОНТРДІЯ / [1937. Захава — 38]; «Боротьбу відкриває контрдія. Король насилає на Гамлета Полонія, потім Розенкранца та Гільденштерна» [1930. Кравоський — 70]. ► ДІЯ НАСКРІЗНА

КОНТРИМАРКА / польськ. *kontramarka* [1785] [2007. Rutkowska — 295]; [1900. Кропивницький / Нашествіє — 67]. ► КОНТРАМАРКА

КОНТРОБАСИСТ / польськ. *kontrabasista* [1802] [2007. *Rutkowska* — 294]; «контробасист» [1928. *Підсумки* — 1]. ► ШТАТ ТЕАТРУ

КОНТРОЛЕР / «буду контролером лівого боку балкону і буду одержувати 15 карб. на місяць» [1914. *Василько* — 16].

КОНТРОЛЬ АКТОРСЬКИЙ / «Заньковецька, наприклад, доходючи до найбільших вершин пафосного напруження, ридаючи ревноими сльозами і викликаючи сльози у глядача, ніколи не втрачала акторського контролю. <...> найбурхливіший темперамент актора ніколи не втрачає самоконтролю. Заньковецька — в усякім разі» [1937. *Романицький* — 27–28].

КОНТРОЛЬ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ НАД РОБОТОЮ ТЕАТРУ / «Для забезпечення пролетарського впливу та контролю над роботою театрів — Харківська профрада спільно з Головмистецтвом та ХОУВП організувала спеціальний семінар для членів художньо-політичних рад (робітників)» [1930. *За* — 21].

КОНТРОЛЬ ХУДОЖНІЙ / [1926. *Нарада* — 122].

КОНТРОЛЬОР / «Буду контрольором лівого боку балкону і буду одержувати 15 карб. на місяць» [1914. *Василько* / 1 — 9].

КОНТРОЛЬОР ВРАЖІНЬ / [1913. *Тім* — 4]. ► ТЕАТР КАЗЕННИЙ

КОНТРОЛЬОРША / [1911. *Фельєтон* — 2]. ► КАРТКА РЕЦЕНЗЕНТСЬКА

КОНТРОЛЯ ХУДОЖНЬО-ІДЕОЛОГІЧНА / [1930. *Передача* — 17].

КОНТРОМАРКА / [1927. *Хто* — 4]; «контромарка — опіум для народу» [1927. *Контромарка* — 5]. ► КОНТРАМАРКА

КОНТРЕВОЛЮЦІЯ В МИСТЕЦТВІ / «Останні три пункти (академізм, безпредметність, формалізм) МОБ вважає об'єктивною контрреволюцією в мистецтві» [1924. *Курбас* / *Режлаб* 25.12.1924 — 317]; «МОБ вважає об'єктивною контрреволюцією в мистецтві: а) Академізм, як визнання постійної громадської цінності мистецьких норм, тим самим визнання незмінності ідеології; б) Безпредметність, як занепадницьке явище класу, що розкладається, яке заперечує зміст; в) Формалізм, як підпорядкування змісту розв'язанню формальних проблем; г) Естетизм — культ краси, як самоцілі, що будучи витвором буржуазної культури, гине разом з нею. МОБ вважає зміст і форму в мистецтві рівноцінними елементами, що, пронизуючи один одного, перебувають у тісному взаємовідношенні і органічно впливають з класової ідеології. Примітка: МОБ рішуче заперечує примат змісту над формою і навпаки» [1925. *Курбас* / *Режлаб* 09.01.1925 — 326]; «Заснований при Центральній Раді “Молодий театр”, керований контрреволюціонером Курбасом, бувши виразником політичних завдань української націоналістичної контрреволюції, активно боровся за містично-символістичні форми українського театру, переносив в умови революційної дійсності і запеклої класової боротьби на Україні продукти розкладу й декадансу буржуазної європейської теа-

тральної культури. Щоб обдурити українські трудящі маси і приховати свою контрреволюційну суть, “Молодий театр” прикрився в своїй шкідницькій роботі лозунгом запровадження “високих форм європейського театру”. До речі тут сказати, що ці ж завдання націоналістичної контрреволюції Курбас, ідейний і мистецький натхненник “Молодого театру”, цілком і повнотою переніс пізніше і в театр “Березіль”» [1935. Савченко — 6–7].

КОНТРРЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА / [1929. Полфьоров — 195].

КОНТРРЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА / [1923. Коряк — 1]. ►

КОАЛІЦІЯ ШИРОКА

КОНУРА СУФЛЕРСЬКА / «из суфлерской конуры» [1840. Квітка / Ярмарка — 400]. ► БЕНЕФІС СУФЛЕРА, БУДА, БУДА СУФЛЕРСЬКА, БУДКА СУФЛЕРА, БУДКА СУФЛЬОРСЬКА, ЗШИТОК СУФЛЕРСЬКИЙ, ПРИМІРНИК СУФЛЕРСЬКИЙ, СУФЛЕР, СУФЛЕР МЕХАНІЧНИЙ, СУФЛЕРКА, СУФЛЕРОВАННЯ, СУФЛЕР, СУФЛЬОР, СУФЛЯРНЯ

КОНФЕРАНС / [1928. Бортник / Пригоди — 1]; [1930. Кабінет — 16]; [1931. Білокриницький — 40]. ► ЕСТРАДА, ЖАНР ЕСТРАДНИЙ, КАБІНЕТ ЕСТРАДИ, МІНІАТЮРА, ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ, ТЕАТР ФОРМ МАЛИХ

КОНФЕРАНС’Є ► КОНФЕРАНС, СУФЛЕР

КОНФЕРАНСІЄР / [1930. Федорцева — 3]. ► КОНФЕРАНСЬЄ

КОНФЕРАНСЬЄ / [1924. Звіздини — 6]; «Можна також підготовку зробити окремою невеличкою театральною картиною (пролог, антре живої газети) або це може зробити докладчик чи конференсьє» [1926. Болобан / Компонування — 29]; «конференс’є» [1927. Балабан — 25]. ► ЗВІЗДИНИ ТЕАТРУ, КОНФЕРАНСІЄР

КОНФЕРЕНЦІЯ / [1930. Оперний — 7]. ► ЛЕКЦІЯ-КОНЦЕРТ

КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЦЬКА / «Головна хиба отаких конференцій полягає, на нашу думку, в тому, що поміж театром і споживачем на таких конференціях бракує жодного зв’язку. Робітник не відчуває, що його поради й критику сприйматимуть серйозно, що він — справді може впливати на дальший хід роботи театру. І тому не відчуває відповідальності за свої слова» [1929. Болобан / Замовлення — 2]. ► ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА

КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧА РОБІТНИЧОГО ► ГЛЯДАЧ РОБІТНИЧИЙ, МЕТОДИ МАСОВОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ РОБОТИ

КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ / «У кінці грудня [театр Шевченка] скликає першу конференцію глядачів. Художня Рада переносить свою роботу на широкий робітничий загаль вкупі с культактивом заводу ім. Петровського та Леніна, активно обговорюють виробничого плану театру. За десятирічну свою працю театр виготував 94 прем’єри» [1929. Ірїй — 116]; «Цими днями при театрі має підбутнся широка конференція глядачів» [1929. Хроніка / 1 — 252]. ► КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЦЬКА, КОНФЕРЕНЦІЯ РОБІТНИЧОГО ГЛЯДАЧА

КОНФЛІКТ / [1913. Вороний / Театр — 111]; про трагедію «Антигона» Софокла — «перед нашими очима ведеться велика боротьба між законами “людськими”, слуцайними, а все-таки могучими, і законами “божеськи-

ми», т. є. моральними, записаними в серці людським» [1883. Франко / Зоря — 307]; «драматичні конфлікти» [1892. Франко — 286]; «трагічний конфлікт» [1901. Франко / Галас — 157]; [1902. Франко / Міра — 219]; «конфлікт між батьком і сином» [1907. Франко / Тобілевич — 378]; «дійсний конфлікт» [1910. Франко — 397]; «Конфлікт поміж самотньою сильною індивідуальністю й натовпом становить основу багатьох з кращих її [Лесі Українки] п'єс» [1925. Кусіль / УТ — 132]; «Боротьба — стрижень драми. Зміст наших вправ — це поступове студіювання всіх стадій утворення п'єси. Коли ми зможемо встановити ідею, конфлікт, розвинути його в певний сюжет, фабулу, а фабулу розчленувати, дотримуючись законів архітекtonіки. Це завдання, що було дане, можна було написати за 10 хвилин. Потрібне вміння використовувати матеріал. Взяти з нього те, що він може дати. Навчитися знаходити у всякому матеріалі загальне, що має вартість і не є анекдотом. Конфлікт — це комбінація, що залишена сама собі в житті, не могла мати своїм розвитком спокій, а мусила довести до бійки, сварки. Це так само, як у природі змішати різні субстанції і кинути туди мінерал, який силою своєї природи призводить до вибуху. Конфлікт драматичний у такому порівнянні — то будуть оці всі змішані субстанції і вкинутий туди мінерал, що доведе до вибуху. Цей момент присутності склянки з сумішшю і вкинення мінералу — це відповідає драматичному конфліктові. Коли замість субстанцій уявимо таких людей, то вони по відношенню до драми мають цінність як сили, що мають певний закон своєї природи (характер — скупий батько і марнотратний син коло одного маєтку). Протилежні вчинки — конфлікт. Може бути законоположення їхньої природи, якість класових інтересів. Їхні вчинки будуть визначатися їхніми інтересами, як представниками певних класів. Тут буде класова ідея. П'єса побудована не на характерах, а на соціальних суперечностях. Всякий конфлікт мусить біля чогось виникати. Оце “щось” стосується використання матеріалу. В даній замітці момент такий несерйозний, що коли його розв'язувати, виходячи з цієї випадкової обстановки (водокачка в роздягальні), то ми дістанемо певний план, у якому нам усе представиться. План передбачає аспект. Фарсовий мотив у всіх відношеннях. Що береться за основу: чи зовнішні випадкові моменти, чи ми вважаємо сторонній момент зовнішнім? Треба шукати чогось глибшого у даній ситуації. Водокачка в роздягальні — це зовнішнє. Під фабулою, що є в замітці, є момент людської нездарності (побудувати водокачку в роздягальні). Ідея в основі — людська бездарність у радянському оточенні. Цей факт уже дає можливість конфлікту. Впливають фігури. З такої постановки питання впливає можливість поставити фігури в певне співвідношення. Тоді треба вирішити аспект. План виходить з того, як при ваших таких і таких даних цього матеріалу, виходячи з цільової

установки, ви можете вирішити план подачі — аспект» [1925. Курбас / Режлаб 17.04.1925 — 418]; «Де конфлікт у “Макбеті”? Жадоба влади — це тема. Відьми — це зав’язка. Конфлікт — це є те, з чого робиться вся п’еса. Макбет стоїть і думає, чи вбити Дункана, чи ні — це конфлікт душевний, моральний; може бути і багато душевних дрібних конфліктів. Це не те, що нас цікавить. Усяка боротьба — це конфлікт, і всяка боротьба — на основі певного конфлікту. Боротьба не може бути чимсь одним, вона мусить розбиватися на складові частини, на сутички на різних фронтах. Сутички — це наслідки війни. Те становище, яке викликає війну, те, що мусить викликати війну, — це є конфлікт. Трагедія — пристрасний характер Макбета: не можуть зжитися Макбет з Дунканом, бо в них різні характери, і їхні діяння різні, так що це доводить до конфлікту. Тут його немає. Дункан добрий і який би він не був, однаково Макбет його вб’є. Віра в справедливість, з другого боку — віра в призначення. Це один із конфліктів. Леді Макбет — ця постать додана для того, щоб підштовхнути Макбета — це один бік душі його; ця постать не головна. В трагедії сказано, що його штовхає. Це віщування, лихе начало в космосі, у світорозумінні Шекспіра. Те, що Макбета штовхає, — це не важливо. Такий Макбет, як він є, — це є частина конфлікту <...> Тут найважливіший порядок, який мусить бути порушений, мусить бути боротьба, певний акт трагічного насильства, він мусить бути зламаний, щоб могла бути досягнута мета. Конфлікт у “Макбеті” такий: суб’єкт з таким характером, як Макбет, з такою палкою жадобою влади, як Макбет, у такому соціальному становищі, як Макбет, у становищі, дуже близькому до короля, правдоподібність здобуття влади близька, підживлюваний природним руйнівним началом, він стоїть на волосину від можливості влади; а до того ж — закорінена традиція певного порядку, в якому є такі, а не інакші уявлення про чесність, про традицію корони шотландської, вірність королеві, святість корони королівської — таке становище при наявності поштовху, даного відьмами, мусить спричинити певну боротьбу, котра в даному разі закінчується перемогою того самого порядку; перемагає порядок, а не особа. Між цим порядком і Макбетом, як втіленням антипода цього порядку, тобто зла, ведеться боротьба <...> Напишеться драматичний конфлікт, підставте під цей порядок осіб, призначте сили, які Макбета спонукають — мусить вийти драматичне дійство. Повторюю: накреслити конфлікт — це є так означити протилежні сили і поставити їх у таке співвідношення, щоб мусила постати боротьба. Яскравий зразок конфлікту — це “Ромео і Джульєтта”, дві ворожі родини і закохана молода пара. Мусить бути страшна боротьба, аби молодим досягти своєї мети» [1925. Курбас / Режлаб 22.04.1925 — 420–421]; «Конфлікт у “Макбеті” є не що інше, як убивство Дункана. Рушила спра-

ва від примар, відьом. Сюжет у “Макбеті” — прагнення до влади» [1925. Курбас / Режлаб 26.04.1925 — 430]; «Треба шукати конфлікт, не так, як він написаний, але треба знайти його з нашого штандпункту, бо він нам цікавий. Конфлікт у п'єсі, оскільки можливо взяти об'єктивний конфлікт поза такими речами, як сюжет, але в інтерпретації конфлікт може не існувати, ми можемо розв'язати цілком інакший конфлікт, як написав автор, і тоді тільки п'єса починає жити, і це є певним законом» [1925. Курбас / Режлаб 08.05.1925 — 436]; «Для першого разу візьмемо таку замітку і всі постаремось на підставі цього матеріалу, матеріалу цієї замітки, устроїти драматичний конфлікт, уможливлюючий розробку його для театру. Коли почитаєте чи цього Волькенштейна, чи Клейнера, вам буде ясно, що треба установити в цьому матеріалі, розуміючи під конфліктом суперечність інтересів і діяння дійових осіб. Завдання виллється в таку форму, що в тому матеріалі, який буде даний і в якому відбуваються події, одна після другої, а не одна через другу, в тих, де немає руху сценічної дії, який називаємо конфліктом, а без якого не може бути мови про драму, треба цей матеріал привести в такий стан, щоби він міг рухатися, щоби досить було піддати його роботі уяви, щоби він міг в проекції своїй часовій розвиватися в драматичну дію. Візьмемо замітку із сьогоднішнього “Більшовика” під наголовком: “Це треба припинити”: “Три роки тому назад у нас на Шполянській цукроварні розвалилась стара лазня. Декому це байдуже — у кожного є ванна, а робітникам погано — ходили чорні і тільки після багатьох постанов загальних зборів у 1923 році з якогось хлівчика зробили лазню. Робив цю лазню наш доморослий “технік” Куровський. За його планом парового казана було уміщено там, де муються, а ручна помпа в роздягальні. Хоч і те і друге можна було влаштувати збоку в маленькій прибудові, котра стоїть зараз порожня і тільки іноді сажає туди міліція “преступників”. Обслуговують лазню два хлопці. Один топить, другий “кача” воду, і хоча начальство і вибирає самих “хладнокровних”, але після жіночої бані ці хлопці тікають, залишаючи навіть свою зарплатню. Продовжується це вже другий рік. Банщиків змінилося вже більше півсотні (у всіх слабі нерви). Дійшло до того, що всі одмовилися гріти казана в жіночій лазні. Новий доглядач двору почав привчати до цього дівчину, але привчити дівчину не вдалося, бо “накачать” 4.000 відер — це й хлопець не всякий зможе, а вдвох нема де повернутися. Тепер робиться так: “качальщику” жінки зав'язують хусткою очі і він стає в роздягальні “качати” воду. Чи довго це буде — невідомо, але й з зав'язаними очима “качальщики” чогось не видержують і часто тікають. А може це все тільки хазяйський крок до своєрідного “побуту” під гаслом “дойой стид”, а може й ще де так провадиться “новий побут”. Цукровик”. Це допис, в якому конфлікту немає, а як він є, його треба до-

строїти, його треба розробити у конфлікт дії. В усякому разі ця замітка являється відправною точкою, ви можете підмінити тему, сюжет, то значить тему, яку хочете, можете вставити, це можна розглядати і з боку неурядиці нашої на виробництві, або скажемо, “доморослий технік”, словом, треба буде тему установити. Сюжет може бути інакший. Ви постуєте так, як поступив би драматург, не маючи до цього ніякого зобов’язання. Ви установите поки вирішите цей аспект, чи це буде в аспекті комедійному чи трагічному, чи в якому будете розробляти, правда, що навіть план вже з самого початку буде намічатися, поскільки вже в матеріалі є певні дані на те, в якому плані він може бути розроблений. Ваша робота: ви розказуєте, чи у вас написано — тоді зачитуєте ситуацію загально загострену в драматичний конфлікт, де будуть певні персонажі, певна суперечність їхніх інтересів і тим самим певна суперечність їхніх діянь. Очевидно вам не можна забувати, що цей самий конфлікт він не буде ясным, як довго не буде окреслено характеру тих осіб, при найменше в такій мірі, в якій іменно вони мірі впливають на розвиток дії. Розроблення сюжету цілого не вимагається. Треба намітити конфлікт, зробити матеріал драматичним. Конфлікт не обов’язково вичерпується дієвими особами. Конфлікт в смислі суперечності і зв’язаної з цим певної боротьби — він може бути глибшим — не тільки в людях, а і в установах» [1925. Курбас / ФІСД № 11 — 20]; «Колись ми багато вправ робили, кілька днів розглядали справу конфлікту. З цього, що я тут казав, одразу мусить бути видно те, до чого ми добилися, себо: що не можна визначати конфлікт поза сюжетним матеріалом — з цього виходить, що окреслення сюжету даної п’єси на практиці буде містити в собі конфлікт, виражений у взаємовідносинах і розташуванні виступаючих у творі осіб, положень і подій. Конфлікт є наче тим стрижнем у сюжеті, на котрий нанизані особи і через котрий проходять співвідношення і події» [1926. Курбас / Індукція — 94]; «Театр, значить, таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті пробуваючих енергій, персоніфікованих чи прив’язаних до певних феноменів. Я тут маю на думці, що театр може бути не тільки людський театр, а може бути й звіриний. Там також певні енергії, що перебувають у конфлікті, а може бути такий театр, про який мріє Семенко, де показані геологічні потрясіння. Він навіть п’єсу без людей почав писати» [1926. Курбас / Призначення — 90]; «Тобілевич дав у “Саві Чалому” глибокий конфлікт між двома історичними соціальними силами <...> Одну силу репрезентує Сава Чалий, в якому роздвоєння душі на ґрунті угодовської поміркованості та особистих почувань (закоханість у шляхтянку) і пізнього каяття утворює трагедію. Друга сила — справжній ватажок маси Гнат Голий, що справи не зрадить» [1926. Микитен-

ко / СЧ — 62]; «В кожній п'єсі відбувається якась боротьба. Ця боротьба й називається драматичним процесом. Розгляньмо, наприклад, таку п'єсу як “Бурлака” І. Тобілевича. З чого складається драматичний процес цієї п'єси? Волосний старшина, Михайло Михайлович, нечесно поводитися з громадськими грішми, визискує незаможних селян і хоче одружитися з молододою дівчиною, Галею. Йому допомагають у всіх його справах — писар, корчмар та дехто в селян. Це — на одному боці. На другому — Олекса (наречений Галі), його дядько — Панас (бурлака) та дехто з бідних селян. Між цими двома ворожими таборами й точиться боротьба протягом усіх п'яти дій. Штовхають людей у вир цієї боротьби різні причини — хороші й погані — нажива, полова хіть, пияцтво, а з другого боку — щире кохання, ображена справедливість, класовий інстинкт тощо. Зрештою, як на одному боці, так і на другому, соціальні мотиви переплітаються з біологічними і разом утворюють складний узор драматичного процесу. В найкращих п'єсах драматичний процес проходить з великим напруженням. Глядач не певен, як закінчиться боротьба, перемога нахилиється то в той, то в другий бік, аж доки драматичний процес не доходить до свого логічного завершення. В “Бурлаці”, наприклад, лише в останній сцені з'ясовується, що перемога на боці Панаса та його прихильників. Щоби досягти певного напруження й захопити глядачів, драматичний процес мусить: 1. Складатися з боротьби таких двох сторін, що утворюють собою певний контраст — соціальний (класова протилежність) або біологічний (різниця в роках, в темпераментах, в силі тощо), а часом і той і другий. 2. Ця боротьба мусить провадитися за важливий життєвий інтерес, як от, наприклад, у “Бурлаці”. Коли ж люди борються за якісь дрібниці або за щось од життя (абстрактна думка), то драматичний процес не захопить широкого кола глядачів. 3. Окрім того, ця боротьба мусить відбуватися на очах у глядачів, а не десь за кулісами. Цебто, глядач мусить дізнатися про персонажів і про те, що вони роблять, не з чужих слів, а з їхніх безпосередніх, наочних вчинків» [1927. Мамонтов / 1 — 47]; «В п'єсі “97” ми, наприклад, бачимо, що мова йде не про що інше, як про боротьбу двох класово-ворожих сил на селі. А саме — куркулів і незаможників. Ця боротьба є, так би мовити, за основну думку, за провідну ідею в п'єсі» [1928. Грудина / «97» — 24]; «В п'єсі [“Учитель” І. Франка] протиставляється консервативне галицьке село та ідейні носії культури — учителі» [1928. Сірий / 2 — 19]; «Вертаюсь знов до “Народнього Малахія”. Власне, задум його, тему не можна не визнати за дуже щасливу. Конфлікт між людиною і оточенням в самих істотних вимоганнях намічено дуже вдатно і глибоко. Людина, що поважно бере радянський лад, але бачить величезну прірву між його теорією і практикою і тому вимагає “негайної реформи людини” — справді трагічна по-

стать на нашому сіренькому тлі плазунів, амфібій і пристосованих. Але автор не зумів тієї глибини розгорнути, зробивши свого героя божевільним <...> “Малахіянство” — це теоретична різновидність, одміна комунізму» [1929. Єфремов — 770–771]; «конфлікт драматичний» [1929. Рулін / Марковський — 424]; [1933. Чабаненко — 22]; «Драматичний конфлікт як головний нерв драматичного твору. Драматичний конфлікт як похідне від теми драматичного твору» [1920-ті. Рулін / Програма — 336]; «конфлікт — яскрава суперечність двох таборів, що штовхає їх до боротьби» [1930. Василько / Кутюр’є — 5]; «Пружина п’єси, конфлікт. Він виникає через те, що двоє героїв стали один до одного спинами, зробили протягом п’єси фігури в формі знака запитання і зійшлися в центрі нашої уваги» [1936. Микитенко / Бесіди — 272]; «У всякому творі, написаному для театру, конфлікт (сутичка), отже, і боротьба, яка виникає на основі цього конфлікту, повинні бути обов’язкові. Де нема боротьби, там нема дії, а де нема дії, там нема і п’єси, нема театру. В п’єсі “Диктатура” основним представником наскрізної дії є Дудар. Контрдією тут є лінія (поведінка) Чирви-Козиря, який намагається зірвати і хлібозаготівлі і колективізацію. Виникає конфлікт (сутичка) і боротьба між Дударем і Чирвою-Козирем» [1937. Захава — 38]; «Драматичний конфлікт, тобто основна суперечність, яка приводить дійових персонажів до боротьби і розгортається в дальших колізіях п’єси» [1940. Мамонтов / Компоненти — 204]; «Тема як основна проблема драматичного твору персоналізується і загострюється в драматичному конфлікті й остаточно розв’язується ідеєю твору в момент катастрофи» [1940. Мамонтов / Компоненти — 212]; «У п’єсі [“Газ” Г. Кайзера] конфлікт між двома силами — робітниками і власником газового заводу — показаний не за “рецептом марксистської діалектики”, дав режисерові змогу шляхом конструктивізації масового образу, масової ритміки та масового сценічного руху — представити соціальну трагедію. Пацифіст — “Син мільярдера” (така лаконічна назва головного персонажа п’єси), власник заводу, не в силі збагнути причини страшної катастрофи внаслідок вибуху газу (бож “формула правильна, а газ вибухає”). Своєю людяністю він зовсім не нагадував плакатного “кровопивця-буржуя”. Його ж метою життя була не нажива, а побороення сил природи й підкорення її інтересам людства. І ось він попадає, мимохідь, у трагічний конфлікт з найближчими співробітниками, тобто з робітниками заводу. Катастрофа викликала стихію природних сил, спричинивши смерть десятків тисяч людей. Це заломлює психічно й фізично сили мільярдера. <...> Післявоєнні пацифістичні настрої і наступ індустрії, який, за словами автора, вбиває людину, робить її автоматом, що допомагає машині. По обох боках сцени деталі великого заводу: крани, ферми, тонкий стовп (ніби щогла чи антена), поламана долівка — нагадували до певної міри цехи, корпуси, заводські

споруди. Між ними люки, коридори (при відповідній уяві глядачів). Ці різні площини давали режисерові змогу розставити цілі групи людей, які своїми ритмічними рухами, при відповідному музичному супроводі, робили враження діючих машин. Масові сцени (заводська праця, мітинги робітників) режисер зв'язував в один колективний рух, один спільний вияв волі, думки і бажання, що ілюстрував працю машин, протести й домагання цілої маси робітництва, реакції адміністративного апарату тощо. Інтонація слова й інструментальний супровід цілої симфонічної оркестри, розташованої поза приміщенням сцени, доповнювали чи, точніше, ілюстрували драматичні конфлікти взаємно протиставних сил. Окремі персонажі — син мільярдера, його дочка, її наречений офіцер армії, головний інженер, мати робітника, робітник, його дружина, представник влади — всі вони виконували свої ролі теж за принципом режисерських перетворень. Їхні жести, мізансцени, інтонації та вияви внутрішнього стану — були синхронізовані з незвичним для тодішнього вуха дисонансовим звуком оркестри, перетвореним жестом, нереальною мізансценою і гіперболічною інтонацією. Приклад: головний персонаж — Син мільярдера появляється на сцені в час великого мітингу робітників. Перед його появою маса людей хвилювалася, протестувала, домогалася выяснення дії адміністрації. Рефлектори своїми снопами світла вихоплювали окремі гурти, сцени, але, все це не нищило враження, що на сцені є неосяжна маса людей, бо це враження підтримував гуртовий звук і шум усіх компонентів вистави: масові голоси, звуки оркестри й шумових засобів. І ось на горішній частині сцени, біля щогли чи антени, виділяється вузьким променем рефлектора постать Сина мільярдера. Він старається дати відповідь масі людей, яких не видно, бо фактично їх уже на кону нема. Освітлений тільки цей персонаж. Його слово і його надміру виразні й емоційні жести спрямовані вниз до уявної маси людей. У захопленні гіперболізованого жесту, патосу мови і внутрішнього стану актор Ігнатович, що грав ролю Сина мільярдера, повис у повітрі головою вниз, зачепившись ногою за стовп, як це роблять акробати, гойдаючися на трапезі. Його тіло висіло над темним проваллям сцени, але це йому не перешкодило різкими зворотами тіла в різні боки звертатися до уявної маси робітників, вимовними жестами й палкими словами переконувати їх, агітувати й пояснювати ті турботи, які післявоєнний світ мусить перебороти, або загинути в суспільних, політичних і господарських конфліктах. Його експресивні жести, гострі рефлекси, посилений голос, перенаголошене слово і чітка несподівана інтонація — усе це зливалося з музичним оформленням, про яке була мова вище. У такому ж ключі діяли і звучали всі інші персонажі. Їхні руки, як і все їхнє тривання, були виразні, достроєні до емоційних пере-

живань, пластичних композицій та образних мізансцен. Ідея і сюжет Кайзера послужили Курбасові тільки стержнем для видовища великого напруження. Курбас мусив звести велику боротьбу з драматургічним матеріалом, де автор пасував як перед складною проблемою, так і в окремих моментах, характеристичних для експресіоністів — моментах містицизму. Курбасівська інтерпретація п'єси намічала певне ідеологічне зрушення. У ній був помітний розрив з мрійництвом та із споглядальним ставленням до життя й викликаних ним проблем. У виставі відчувався загальний тон творчої бадьорості, як у завершеній формальній витриманості її (особливо в композиції масових сцен, їх ритмі, коли весь ансамбль перетворювався в слухняну пластичну масу), так і в побудові всієї вистави на принципі синтетичного театру, де і просторове і музичне оформлення були скеровані до однієї мети. Ця формальна досконалість вистави свідчила про високу мистецьку потенцію режисера і твореного ним театру. <...> У квітні 1923 року в Київському театрі на Фундуклеївській вулиці відбулася прем'єра "Газу". Розголос і дискусії, які розгорнулися довкола цієї вистави, були несподівані для березільців, які в процесі праці над нею губили критерії її мистецької оцінки. Цілий рік, аж до появи наступної прем'єри, не вгавала полеміка на тему "Газу". Мистецький успіх цієї вистави "Березоля" став зворотним пунктом усього театрального життя того часу» [1982. Гірняк — 154–156]; «Мають рацію ті, хто вважає, що характер драматургії визначається природою конфлікту. За цим критерієм дочехівський період чітко відокремлюється від власне чехівського (втім, і після Чехова, на жаль, з'являються драми за характером цілком дочехівські). Річ у тім, що Чехов уникає зіштовхувати персонажів у безпосередньому конфлікті, а якщо й вдається до цього, радше прагне перевести його в занижено-побутову площину неодоладного, за власним виразом, "пошлуватого"» [1999. Данченко — 86]. ► **БОРЬБА ДРАМАТИЧНА**

КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ / [1919. Курбас / *Нова німецька драма* — 54]; [1928. Рулін / *План* / 2 — 4].

КОНФЛІКТ СЦЕНОГРАФІЇ ВНУТРІШНІЙ / [1970. Френкель — 16].

КОНЦЕНТРАЦІЯ ДІЙСТВА / [1924. Мамонтов — 31].

КОНЦЕПТ / «Інтермедії, додані до драм Довгалевського, піддавали авторови інтермедій, доданих до драми Кониського, тільки теми й концепти» [1914. Возняк / 2 — 50]; «Для актора краєугольним питанням є питання концепту засобів і відношення до твору. Психологія появляється там, де втрачена абсолютна ідея в громаді і де починається розклад без керма, появляється як одна із стадій розкладу мистецтва. Натуралізм — його відправна точка. Розклад буржуазного суспільства — його підстава» [1923. Курбас / *Психологізм* — 235].

КОНЦЕПТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► **УКЛАД СЦЕНІЧНИЙ**

КОНЦЕПТУВАННЯ / «Концептування — це вміння сприйняти річ, себто знайти кілька основних наголошених моментів явища» [1928. Курбас / Запис — 157].

КОНЦЕПЦІЯ / «Действие это, несмотря на всю наивность концепции, обозначено довольно рельефно, очерчено рядом сцен, постепенно усиливающих эффект» [1891. Франко / Мистерия — 332]; «Мені особисто не подобається одно [у виставі Курбаса “Макбет”] — занадто великий примітивізм концепції. Це підкреслює нашу культурну відсталість» [1924. Хомкевич — 2]; «Ми досі зображували загальні речі, а тепер будемо розглядати речі індивідуалізовані, персоніфіковані в реальних типах. Власне кажучи, ми досі мало зображували — це був один із моментів перехідних — і зараз тільки починаємо зображувати. Ми агітували, ми не виявляли. Це не було основним у нашій роботі. В цьому сезоні були натяки на це, хоч не все було послідовно доведене до кінця, не все ясно репрезентувало новий принцип. І на цьому “де факто” кінчається все. Бо коли ми досі ставили постановки на тему “Хай живе III Комуністичний Інтернаціонал” — то все крутилося довкола цього. Ми агітували. Приміром, “Джіммі Гіггінз”... Ми намагалися дати агітаційний момент. Тепер, коли б ми ставили “Джіммі”, ми б його інакше ставили — люди були б більш американцями, більш типовими, може, й агітаційний момент, підкреслення його, відпав би, і виплила б в основу постановки якась ідея менш агітаційного, а більш пропагандистського порядку. Може, цей “Джіммі” постав би в більш глибокій концепції» [1926. Курбас / Про — 144]; «Що таке концепція? (Три основні моменти: сприйняття, перетравлювання і реакція. Те, що залишається — це слід). Концепція — це так звана функція розуму, за допомогою якої ми виділяємо, відокремлюємо, ототожнюємо поміж собою різноманітні об’єкти, речі. Концепт не можна замінити, але можна поповнити. З маси психологічних явищ наш концепт фіксує якийсь одне. Розум може міняти один концепт на інший, але ніколи один концепт не може замінити інший, а тільки змінити. Концепт може бути: якості, предмету, події. Тотожність — основа нашого розуму. Сприймаю — думаю — усвідомлюю — це концепт (Спенсер). Концепція митця визначає, хто він є. Сучасник голландського художника Ван Гога міг мислити в основному так само. Стан свідомості (настрій) має велике значення. В сумному настрої побачити річ — і відмінно ту саму річ бачити в радісному настрої. Більш тривале є в концепції, ніж у настрої. Характерним для мистецтва середніх віків була єдина велика ідея, якій все підлягало. Середньовічний художник ніколи не малював настрою людини, в нього було хвильове змагання, і він його не зауважив, в його картинах було виражене типове, характерне, — воно довготриваліше за настрій» [1928. Курбас / Запис — 158].

КОНЦЕПЦІЯ АРТИСТИЧНА / «Ось як малює дійсний мистець і ось та артистична концепція» [1910. Христя — 395].

КОНЦЕПЦІЯ ВИСТАВИ / [1968. Коваленко — 7].

КОНЦЕПЦІЯ ВОЙОВНИЧО-ФОРМАЛІСТИЧНА / [1931. Бульба — 156].

КОНЦЕПЦІЯ [ДІЄВОСТІ] АРИСТОТЕЛЕВА / «Одне слово, із двох концепцій — Аристотелевої та Шекспірової — ти приєднався до першої. (Щупак з місяця: Нічого подібного!). Як же нічого подібного?» [1934. Микутенко / За — 143].

КОНЦЕПЦІЯ [ДРАМИ, ДРАМАТИЧНА] / «концепція драми» [1899. Франко / Шекспір — 163]; «драматичних концепцій» [1907. Петлюра / Тобілевич — 15]; «драматична концепція» [1908. Франко / Слово — 487]; «Кропивницький, не володіючи драматичною концепцією, визначався незвичайно гострою обсервацією народнього життя й, як колись автори інтермедій, у своїх п'єсах, поза небагатою драматичною концепцією, дає незвичайно живі й дотепні сценки. Тим то найкращими його творами є не драми й комедії, а невеликі сценічні етюди, драми ж не вільні від старого французько-українського сантименталізму» [1923. Антонович / Конспект — 10]; «Вся концепція [шкільної] драми є в душі шкільних західно-європейських обробок таких же сюжетів; через штучно підібрані мотиви, алегоричні образи, старозавітні символи і т. и. розвиваються ситуації, в яких зло, гріх, вбивство, ворожнеча братів, через пекельні інтриги прийшли в світ, царювали там, пануючи над родом людським» [1923. Білецький — 31].

КОНЦЕПЦІЯ МЕТОДОЛОГІЧНА / [1931. Дорошкевич — 26].

КОНЦЕПЦІЯ МИСТЕЦЬКА / «Ясна провідна ідея, що складає ідеологічну базу мистецької акції, виявляє її зміст, характер, напрямок і мету. Ся ідея, що одночасно являється і підставою ідеологічної мистецької концепції, уособлюється в провідні індивідуальності, що стоять на чолі акції» [1938. Геркен / 1 — 575]. ► МИСТЕЦТВО ГЕРОЇЧНЕ, МИСТЕЦТВО СПЕКТАКОЛЯРНЕ

КОНЦЕПЦІЯ ПСИХОЛОГІЧНА / «психологічна концепція п'єси» [1913. Вороний / Театр — 129]; «психологічна концепція» [1913. Вороний / Театр — 183]; «психологічна концепція п'єси» [1913. Вороний / Театр — 129]; «Від Винниченка на українську сцену виступає драма “живих символів”, де вся увага автора купчиться переважно на психологічній концепції, без інтриг, без зовнішніх обставин, без побутових ознак, бо вони займають цілком другорядне місце. До цього драматичного напрямку відноситься ціла плеяда славних драматургів, як Черкасенко, Олесь, Васильченко і інші» [1923. Білецький — 48].

КОНЦЕПЦІЯ [ПСИХОЛОГІЧНА] / «ввесь попередній план не більш, як мозаїка, концепція кількох картин, котрі мають навіть мало живого» [1874. Лисенко / Левицький — 134].

КОНЦЕПЦІЯ СПЕКТАКОЛЯРНА / [1938. Геркен / 1 — 580].

КОНЦЕПЦІЯ СЮЖЕТОВА / [1930. *Шамрай* — 21].

КОНЦЕПЦІЯ [ХУДОЖНЯ] / «художня концепція автора» [1913. *Вороний / Театр* — 101]; [1918. *Савченко / «Молодий театр»* — 82].

КОНЦЕРТ / польськ. *concert* [1765] [2007. *Rutkowska* — 292]; «концерт» [1723. *Дилецький* — 92]; [1862. *Слухи* — 4]; [1865. *Новинки / 1* — 64]; [1891. *Лисенко / 2* — 199]; [1893. *Лисенко / 1* — 215]; [1904. *Історія* — 48]; [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 114]; [1916. *Кропивницький* — 231]; [1925. *Суми* — 4]; [1930. *М. П.* — 17]; «изыскиваем разные музыки, сочиняем тьму концертов, минуетов, танцов и контртанцов» [1770-ті. *Сковорода / Разговор* — 159]; «Истинная усада среди трудов — это концерты *Gewandhaus*'а; каждую среду, после лекций теории у Паперитца, в 9 ч. утра отправляешься к каштеляну Квасдорфу и получаешь бесплатный билет на генеральную репетицию концерта, — это для всех учеников и учениц консерватории» [1867. *Лисенко / 3* — 35]; «концертирую в пользу голодающих в кружке любителей» [1892. *Кропивницький / 4* — 407]; «концерт — громадський збір, де музики на всяких струментах та співці (поодинокі і хором) грають та співають музичні твори» [1906. *Доманицький* — 62]; «концертувать» [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 109]; «Т-во “Український театр” у Києві увійшло в порозуміння з відомим українським композитором А. Кошицем дотично устроювання щотижневих українських концертів з'єдиненого більшого хору» [1917. *Ф. К. / 1* — 1]; «концерт <...> — музична виставка; концертний — гарний» [1918. *Кузеля* — 159]; «З надзвичайним успіхом відбулася перша вистава: “Наталка Полтавка” і водевіль “Кум мірошник”. І дійсно, то був концерт — не вистава» [1928. *Ванченко / 7* — 213–214]; «Крім театральних постановок актори “Березіля” враз зі своєю оркестрою виїздили на фабрики, де для робітників, під час другого сніданку, давали концерти. На програму такого концерту склалися: короткий вступ про український театр, вокальна частина, рецитація літературного твору і комічний монолог» [1930. *Федорцева* — 2]; «Спорудивши з дошок невелику сцену-трибуну, круг якої буфетник поставив безліч столиків для глядачів, що сиділи за горілкою та пивом, — ми розпочали свій концерт під вищезгаданий оркестр» [1937. *Сабінін* — 324]. ► АРТИСТ-ДИЛЕТАНТ, АФІША, ЕСТРАДА, ЗБІР З ВИДОВИЩ, КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА ОПЕРНА, КУЛЬТПОХІД

КОНЦЕРТ ГАЛ / [1905. *Огляд / 1* — 31]. ► ВИСТАВА ОПЕРОВА

КОНЦЕРТ ЕТНОГРАФІЧНИЙ / [1900. *Етно* — 212]; «Цікавий етнографічний концерт в Академії розпочався “Інтернаціоналом” <...> Свого часу не так набридали “гінном”, як тепер “Інтернаціоналом” та іншими показними рисами новітньої офіційщини. Правда в театрах портрети нечисленних “вождів пролетаріата” вже познімали» [1924] [1929. *Єфремов* — 156].

КОНЦЕРТ НА РАДІО / «[реклама] Закордонне радіо. П'ятниця 10 березня, 1933. <...> 19.00. Концерт із театру “Березіль”, Москва (1000 [хвиля])» [1933. *Концерт* — 6]. ► ВИСТАВА РАДІЄВА, РАДІОВИСТАВА, ТРАНСМІСІЯ ОПЕРИ

КОНЦЕРТ ПЛАТНИЙ / [1930. *Естрадники* — 19]. ► ДЕЗЕРТИРСТВО

КОНЦЕРТ ПОКАЗОВИЙ / [1935. *ЛМН* — 179].

КОНЦЕРТ СИМФОНІЧНИЙ / «Сімфонічні концерти. Театральна (думська) комісія зложила новий проект контракту про найом городського оперного театру. В тім проекті зроблено деякі важні зміни що до симфонічних концертів. На так званих симфонічних зібраннях — концертах публіка знайомиться з найкращими музичними творами класичними і новими. Концерти тії провадив Київський відділ Імператорського російського музичного товариства. Звичайно концертів тих бувало що-року сім. Новий проект театральної комісії зменшує число зібравнь од 7 до 5. (Крім того проект ставить умови для симфонічних концертів, щоб побільшити плату за кожний концерт до 375 карб. (перш було тільки 300) і щоб день концерта і репетицій призначалося за згодою антрепренера театру та театральної комісії. (З приводу цього проекту музичне товариство подало до городського голови заяву, в якій каже, що інші городи дбають про те, щоб публіка мала спроможність чути найкращі музичні твори, а для того <...> дають ще субсидію товариству від 1000 до 5000 карб, що-року. А Київ не то, щоб допомогти музичній освіті, а навіть ще накладає більше грошей. І потім — п'ятьома концертами не можна познайомити як треба публіку з музичними творами. Щож до умов про те, щоб день концертів і репетицій об'являлося за згодою антрепренера та театральної комісії, то це дуже тяжкі умови, бо тоді товариство не буде мати спроможности запрошувати на концерт заграничних солистів, бо не буде само знати про день концерту. Що ж до репетиції, то від них треба зовсім буде одмовитися, бо відомо вже як тяжко згоджуватись про репетиції з оперними антрепренерами. Про згоду ж театральної комісії музичне товариство не може думати инакше, як на замір знищити зовсім симфонічні концерти» [1906. *Концерти* — 3].

КОНЦЕРТ ТАНКОВИЙ / танцювальний концерт; [1939. *Концерт* — 9].

КОНЦЕРТАНТ / польськ. *koncertant* [1821] [2007. *Rutkowska* — 294]; виконавець у концерті; [1901. *Концертант*]; [1912. *Податок* — 3]; [1928. *Саля* — 3]. ► ПОДАТОК НА КОНЦЕРТАНТІВ

КОНЦЕРТ-БАЛЬ / «Кооператив служачих міністерства земельних справ у неділю 21-го квітня улаштує: концерт-баль під назвою “Вечір Фіалок”, увесь чистий прибуток з котрого піде на фонд імени співробітників міністерства січових стрільців, забитих большевиками. До участи в концертівім відділі запрошені артисти “Молодого Театру”, опери, консерваторії, національного та інших театрів. До танків гратиме оркестр 1-го запоріжського полку (полонених). <...> Крім того буде впорядкований продаж живих фіалок. За найкраще стильове жіноче убрання, а також королеві танку будуть видавати призи» [1918. *Фіалок* — 4].

КОНЦЕРТ-БЮРО / [1926. *Козицький* — 4].

КОНЦЕРТИК / «устроїть тут концертик або літературний вечерок» [1900. *Кропивницький / Нашествіє* — 78].

КОНЦЕРТМАЙСТР / [1941. *Лисенко* — 2]. ► ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ШТАТ ТЕАТРУ

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР / [1895. *Черняев* — 395].

КОНЦЕРТ-МІТИНГ ПАРАДНИЙ / «Парадний концерт-мітинг в оперному міському театрі» [1918. *Концерт* — 4].

КОНЦЕРТУВАТИ / польськ. *koncertować* [1783] [2007. *Rutkowska* — 63]; [1906. *Кропивницький / Громада* — 55].

КОНЦЕСІЯ / «выхлопотал г. Моленцкій на свое имя концессию на русскіи представленія во Львові» [1870. *Н. Ч.* — 26]; «“Руська бесіда” випросила тільки концесію на устроєння — в неозначених реченнях — 40 руських представлень, з тою, однак ж, умовою, що 10 % доходу *brutto* буде плачено до каси львівського німецького театру, силою урядового привілею» [1885. *Франко / Театр* — 363]. ► ПРИВІЛЕЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ

КООПЕРАТИВ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Зусилля обох театральних кооператив (у Львові і Станиславові)» [1931. *Кріза* — 5]. ► ТЕАТР КООПЕРАТИВНИЙ

КООПЕРАТИВА / «У Львові була кооператива “Український театр” <...> Всі ці театрики й ревії були своєрідним продуктом даної доби народу, який, втративши державність, з господаря зійшов на наймита на своєму власному господарстві. На ведення таких “підприємств” треба було мати від польської адміністрації дозвіл. Керівники окремих груп добували собі такі дозволи в старостах і могли порушатися тільки в межах даного повіту, коли ж хотіли переїхати в інший, мусіли мати потвердження в другого старости. Натомість дозвіл чи пак концесію на цілу Галичину, видану у Варшаві й затверджену всіма трьома воевідствами — у Львові, Станиславові й Тернополі, мала тільки кооператива “Український Театр” і нею користувався театр ім. Тобілевича. А що власником концесії мусіла бути фізична особа, то в даному випадку був нею в кооперативі співробітник редакції “Діла” і його театральний рецензент д-р Михайло Рудницький» [1953. *Лужницький / 2* — 148]. ► КООПТЕАТР, ТЕАКООПТ, ТЕАТР КООПЕРАТИВНИЙ

КООПЕРАТИВА ТЕАТРУ / «Після зборів присутні почали масово вписуватись у члени Кооперативи Українського Театру ім. І. Тобілевича, а крім цього за два дні станиславівське громадянство склало більш як 1000 зол. на покриття негайних потреб нашого театру. Еп. Хомишин зложив окремо 400 вол. на підмогу театрові. Почин зроблений станиславівським жіноцтвом є першим справжнім відгуком на поклик: допомогти живому театрові» [1930. *Акція* — 4]; «Кооператива Український театр» [1930. *Кооператива* — 5]. ► КООПЕРАТИВ ТЕАТРАЛЬНИЙ

КООПТЕАТР / [1929. *Галін* — 18]. ► ТЕАКООП, ТЕАТР КООПЕРАТИВНИЙ

КОПІЮВАННЯ / «копіювання селянських манер» [1865. Мета / 2 — 14]; «Кожний, хто тільки цікавиться нашим театром, добре знає ті способи, ті “приєми” гри, ту загальну атмосферу, серед якої формуються і появляються нові сили, нові артисти, трупи: панує копіювання — копія з корифеїв, копія з тих труп, по яких ті корифеї грають, нічого свіжого, нічого нового, ніякої цікавої думки. Одно слово погана копія того, що бачили ми ще перед 20–25 тьма роками» [1917. Гетьманець — 3].

КОРДЕБАЛЕТ / «*corps de ballet*» [1861. Prawdita — 222]; «кордебалет» [1924. Балетомани — 2]; [1925. Бенефіс / 2 — 5]; [1926. Корсар — 7]; [1920-ті. Рулін / Словник — 7]; «кордебалет понаврили публице» [1889. Черняев — 407]. ► БАЛЕТОМАН

КОРИФЕЙ / провідний, видатний артист; «корифей» [1920-ті. Рулін / Словник — 7]; [1936. Мар'яненко / 2 — 177]; «настолько оказалась способной, что уже в 1827 или 1828-м году ребенком выпущена была в качестве корифейки [танцівниці кордебалету, котра виступає у першій лінії і виконує окремі танці]» [1891. Черняев / Материали — 262]; «Що така трупа значних артистів викиче в громаді великий рух і задоволення <...>, то це факт, а чи порозуміються між собою корифеї, чи довго будуть усі вкупі — то це питання» [1900. Карпенко-Карий — 333]; «корифеи украинской сцены» [1901. Корифеи]; «корифей українського театру» (про М. Старицького) [1902. Франко / ЛНВ — 268]; «корифей — визначна людина в науці, в умілості та такому іншому» [1906. Доманицький — 62]; «такі корифеї, як Милославський, Берг, Н. Новиков, М. Максимов» [1906. Кропивницький / 35 літ — 116]; «прослуживши на протязі десяти років у московських трупах почергово з такими корифеями як: М. Х. Рибаків, М. К. Милославський» [1908. Кропивницький / Спогади — 138]; «видатні корифеї»; «то навіщо ж здались і театральні школи або довголітня практика під впливом видатних корифеїв?» [1908. Кропивницький / Спогади — 140]; «корифеї української драматургії М. Кропивницький, М. Старицький і І. Тобілевич (Карпенко-Карий)» [1913. Вороний / Театр — 132]; «корифеї української сцени» [1913. Вороний / Щепкін — 323]; «театральний корифей» [1914. Вороний / Дзвін — 260]; «мало не всі, за винятком корифеїв, почали завидувати моему поспіху» [1916. Кропивницький — 224]; «копія корифеїв» [1917. Курбас / Молодий — 28]; «корифеї мистецтва» [1928. Ванченко / 7 — 213]. ► БАТЬКО, КАСА, ШКОЛА АКТОРСЬКА

КОРИФЕЙКА / [1920-ті. Рулін / Словник — 7].

КОРОБКА СЦЕНІЧНА / «Сценічна коробка — це частина театрального приміщення, де грають актори і де розташовано декорації» [1946. Ліпковський — 4].

КОРОЛЕВА [УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ] / [1925. Хмурий / 2 — 2]; «І вона [М. Заньковецька] зосталась королевою в своїй маленькій Македонії. А може й з погляду театрального Заньковецька добре зробила» [1910. Королева — 3]; «“королева” української сцени М. Заньковецька» [1924. Вороний — 344]. ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

КОРОЛЬ [УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ] / [1925. *Хмурий / 2 — 2*]. ► КОРОЛЕВА [УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ], КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

КОРПОРАЦІЯ АКТЬОРСЬКА / [1917. *Артіст — 4*]. ► АРТІСТ

КОСМОПОЛІТИ БЕЗРОДНІ / «Українські» “безродні космополіти”. Хвиля ліквідації “безродних космополітів” у літературі й мистецтві охопила весь Советський Союз, у тому числі й Україну. У Києві 4 березня пленум правління Спілки письменників України, на якому засуджено ряд “безродних космополітів”, які, як заявив заступник голови Спілки, Л. Дмитерко, “спричинили велику шкоду мистецтву й літературі українського народу”. Між засудженими театральними критиками є “прихвосні” засудженого у Москві критика Борщаговського, Гозенпуд, Стиранкевич, Я. Ган, М. Шелюбський, Ю. Мартич (Київ), Г. Гельдфандбайн, В. Морський, Л. Юхвид, Л. Жаданов (Харків), А. Грін (Одеса), М. Гріншпун (Львів), І. Пустинський, М. Штейн (Дніпропетровськ). “Головарем космополітів в апараті Українського театального товариства, — ствердив Дмитерко, — був Я. Бурлаченко. Вся його діяльність полягала в нападах на советську драматургію”. Ділянку літературної критики в Україні очолювали “безродні космополіти, антипатріоти” І. Стебун, Л. Санов, Є. Адельгайм. <...> Поет Малишко ствердив, що “безродні космополіти” безпідставно критикували таких українських письменників, як Тичина, Гончар, Некрасов, Сосюра, Бажан, Рильський, і “обрехали” творчість Ю. Смолича. На закінчення пленуму голова Спілки, Корнійчук вихвалював зріст українського мистецтва в “братніх” обіймах “великого російського народу”. Головне завдання українських письменників — прославляти Советський Союз і партію Леніна-Сталіна. Розглядаючи цю чергову чистку в “українській” літературі, треба відмітити цікавий факт: У той час, як у Москві судили критиків-“космополітів” саме за брак російського націоналізму, то в Україні й при цій чистці “космополітів” не забули ще раз вдарити по “буржуазному націоналізму»» [1949. *Космополіти — 3*]. ► РОЗГРОМ КРИТИКІВ

КОСТЮМ / польськ. *kostium, kostum* [1793] [2007. *Rutkowska — 297*]; «костюм» [1894. *Старицький / Талан — 453*]; [1906. *Кропивницький / 35 літ — 116*]; «костюми» [1899. *Франко — 96*]; [1907. *Франко / Cohen — 406*] «Театральний гардероб лет 35тому назад [Харків, 1840-ві] был в очень незавидном состоянии. Дирекция не считала себя обязанною снабжать актеров характерными костюмами и выдавала их не иначе, как за плату, по 10 руб., от спектакля» [1881. *Черняев — 275*]; «городские костюмы должны быть от артистов и артисток, содержатель же обязуется давать только характерные и все к ним принадлежащее, и никто в этом случае не имеет права изъявлять претензий на негодность костюмов» [1893. *Черняев / Материалы — 327*] — з тексту «Правил для харьковского театра» [1867]. ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, [КОСТЮМ ТЕАТРАЛЬНИЙ]

КОСТЮМ КОНСТРУКТИВНИЙ ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

КОСТЮМ [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / «В театрах [початку ХХ ст.], особливо в драматичних, актори повинні були мати власні сучасні костюми в так званих салонних п'єсах (фрак, смокінг, сюртук, візитку, кілька піджачних костюмів, взуття та ін.)» [1969. Ратімов — 3]. ► КОСТЮМ

КОСТЮМЕР / «*kostiumer*» [1861. Prawida — 232]; «костюмер» [1933. Матеріали — 41]; [1969. Ратімов — 25]. ► ВИПИСКА ПО ЦЕХАХ

КОСТЮМЕР[КА] ► ШТАТ ТЕАТРУ

КОСТЮМЕРІЯ ► РЕЖИСЕР

КОСТЮМЕРНА / [1927. Програми / 2 — 18].

КОСТЮМЕРША / [1924. Джіммі — 19].

КОСТЮМИРОВКА / [1858. Шевченко / Бенефис — 210]; «Оба спектакля заключены были пением. На сцену являлось, с разных сторон, 18 человек в народной одежде; но этого нельзя было назвать костюмировкой; казалось, каждый был в своей обыденной одежде. Вся группа была необыкновенно живописна. Песня “Ой не пугай, пугаченьку” была пропета вдвоем; затем пропели гуртом: “Ой Морозе-Морозенко”; “Ой по горі, по горі вівчар вівці ганяє”, с незаметным переходом к песне — “Ой мати, мати, мати”, под конец последней песни некоторые пошли у танець... Публика пришла в восторг. Вызовам и просьбам — повторить — не было конца. Кричали: добре... спасибі... гарно... ей-же Богу, гарно... громадо-громадо... ще раз... останній раз» [1862. Чубинський — 338]. ► ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ

КОСТЮМОЛОГІЯ / [1952. Лужницький — 45]. ► ТЕАТР

КОСТЮМОЛЬОГІЯ / [1928. Тартюф — 4].

КОСТЮМУВАННЯ / навчальна дисципліна; [1942. Проект — 4]. ► КУРСИ

РЕЖИСЕРСЬКІ

КОТАРИ ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ, СУКНА

КОТОЧКИ / «Коточки — маленькі коліщатка, які підбивають під станки для того, щоб їх легко можна було рухати» [1929. Словник — 44].

КОТУРНИ / польськ. *cothurnus, koturn* [1564] [1992. Cegiela — 36]; [1715] [2007. Rutkowska — 297]; «на сцене царили уродливая дикция, натяжки и котурны до забавного» [1893. Черняев / Млотковский — 131]; «котурни» [1920-ті. Рулін / Словник — 7].

КОХАНЕЦЬ / ампула; «[на початку ХІХ століття] особливо в ролях коханців декламували пристрасно, і слова “коханья”, “пристрасть”, “зрада” вигукували так голосно, як тільки сили вистачало в людини; але обличчя не допомагало акторові й весь час перебувало в тім же робленім, неприроднім стані, в якому було на кону. Коли актор закінчував якийсь сильний монолог, що після нього треба було йти зі сцени, то вважалось тоді за правило підносити праву руку вгору й у такий спосіб виходити за кін» [1928. Кисіль / Соленик — 36–37]; «Коханці мусять бути більш чи менш пасивні в боротьбі; їхнє-бо ампула — ліричне, їм належить вислов-

лювати свої тонкі й ніжні почуття» [1929. Рулін / Марковський — 425]. ► АМПЛУА, ГЕРОЙ-КОХАНЕЦЬ, КОХАНКА, КОХАНОК, СПОСІБ ГРИ ТРАДИЦІЙНИЙ

КОХАНЕЦЬ ДРАМАТИЧНИЙ / ампула; [1928. Сиповський — 273]; [1930. Рудзевич / 4 — 25]. ► ЛЮБОВНИК

КОХАНЕЦЬ ЛІРИЧНИЙ / «мав ампула “ліричного коханця”» [2009. Садовський — 69]. ► ЛЮБОВНИК

КОХАНЕЦЬ ПЕРШИЙ / ампула; «перший коханець» [1913. Вороний / Театр — 92]; [1930. Рудзевич / 4 — 25]; «ампула “першого коханця”» [1961. Городиський — 57]. ► ЛЮБОВНИК

КОХАНЕЦЬ ПОЗИТИВНИЙ / ампула; [1929. Рулін / Вступ — 66].

КОХАНКА / «ампула героїнь і драматичних коханок» [1914. Вороний / Дзвін — 266]. ► АМПЛУА

КОХАНОК / ампула героя-коханця; польськ. *kochanek*, *kochanka* [1781] [2007. Rutkowska — 256]; [1816] [1992. Cegiela — 58]; «Так пізнали ми у п. Буч[ацькому] здібність драматичну; але не у ролях коханків» [1865. Марковецький / Благословення — 324]. ► КОХАНЕЦЬ, ЛЮБОВНИК

КОШТОРИС [ТЕАТРУ] / «Всі київські театри-будинки підлягають відділові дрібних підприємств Міськомгоспу, однаково, як цегельні, різниці, парні, готелі та інші “дрібниці”. Невідомо чому театри входять, до відділу впорядкування. Перше, що зробив Міськомгосп, взявши театри до сітки своїх підприємств, — це прибутково-видатковий кошторис з калькуляцією на активне сальдо. Так само робить і німецький селянин. Він для кожної корови заводить подвійну італійську бухгалтерію: стільки-то він дає корові, а стільки-то вона йому, — і коли корова дає йому менше, хазяйновитий німець веде її до різниці. Коли б хоч так зробив Міськомгосп зі своїми театрами, то хто його знає, чи умови праці театрів не наблизилися-б до нормальних. Але Міськомгосп, що не давав театрам за весь час майже нічого, підійшов до них, як до дійної корови. І звісно, ні один із театрів, що платить орендну плату, не в силі її всієї виплатити. Світло в непманських помешканнях, синагогах, церквах та в Софійському соборі вдвічі дешевше, ніж у театрах. За місце, де вивішується театральні афіші, Комгосп бере такі ціни, що театральним адміністраторам доводиться, починаючи справу, тільки й думати де його взяти грошей на афішу. Мало думає Комгосп і про ремонт театрів. Театр ім. Лібкнехта (оперний) весь у пилюці, а зокола полатаний сіро-білуватими латками. Театр ім Леніна більшою своєю половиною стоїть на воді, бо підсушити його як це завжди робилося щороку, тепер мабуть ніяк не можна. Від “Березіля” вимагати такого капітального ремонту Міськомгосп не наслідиться. Значить, театр щороку все більше підпливатиме, аж поки не попливе, завалившись. Вже тепер сцена театру ім. Леніна скривилася і одним боком зсунулась, як Володимирська горка. Театральним майном,

тобто костюмами, декораціями, бутафорією, так само розпоряджається Комгосп. Це все належить до “випадкових обставин”. Чимало обтяжують також театральну касу недоцільні постійні перевозки костюмів та декорацій із театру до театру. Так само постійно виключається світло, телефони, часто без попередження забираються театри в сезоні під зібрання чи з’їзди. І все це тільки частина “випадкових обставин”, що від них театри залежать, як селянська нива від погоди. А епідемічна, так звана контрамарочна пошесть. Це дуже й дуже не бажана невіпадково “випадковість”, бо контрамарка відбивається на економічному стані театру, і контрамарочник про це добре знає, але руку простягає. Скільки неприємностей із-за контрамарки!.. Не забудьмо-ж і про “службові” місця, що ними користуються всі, тільки не ті, для кого вони призначені. Де-які установи чомусь у всіх театрах мають свої ложі, що до них місцком установи надсилає по черзі працівників, не зважаючи на число місць у ложі. Кожна вистава з найсуворішим адміністративним доглядом має 20 відс. глядачів “безбілетників”. Іншими словами, коли пересічна сума сезонного бюджету театру 150.000 карб., то контрамарочники “коштують” мало!.. 30.000 карб., себто приблизно таку суму, що становить дефіцит в кінці сезону за всіх інших нормальних умов. За таких “випадкових обставин” ніколи театри не виб’ються з нужди і, коли їх не підтримуватимуть дотаціями держави чи місцевого резервного фонду, то кінчатимуть свою роботу сухотами. Ще одна важлива “обставина”, також матеріальна, що не дає театрам розвиватися, — це брак кредиту, фінансове недовір’я. Жодне господарче підприємство не обходиться без банкового кредиту, а театри з нього не користуються <...>. Підбудовуючи економічно наше місто та цілу країну, ми повинні відповідно до цього дбати й за театри. Для театрів треба: 1) знищити контрамарки, 2) зменшити до мінімуму місця для установ, 3) широко освітлити серед робітничих та профспілкованських мас роль театрів у боротьбі за культуру, 4) зацікавити трудящі маси одвідуванням театрів на абонементи або кредитування, 5) зменшити накладні видатки на акторський продукт (реклама, комунпослуги й ін.), 6) відпустити грошовий кредит» [1925. Дацків — 6]; «Наш київський театр ім. Франка має і матиме дефіцит. Подивімося, як він вийшов за межі свого кошторису? Він поширив свої штати, побільшив свої втрати. Хто буде платити? Держава намітила й дала свої гроші й більше не дасть. Хто ж врешті платитиме? З якої причини уповноважений держави в ділянці театральної роботи в Києві на свою відповідальність, поширивши штати, зламав плян і примушує відірвати допомогу від інших і давати йому. З якої речі?» [1928. Скрипник — 116]. ► ДЕФІЦИТ

КОЩУННИК ► ІГРАЛИЩЕ

КОЩУНСТВО ► ІГРАЛИЩЕ

КРАЄВИД / «Задня завіса (воздух чи краєвид)» [1925. Вороний — 555]. ►

ЗАВІСА ЗАДНЯ

КРАСА / «Краса є там, де є близькість до органічної цілості в пов'язанні — груповому тіл (ритмів у ритмі), ліній (у ритмі), де є контрасти у взаємній залежності (тони в картині)»; «Краса там, де є яскравий ритм. В різні часи і в різних обставинах ми приймаємо різні ритми» [1921. Курбас / Щоденник — 37]; «Краса (культ з домінуючим ірраціональним началом). Як самоціль — є витвір буржуазної культури нарівні з культом релігійним і гине разом з нею» [1924. Курбас / Режлаб 25.12.1924 — 317]; «Наше негуюче ставлення до культу краси, в такому розумінні, в якому досі його вживають ті, що захоплюються акробатикою, її красою — повинно бути четвертим із заперечень, потрібним доповненням до попередніх пунктів, потрібним остільки, оскільки театр ще не виріс із лісу неокреслених і неуточнених понять; і оскільки ще не зовсім ясна перед театром у цілому дорога мистецька. Це поняття краси, яке стільки суперечок викликає тут у нас, на Україні, воно повинно знайти все розв'язання в тій ролі театру, що можна правильніше відвести почуття краси до задоволення, відновлення цих самих дезорганізованих сил людини, а цілком не в якомусь додатковому факторі, як це собі уявляють наші прихильники, п'ятою точкою повинно зостатися те, що вже було оголошено — те, що “Березіль” — не догма» [1924. Курбас / Режитаб 24.11.1924 — 167–168]; «Це почуття “красиве” не пов'язане обов'язково з предметом мистецьким. Ми можемо природу оцінювати як красиву чи некрасиву, в тому розумінні, що в цьому шматкові природи більш виразно акцентований такий ритм, який нашому світовідчуванню найближчий. Ми ніколи не є і не можемо бути — оскільки ми люди — знаючими все про світ, ми не можемо бути богами, ми всі є частинка в розумінні того, що всяке наше світовідчування — воно є частковим ритмом; і такого положення, щоб нам всякий пейзаж здавався красивим, не може бути, не тільки тому, що один пейзаж буде більш яскравим, інший менш яскравим, а просто тому, що він або більш нам чужий, або більш рідний нашому світовідчуванню»; «Цим пояснюється і відносність цієї так званої “краси”, — слова, яке в останні часи ми викинули з ужитку, але в такому розумінні, як я зараз скажу, об'єктивно існує. Ми не кажемо слова “красиве”. Оскільки воно є частиною життя — ми відрізняємо його. Цим пояснюється і відносність поняття» [1926. Курбас / Студіювання — 77].

КРАСИВІСТЬ / [1923. ЮМ — 2]. ► АКРОБАТИЗМ

КРАСНЕ ПИСЬМЕНСТВО / [1920. Роздольський — 3]. ► ШТУКА КРАСНА

КРЕАЦІЯ / «талановиту і наскрізь оригінальну креацію Тобілевича» [1907. Франко / Тобілевич — 376]; «сценічна креація» [1913. Вороний / Театр — 139]; «креація» [1918. Курбас / Театральний лист — 41].

КРЕДИТУВАННЯ / [1925. Дацків — 6]. ► КОШТОРИС ТЕАТРУ

КРЕДО / «*Credo* (“вірую”) театру» [1925. Вороний — 545].

КРЕП / «гримуруючи обличчя, вживають часто штучне волосся (за-ріст), котре називають крепом» [1921. Анко — 26]. ► ГРИМ, ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ

КРЕЩЕНДО / «*crescendo*» [1893. Черняев / Млотковский — 185].

КРИВЛЯННЯ НА СЦЕНІ / [1866. Русалка — 371]. ► МАЛПУВАННЯ

КРИЗА ДРАМИ / [2015. Сонді — 17]. ► КРИЗА ТЕАТРАЛЬНА, КРИЗА ТЕАТРУ, КРИЗА ДРАМИ

КРИЗА МИСТЕЦТВА / «В будинкові Комуністичної Освіти (в. Короленка, 57) 3-го вересня буде прочитано т. Бутником-Сіверським лекцію на тему “Велика криза мистецтва”» [1924. Криза]; «криза в мистецтві» [1924. Політика / 2 — 3]. ► ЗАНЕПАД ТЕАТРУ, ПОЛІТИКА МИСТЕЦЬКА

КРИЗА РЕПЕРТУАРНА / [1926. Смолич / Театр — 4]; [1929. Криза]; [1930. Сушицький / 4]; «репертуарна криза охопила всі театри Радянського Союзу» [1928. Комсомол — 121]; «Я мислю теперішню репертуарну кризу як кризу драматургічну» [1929. Куліш / НКО — 472].

КРИЗА ТЕАТРАЛЬНА / [1924. Мамонтов / Доля — 218]; [1925. Сезон — 4]; [1932. Рулін / 15 — 53]. ► КРИЗА ТЕАТРАЛЬНА, КРИЗА ТЕАТРУ, КРИЗА ДРАМИ, УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

КРИЗА ТЕАТРУ / «Багато, дуже багато іде зараз розмов про український театр і про його так званий кризис і в пресі, і в громадянстві, і між артистами <...> Я уважно стежу як за розмовами на цю тему, так і за літературою, і мусю сказати, що все це разом наводить тяжкий сум» [1909. Вечерницький — 189]; «театрові загрожує небезпечна криза» [1913. Вороний / Театр — 63]; «Розмови про “кризу театру” точаться протягом десятків років» [1924. ВБ — 1]; «Знову голосно заговорили про кризу в театрі. Коли слово “криза” вживається в приміненні до мистецтва, завше треба розрізняти два її боки: ідеологічний і матеріальний. Зараз здійсмають галас про обидва ці боки. Ідеолога турбує його галузь, практика ж непокоїть той матеріальний глухий кут, у якому опинився театр по всій федерації. Відомо, що більшість театральних підприємств терплять зараз крах. Зборів нігде нема, катастрофічно зростає безробіття серед акторів; отже, ми маємо всі данні, що характеризують цю “кризу”. У сфері мистецтва, одначе, не завше криза трапляється одночасно в обох зазначених площинах. Бувало так, що ідеологічно театр переживав один за другим переломи, можна сказати, навіть, катастрофи, але матеріально він не тільки не терпів, але навіть процвітав, а окремі його частини підносились, навіть, на височину виключного добробуту. Так було, приміром, з російським театром, приблизно, за період з 1907 по 1913 рік — період найгострішого морального занепаду і разом з цим дуже гарного (порівнююче) існування комедії, фарса та оперети. Від часу війни до початку революції, навпаки, помічався матеріальний відплив від цих галузів і почувався

рух води біля кас драматичних театрів. В сучасний мент, кажуть, погано і тут і там. Чи дійсно це так? Що скрізь по театрах каси “горять” — це є факт. Але велике питання, чи є це безпосередній наслідок “кризи” у звичайному розумінні цього терміну, чи може ми маємо діло з явищем глибшим і складнішим? Поглянемо. Якщо розібратися в матеріялі дійсному, а не у вигаданому, то ми помітимо, що крах однаково по всій Федерації охоплює слідувачі галузі театральної справи — застарілу драму, оперу із середньовічним репертуаром і схоластичним музикально-сценічним підходом, оперету, з заявленою музикою, бездарними дотепами та полинялими канканами і, нарешті, цілком гине так званий театр мініатюр та інтермедії. Живуть — новаторська драма, цирк і почасти, естрада, в тому її кінчиківі, що чіпляється за злободневність. Міцно тримаються високохудожні цінності минулого. Все зараз є умовне й відносне. Абсолютно сприятливих умов роботи не знає ні один театр у союзі, та й не може знати в країні з величезною економічною кризою. Проте ми маємо характерне явище: живуть і функціонують всі абсолютно театри, в котрих є які-небудь шукання. Одним легче, другим важче, одні субсидуються, другі самоокупаються, треті борються за рахунок порожніх шлунків своїх робітників, але всі до одного існують і йдуть вперед. Навіть, наш український Курбасівський театр, де актори обідають як слід тільки у великі свята, навіть він цілий і йде вперед. А от театрам з “Сільвою” значно гірше, хоча кількість одвідувачів їх ніби-то в тисячу раз більше тих, що дорожать постановкою “Джимі Хігінса”. Характерне явище: на прем’єрі “Баядерки”, як на почесному з’їзді — всі радянські верхи. Дуже відповідальні робітники до кінця висижують нудну й невдалу “Тетку Чарлея”, цілком не цікавлячись тим, що уявляє з себе театр “Березиль”, проте оперетка гине повільною, але певною смертю (в її справжній формі), стара “комедія” з’являється тільки з гастрольором, а новатори через один — два місяці впишуть ще кілька блискучих сторінок у історію театру. У чому ж, запитуємо, річ? Та дуже просто: виживає живуче. Увесь секрет лише в тому, щоб знати, що ж саме є живуче. Живуть і житимуть театри або найцікавіших шукань, або найвищої художньої загальної культури. Те й друге притягує до себе ті живі елементи сучасності, котрі й матеріяльну базу будують театрові й утворюють для його робітників той психологічний резервуар сили, яка виручає навіть під час матеріяльної скрути. Химерний народ — ці старі театрали. Вони і досі ще роблять свою матеріяльну, а значить і художню установку, на глядача лож та перших рядів партера. Для них вони вприскують морфій “Сільві” та “Жріцам огня”. Для нього вони роздягають і “Баядерку”. А його або взагалі нема, або ж у ложах і навіть у перших рядах партера сидить уже зовсім інший елемент. Зараз виграє той, хто

свого споживача бачить на найдешевших місцях. А це є або робітник, або червоноармієць, або студент, або радянський службовець, тоб-то елемент з новими вимогами. Вся ця гнилизна йому непотрібна, його хвилює все велике, дуже: або цирк з його дивовижним мистецтвом, або та художня культура, стара й нова, яку він за всяку ціну хоче пізнати. Якожного разу, на різних гастролях все знову й знову переконуюсь, як значно виріс сучасний глядач, як він інстинктом угадує те, що ми, фахівці, відзначаємо, користуючись нашим знанням. Більшість театральних діячів остільки бездарна, що не вміє помічати зросту глядача, а все напихає його цвілим дріб'язком. І через те, він перестає ходити, дивитись і слухати. І правильно робить. Бюджет усіх більш, ніж обмежений. Доводиться вибирати. Часто буває й так, що покупець квитка не потрапляє куди слід і тоді вже він не вірить і в гарне: він все таки ще багато де-чого не знає й бриде до театру помацки. Коли грошей нема, мимоволі люде стають розсудливими й поміркованими. Я кілька разів робив спостереження над публікою театрів мініатюр, котру звичайно годують “атракціонами”. Вона дуже аморфна при всяких пісеньках та п'єсах, але як тільки бува клаптик “на злобу дня”, вона вся перероджується. Вона любить танці. Їй потрібна або спільність з переживанням, або динаміка. Ні того, ні другого старий театр не дає. Ця ж сама публіка побожно замирає, коли їй доводиться послухати гарну оперну виставу, або симфонічний оркестр: культура підкоряє. А її все ще потішають циганськими романсами та старими шансонетками, а в драматичних театрах невдалою грою вимираючого акторства в нікому непотрібних і нецікавих п'єсах. Одже, я абсолютно не бачу в театрі “кризи” й в тій її площі, в якій вбачають її більшість тих, що проливають крокодилячі сльози над його загибеллю. Я гадаю, що театр у нашому Союзі виходить із стану кризи, що він живе надзвичайно повним і повноцінним життям. Він на шляху не тільки до видужання, але може бути й до виключного, нечуваного розвитку. Він, безперечно, є в періоді зросту, котрий ще довго не зможе закінчитись. Зараз відбувається “природній добір”, відбувається “відкладення” порід з шарів землі. Цінне лишається й розвивається, а решта розкладається й гине. Це є закон природи. Велика кількість художніх течій у театрі — це зовсім не є доказ виродження театру, а навпаки — доказ його майбутнього відродження. Все шумує й дуже добре, що воно шумує. Навкруги життя, а поруч лежать трупи і горіле дерево. І мені ніяк, нікого й нічого не жаль, бо я добре знаю, що інакше й бути не може. Революція, саме така, яка відбувається зараз, жовтнева, соціальна — вона повинна була все переорати в театрі. І ми бачимо, що до неї приростають — нові свіжі сценічні ідеї, велике майстерство й найкраще зі старої художньої культури. Дещо з того, що зараз умирає, може як-небудь

де й вискочить з цієї художньої смерті, але лише незначна частина. Решта або цілком загине, або почне прискореним темпом пристосовуватись. І сучасний матеріальний крах старого театру для мене не є наслідком якоїсь кризи, а початок відродження — природний акт, котрий, на мій погляд трохи навіть затримався в своєму часі. Більш того, я радію, дивлячись, як дотлівають ці останки й щиро вітаю цей світлий ранок. Я вірю в нього й мені не боязко встати на сиру землю незасипаної ще могили старого театру, і кидаючи погляд на тлінні останки, можливо й невинних, але неминучих жертв історії людського мистецтва, досить легко, без ніякого болю й без ніякого сумніву промовити: — Нині отпущаєши» [1924. *Туркельтауб / Криза — 1*]; «На недавно відбутій анкеті театральних директорів погодилися всі з твердженням дир. Тшцінського (з Кракова), що “немає спеціальної кризи театру, є лише криза культури”» [1931. *Криза — 5*]. ► КРИЗА ДРАМИ, КРИЗА ТЕАТРАЛЬНА, КРИТИК, КРИТИКА НАУКОВА, КРИЗА ДРАМИ

КРИЗИС ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО / [1913. *Єфремов — 1*].

КРИКИ ВОСТОРГА / [1862. *Чубинський — 337*].

КРИТЕРІЙ ПОЦІНОВУВАННЯ ТЕАТРУ / [1998. *Звіринець — 10*].

КРИТЕРІЙ ЕСТЕТИЧНИЙ / [1923. *ЮМ — 2*]. ► АКРОБАТИЗМ

КРИТЕРІЙ МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ЛІТЕРАТУРНОЇ АНАЛІЗИ / [1931.

Машкін — 23].

КРИТИК / [1888. *Карпенко-Карий / Франко — 299*]; [1926. *Справа — 4*]; [1934. *Білокопитов*]; [1934. *Вейс*]; [1934. *Келдиш*]; [1934. *Коган*]; [1934. *Лебединський*]; [1934. *Літовський*]; [1934. *Нарада — 179*]; [1934. *Передмова*]; [1934. *Полфьоров*]; [1936. *Мар'яненко / 1 — 128*]; [2006. *Пилипчук / 1 — 3*]; «Хоч я не критик з професії» [1886. *Критик — 51*]; «Критик, що зумів передати пролетаріатові великий твір старої культури, напр., в театрі, після постановки геніальної п'єси, роз'яснити глядачам її зміст і цінність з організаційної, колективно-трудової точки погляду, або дати для них таке витолкування в короткому і приступному пояснюючому програмі або, напр., освітлити в статті робітничої газети, робітничого журналу поему, роман великого майстра, цей критик зробить діло серйозне й потрібне для робітничого клясу» [1921. *Богданов — 47*]; «Критик — суспільний суддя мистецтва. Критик тільки тоді критик, коли він, беручись судити, виходить з пануючої ідеології <...>. За наших часів не може бути справжньої критики без об'єктивного підходу з критеріями класової ідеології пролетаріату» [1926. *Знову — 1*]; «Бувши б критиком, чи істориком літератури, я міг би починати таку собі книжку просто з мосту якими-небудь заялосеними цитатами, в спокійній певності, що мій ранг і наукова степінь досить оборонять мене від нападів некваліфікованих баламутів. Я спокійно міг би аналізувати літературні явища, для мене всі вони були б рівноцінні й однаково цікаві. З однаковим ентузіазмом я студював би нотатки, зроблені на полях біблії Гулаком-Артемівським,

ложку, якою Тарас Шевченко їв кашу з салдатського казана, його халяву і вірші поета Гадзінського, чи заяву Сосюри про вихід з ВАПЛІТЕ. Всі літератори й твори їхні були б переді мною рівні, як перед саваофом, але я зробив би їх нерівними перед людьми. Задавак і тих, що багато про себе думають я обізвав би нахабами і дурнями, а просвітян і нищих духом звеличив би у серйозних письменників. Я шамраїв би щось невиразне про таланти й плювачив би на серйозних майстрів, словом, сказати, душа моя мала б повну втіху і спокій у діях своїх. Але не бувши, на жаль, ні критиком, ні істориком літератури, я повинен поперед набриднути читачеві усякими принциповими розмовами, бо не маю ні рангу, ні звання, що дозволили б мені досхочу шамрити щось невиразне й дурне, а почуваю, що мушу поперед договоритися з читачем про принципи, терміни, нарешті навіть про саме поняття літератури, ба й про саме поняття мистецтва. Ніякі трюки, ніяке підсування гнилого барахла замість свіжих ідей, мені, в силу відсутності рангу й звання професорського, очевидно не вдадуться: нема чого, ясна річ, їх і пробувати» [1928. Йогансен — 5–6]; «У цього цензора було більше логіки, ніж у декого з наших критиків» [1929. Куліш / Виступ — 467]; «Повертаюсь до формулювання т. Гнесіна. Він назвав три чи навіть чотири типи критика. Критик-регістратор — непотрібний, бо реєстрацію того, що йде в тому чи іншому театрі, ведеться для архівів цих театрів, і коли буде бажання чи потреба про це знати, ми можемо це взнати з архівних матеріалів. А в нас цей тип критика існує. Це найпоширеніший тип критика — критик-хронікер, і інколи — не зовсім чесний. Він не підкуплений, не корупційований, як учора правильно відзначив т. Гнесін. Я пам'ятаю, коли приїздив чеський професор Алоїз Хаба, він розповідав про таку корупцію музичної критики за кордоном, і ми тільки дивувались, бо у нас цього немає. Якщо в нас критик напише статтю про якийсь концерт, що не відбувся, то це в усякім раз і не наслідок підкуплення його, а скоріше наслідок халтурності. Я пам'ятаю, в Баку було надруковано статтю про концерт, а концерт не відбувся. Я добре знаю цей факт, але це випадок ніяк не характерний. А все ж — реєстрація, хронікерство — у нас явище звичайне. І це особливо правильно стосовно до не спеціально-музичної, а до загальної критики. Вона реєструє факт, — що вчора, скажімо, відбувся концерт такого-от скрипача, артист мав бучний успіх. Це — ніщо інше, як реєстрація факту, нікому непотрібна — ні скрипачу, ні публіці. Другий тип критика — критик-поцінювач. Всякий критик мусить бути поцінювачем. Якщо критик зовсім не поцінює, коли він робить тільки якісь підрахунки, стає “приказним дяком”, що спокійно розраховує та зважає, то з такого критика також надзвичайно мало користі. В цих вирахованнях відсотків (їх влучно назвав т. Соллертінський “фармацією”),

у цій критичній “фармації” (від того ж корня, що і слово “фармацевт”) — користі ніякої. Це — спрощенство. <...> Що таке критик-поцінювач? Чи може взагалі критик виступати, щоб критерій — добре чи погано — не повторювався? Критик без поцінювання — це не критик, це той самий реєстратор, тільки у кращому виданні. Нарешті — критик музикознавець. Але як на мене, то я поєднав би всі категорії критиків в одну. Нам потрібні ні реєстратор, ні поцінювач, ні музикознавець, — нам потрібен критик-організатор» [1934. *Городинський* — 8]; «методами своєї роботи, профілем були не стільки критики, скільки політичні працівники, що їх утягла в музичне життя хвиля революції» [1934. *Лебединський* — 19]. ► АРТ-КРИТИК, ІСТОРІЯ КРИТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ, КРИТИКА, ЛІТКРИТИКИНЯ, МЕДІЕКРИТИК, МЕДІЕКРИТИКЕСА, НАРАДА КРИТИКІВ, ОЦЕНЩИКИ, РЕЦЕНЗЕНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕАТРОЗНАВСТВО, ШКІДНИЦТВО

КРИТИК МАСОВИЙ / [1928. *Філіпов* — 94]. ► ВИХОВАННЯ КУЛЬТУРНЕ

КРИТИК МУЗИЧНИЙ / [1925. *Іванов* — 2].

КРИТИК РОБІТНИЧИЙ / «ідеологічне активізування робітника в театральній справі висуне нового робітничого театального критика й рецензента, яких у нас і досі нема. Досвід клубної роботи показує, що такий критик і такий рецензент уже виріс, але його ще не виявлено» [1928. *Організація* — 1]; «критик робітничий» [1929. *Барун* — 3]. ► КЕРУВАННЯ ГЛЯДАЧЕМ

КРИТИК ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1923. *Мамонтів* — 2]; [1934. *Пригода* — 2]; [1934. *Пригода* / 2 — 2]; [1938. *Леонтович* — 93]; [1943. *Бутківський* / 1 — 7]; [1949. *Розгром* — 3]; [2000. *Корнієнко* — 9]; «театральні критики» [1893. *Черняєв* / *Млотковський* — 191]; «Перша вимога, що її треба домагатися від театального критика — ідейна озброєність, загальна культурність, розвинута естетична вибагливість і справжній художній смак» [1935. *Афіногенов* — 20]; «Завсідники громадських переглядів і прем'єр, начитавшись рецензій і спокусившись нездоланно привабливою можливістю виставляти оцінки виставам і акторам, подаються у театральні критики, озброєні комплектом оціночних моделей. І читаємо оцінки виставам і акторам в пресі, особливо обласній (хоча й столична не залишається осторонь!) <...> Якусь магічну привабливість має театральна термінологія, і широке вживання її критиком часто є “перепусткою” на газетні сторінки» [1983. *Веселка* — 3]. ► ГРУПА АНТИПАТРИОТИЧНА КРИТИКІВ ТЕАТРАЛЬНИХ, КОНГРЕС КРИТИКІВ ТЕАТРАЛЬНИХ, КРИТИКА КРИТИКИ, МЕТОД ОПИСОВИЙ, РОЗГРОМ КРИТИКІВ

КРИТИК ФАХОВИЙ / «Від 1870-х рр. <...> у газетах і журналах, що видавалися в Україні, дедалі частіше з'являються публікації, присвячені місцевим мистецьким подіям. <...> З'являються постійні рецензенти виставок, дослідники українського мистецтва, тобто фахові художні критики і мистецтвознавці» [2006. *Криволапов* — 83].

КРИТИК ХУДОЖНИЙ / [1925. *Туркельтауб* / 8 — 16]; «Брак и свободная любовь. Завтра, в понедельник 1 сентября, в гортеатре состоится лекция

известного художественного критика профессора эстетики И. С. Туркельтауба на тему “Брак и свободная любовь”. Лекция на эту тему читалась проф. Туркельтаубом в целом ряде городов Украины, всюду вызвали громадный интерес и проходили с большим успехом. После лекции лектор подробно отвечает на все задаваемые в вопросы, которые поступают обыкновенно в большом количестве и носят самый разнообразный характер» [1924. Брак — 4]. ► КРИТИК ТЕАТРАЛЬНИЙ

КРИТИКА / [1861. Куліш / Характер]; [1928. Коряк / 2 — 12]; [1928. Філіпов — 94]; [1929. Державін / Рец — 3]; [1934. Білокопитов]; [1934. Вейс]; [1934. Келдиш]; [1934. Коган]; [1934. Лебединський]; [1934. Літовський]; [1934. Передмова]; [1934. Полфьоров]; [1935. Барагура — 7]; [1935. Безпалов]; [1936. Мар'яненко / 1 — 126]; «всем известное либретто “Наталки”, не выдерживающее художественной критики, при несомненных, впрочем, сценических достоинствах пьесы» [1863. Глібов — 286]; «“Наталка-Полтавка” не може видержати строгої літературної і етнографічної критики; але на сцені, коли грається гарними артистами, вона йде живо, через що, — і за свою народну музику, — вона ще довго і довго житиме в наших театрах» [1866. Маруся — 367]; «беручись за критичний огляд двох драм» [1867. Критика — 461]; «Критика, де розбирається наука “для самої науки”, рівно як і критика, де штука і її ідеали суть самі для себе найвищою ціллю, тепер уже цілком уступила критиці соціальной, де життя і його відносини, а не що іншого, становлять найвищу ціль штуки і науки» [1876. Франко — 26]; «критика артистична» [1890–1891. Франко — 15]; «театральної критики» [1893. Черняев / Млотковский — 191]; «У нас часто ще можна почути голося, що задля браку критики наша літературна продукція йде самопас, що критика повинна давати напрям літературній продукції, кермувати нею, немов виховувати літератів і белетристів. Нам здається, що такі жадання так само несправедливі, пересадні, так само полягають на хибнім розумінні завдань критики, як, наприклад, думка, що граматики має нас навчити чистої і правильної мови. Колись і критики і граматики, може, й думали так, що вони можуть командувати одні поезією, другі мовою, — та думка така давно закинена» [1896. Франко / Критика — 214]; «коли критика <...> не має ані солідної доктрини, ані доброго наукового методу, то вона не зробиться навіть, як думає д. Леметр, штукою смакування книг, а зійде на пусту, хоч і “артистичну” (т. є. блискучу по формі) балаканину або, ще гірше, на прислужницю літературної моди, що дуже часто буде рівнозначущим з прислужництвом зіпсованому смакові гнилих, дармоїдських, декадентних та маючих і впливових верств. Читача, котрий би жадав від критики якихось певних вказівок чи то на полі естетичного смаку, чи на полі літературних ідей або життєвих змагань, ся критика лишить без відповіді, а недогадливих потягне за собою блиском зверхньої форми, заставить їх кланятися літературним божкам, які їй

подобаються і які не раз замість здорової страви подаватимуть їй отруту. Страшним прикладом може тут служити власне сучасна французька критика, або безідейно-суб'єктивна, як у Леметра, або безідейно-догматична, як у Брюнет'єра, в усякім разі нібито артистична, т. є. така, що блискучою, ніби артистичною формою маскує свою ненауковість» [1898. *Із секремів* — 48–49]; «Значить, чим же повинна бути вона [критика]? Ми, певно, всі згодимося на те, що вона повинна бути якомога науковою, т. є. основою на певних тривких законах — не догмах, а узагальненнях, здобутих науковою індукцією, досвідом і аналізом фактів. Ми згодимося на те, що літературна критика не те саме, що історія літератури, хоча історія літератури може і мусить у великій мірі користуватися здобутками літературної критики. Значить, літературна критика, по нашій думці, не буде наукою історичною і історичний метод може мати для неї тільки підрядне значення» [1898. *Із секремів* — 51–52]; «На ділі ж, оскільки вона розвивалась була в Росії в 50-тих і 60-тих роках, її була переважно пропаганда певних суспільних та політичних ідей під маскою літературної критики» [1898. *Із секремів* — 52]; «політичні, соціальні, релігійні ідеї властиво не належать до літературної критики» [1898. *Із секремів* — 53]; «Критика тоже одно похваливала, другое слегка порицала, но, в конце-концов, не сказала ничего достаточно определеннаго по поводу того в чем именно заключается смысл, значение и поучительность явления, называемаго спектаклями мейнингенской великогерцогской труппы, для русскаго театра и его публики. И это жаль. Случай был превосходный» [1898. *Николаев* — 189]; «Літературна критика мусить бути, по нашій думці, поперед усього естетична, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового досліду, якими послугується сучасна психологія <...> А в такім разі й основана на ній критика мусить бути психологічною і, тільки буди такою, може користуватися й тими науковими методами досліду, які виробила сучасна психологія, — значить, може зробитися вповні науковою, спосібною до дійсного розвою, а не залежною від капризів та моди» [1898. *Із секремів* — 53–54]; «звощицька критика» [1901. *Карпенко-Карий* — 337]; «що Вам за охота лазити по смітнику нашої літератури і підбирати та віяти всяке сміття, яке, власне, при помочі Вашої критики житиме довше, ніж би жило без неї?» (з листа до С. О. Єфремова) [1905. *Франко* / 1 — 263]; «Історична наука веде таким чином до наукової критики, смисл якої міститься не в її ученості і цитатах, а в заснованню на засадах спостережень і виводів, узятих з історичної науки і взагалі науки. Такою рисою відзначається ця критика від тієї, з дозволу сказати “критики”, що свої присуди закладає на власному індивідуальному смаку та ще й скерованому дуже часто побічними міркуваннями. Наукова критика має для драми, як і взагалі для штуки велику вагу, — вона повинна

показати, яким мусить бути нормальний театр чи драма, але цю вказівку вона може зробити не інакше як покликаючись на історичну науку, — от через що остання набуває першорядної ваги» [1908. Стешенко / 1 — 2]; «даремне наша театральна критика стала в таку войовничу опозицію до нього [репертуару]» [1909. Вечерницький — 189]; «“Избранные места из переписки” Леонида Андреева с киевскими театральными критиками, конечно, не могут служить образцами “изящной словесности”. Это российской полемикой с дубиной в руках, вместо рыцарской шпаги! Но независимо от того, кто прав в данном случае, — авторы киевских резкостей, или их петербургское эхо, — этот инцидент наталкивает на тему более общую: об отношении художества к газетой критике. <...> Когда-нибудь с удивлением будут вспоминать о том времени, когда искусство, высокое творчество поэта или художника, находилось в рабстве у газет, зависело от торопливой оценки критика, от коротеньких строчек рецензента. Конечно, речь здесь идет именно об искусстве, а не о том полужисстве закройщиков и мастеров драматического цеха, которые сами держат в плену современную критику. Но искусство под наблюдением ремесла, но высшая форма творчества под контролем низшей!... <...> В большинстве случаев газетная критика — только голос среднего вкуса; более или менее искренний рассказ о личных впечатлениях человека, достаточно культурного, чтобы любить искусство, и достаточно культурного, чтобы его чувствовать. Критик возвращается с первого представления на шумевшей пьесы. Автор, может быть, десятки лет вживался в созданные им образы, может быть, всю музыкальность своей натуры вложил в ритм драмы и в ее стиль. В течение нескольких часов критик воспринимал эту огромную творческую энергию, эту впервые осуществленную театром грезу художника; он едва успел получить впечатление, как должен уже изложить его на бумаге, чтобы на утро требовательный читатель сенсационного газетного листа нашел рядом со вчерашней биржей категорическую оценку вчерашнего представления, ряд критических формул, замечаний, выводов... Чтобы узнать величие автора прежних эпох требовались десятилетия; чтобы оценить автора наших дней, нужны только несколько часов, профессиональный навык критика и ротационная машина... Но беда не в том, что критики иногда бывают плохими критиками, и не в том, что суждения их складываются со скоростью стольких-то строк в секунду. Беда в том, что мнение, даже самое наивное или ничтожное, выраженное публично, неожиданно приобретает силу и значение совершенно им незаслуженное. Личное впечатление критика превращается в “голос общественного мнения”; оно становится между художником и публикой и решает судьбу пьесы, автора. Если-бы мнения гг. Чаговца, Николаева и Бикмана о пьесе “Про-

фессор Сторицын” не були напечатані в газеті, Андреев мог считаться с этим мнением или не считаться с ним» [1912. *Пессимист* — 3]; «що ж позитивного дає нам наша сучасна театральна критика?» [1913. *Вороний / Театр* — 40]; «діло критики розглянутись в схемі твору, зазначити етапи творчої думки автора, прокласти стежки і таким чином улегшити можливість засвоєння заложеної інтуїтивно автором в твір ідеї» [1913. *Вороний / Театр* — 169–170]; «Здесь я остановился на истории литературы и критики и подчеркнул разницу между ними. Рядом признаков из р[усской] и е[вропейской] лит[ературы] я показал временный и субъективный характер суждений критики и объективный — истории литературы» [1917. *Рулін / Zeim / 2* — 1]; «критика мусить відповідати тим елементарним вимогам, без додержання котрих вона стає звичайним словоблудієм» [1920. *Савченко* — 52]; «В сучасній науці позначилось два напрями критики: 1) патріотичний або слов'янофільський і 2) порівняльно-історичний» [1922. *Білецький* — 246]; «Завдання і методи сучасної критики. (Рецензія на рецензію.). Метою моєї статті не є встановлення певних штампів щодо оцінки того чи іншого культурного явища. Штампи ці потрібні були критиці чистого мистецтва, критиці формальній і вони ж утворювали (з більшості) різні мистецькі школи. Методи сучасної критики це є тенденції до конкретного примінення методу теорії соціалістичного будівництва, марксієвського методу до оцінки явищ мистецтва, як надбудови матеріальної, економічної культури. Тенденція до відкинення встановлення абсолютної цінності мистецького явища, підход до мистецтва як до громадського явища, а не до культурної розваги завдання сучасної критики. Тенденція ця абсолютно відкидає можливості й суб'єктивізму (в його найпародоксальніших формах), й ділетантизму (й неуцтва, й поверховості з ідеологічного боку) в критиці. Віхи, по яким мусить іти сучасна критика: встановлення удільної ваги даного мистецького явища в сучасному суспільному життю (з ідеологічного боку), формальної цінності даного явища для нашого сучасного життя, взаємовідношення ідеологічного й формального боків цього явища, підведення бази доцільної установки цього явища (висновок). <...> “Аполітична” (лише формальна) критика (“аполітична” з боку методів оцінки явищ та їхнього узагальнення) є породження певної культури, культури буржуазної й постільки непотрібна, та навіть шкідлива, в пролетарській культурі, поскільки вона не може використати той метод, який вводить в норму життя й мистецтво, як одну з часток його» [1924. *МОБ* — 4]; «Не буду я вступати з шановним автором статті в полемику з приводу “краси” творів Радзиєвського, я тільки хочу сказати про цілком новий “професорський” метод критики, який вжив автор по відношенню до творчості Радзиєвського, а саме: писання критики на твори (це категорична заява самого композитора),

яких шановний критик ніколи не чув і не бачив (твори не видрукувані й ніколи не виконувались взагалі). Цього методу я вже для того, щоб не образити шановного критика, кваліфікувати не буду. <...> Єдиний засіб боротьби з ними — завдання й методи сучасної критики конкретизувати — в держбудівництві підійти до музичної критики не як до “спецроботи” (часто густо як і в даному випадкові, це видно з самих прикладів, дуже сумнівного гатунку), а як до партжурналістики. Це — завдання сьогоднішнього дня, це — метод боротьби проти буржуазної (музичної) культури, це — двигун молоді пролетарської культури» [1924. *МОБ* — 4]; «Всесоюзна конференція пролетарських письменників, міцно стоячи на ґрунті марксістських принципів, що їх розробив Г. Плеханов, вбачає своє головне завдання в рішучій боротьбі з псевдомарксістською критикою, яка оперує поняттями позакласової “об’єктивної художньої істини” і впадає в естетичні вибаганки і філософський ідеалізм. Всесоюзна конференція вважає надзвичайно необхідними зміцнення в літературній критиці громадсько-публіцистичного елемента, що, звичайно, не означає одмовлення від оцінки творів з боку їхньої художньої форми. Критика мусить зосереджувати свою увагу не остільки на характеристиці творчої поста-ті автора, як на оцінці явищ життя, що їх автор малює. Критика повинна перш за все турбуватися про виховання читача, а вже потім — письменника. Разом з тим критика повинна виявляти більше марксістської глибини» [1925. *Критика* — 17]; «Наша театральна критика мусить позначати й підтримувати початки в справі створення радянського спектаклю, революційного і формою і змістом, викриваючи одночасно симптоми театральної реакції, за чим би вона не ховалась. Кожен одзив і кожна рецензія, аж до фактичних нотаток у хроніці мусять виходити із згаданих вище загальних принципів. Кожне окреме явище театального життя мусить освітлюватись і узагальнюватись, виходячи з цього. Театральна рецензія мусить бути не лише голим визнанням, або запереченням, або спробою аналізу спектаклю як мистецького явища, соціально значного й мистецьки цінного, мавши при цьому на увазі такі основні моменти: а) оцінку роботи автора, б) оцінку постановки (в якій мірі режисер зумів поглибити або виправити чи правильно подати авторову думку; в якій мірі він зумів використати для цього формальні досягнення сучасного радянського театру), в) оцінку акторського виконання. В якій мірі правильно виявлені акторами (класові) типи. Ступінь майстерства виконання тощо <...>. Всякий прояв халтури, неграмотності, або півзнання в галузі театральної критики, захований під недобре засвоєною марксістською фразеологією та апломбом, цілком протилежним наявності справжнього знайомства в справі мистецтва та політики партії, необхідно нещадно переслідувати і виживати з нашого вжитку. Не менш рішучу

та енергійну боротьбу треба повести в справі ліквідації всяких спроб будувати думки або оцінки на персональних зв'язках, взаєминах, матеріальній заінтересованості тощо» [1926. *Тези ЦК* — 187]; «Коли ми перечитуємо сучасну театральну критику, то ми завжди думаємо, що ці статті в своїй більшості може писати любий глядач-середняк з любого округового міста. Для цього треба вміти переказати своїми словами зміст даної п'єси, знати на три з мінусом, що таке гротеск чи то бутафорія і “авторитетно” заявити, що постановка провалилася чи то не провалилася. За такою критикою ховається безвихідна порожнеча того претенсійного міщанина, який “с ученым видом знатока” беспорядно розмахує руками і не веде глядача, а просто фіксує його, глядачеві настрої» [1926. *Хвильовий* — 324]; «Ніколи, в жоднім буржуазнім суспільстві чи за період росту його, чи в добу повного розквіту, так широко й відповідально не стояли межі роботи й права театральної критики, як то є зараз, тобто в нашу епоху творення соціалістичної культури. Ніколи ніде театральна критика не мала такого масового споживання своєї творчості! А це покладає на неї й відповідні духу нашої епохи обов'язки перед новим організатором суспільного життя, перед пролетаріатом. Саме так означивши завдання театральної критики (а інакше означувати їх не можна), ми відповімо негативно на запитання, чи стоїть наша сучасна критика на висоті свого призначення [1926. *Христовий / Критика* — 1]; «виховання сучасного глядача має йти під цим знаком, тоб-то критика мусить висловлювати художні тенденції класові, художні тенденції організатора суспільства в нашу епоху — пролетаріату. Одно слово сучасна критика мусить бути марксістською» [1926. *Христовий / Критика* — 2]; «критика, виховання смаку молоді повинно бути неодмінно в змісті нашої театральної роботи» [1927. *Зарва* — 63]; «Наша критика і об'єктивність? Нічого подібного! Для цього у неї занадто мало — часто навіть елементарного — знання театральної справи, про орієнтацію ж у процесах розвитку театру не може бути взагалі ніякої мови. Коли суб'єктивність, то не співтворчого спектаклеві характеру, а спекуляція дрібним крамарським розумцем, що далі перших чотирьох правил арифметики не пішов. Вона бачить дрібні помилки і сліпа для кардинальних, основних речей у спектаклі. Вона пише бали: п'ять, один, три з плюсом... Вона абсолютно не уявляє навіть, яке її місце і яка її роль» [1927. *Курбас / Сьогодні* — 274]; «Критика — велика сила, що виховує смак широкого глядача, не менше, як сам театр; критика зформовує критерії оцінки мистецького продукту в головах читачів, вона звертає увагу на істотне, одвертаючи увагу від другорядного. Хороша критика вивчає сприймати суть, глибоку суть, а не дивитися аналітично. Вона теж до певної міри мистецтво, але до певної міри й наука; хороша критика завжди співтворча спектаклю, вона набирає тим самим суб'єктивного

відтінку, як всяке мистецьке с.-т. чуттєве узагальнення. У відношенню до спетаклю вона залишає завжди певне ціле вражіння. Вимагати від критика абсолютної об'єктивності — доктринерська нісенітниця. Особливо на найпередовійших позиціях впливу на маси — у щоденній пресі — там її завдання майже тотожне з мистецтвом — настроювати на певний лад по відношенню до мистецького продукту. Проте, є речі і речі найістотніші, що до них хороша марксистська критика безперечно мусить бути об'єктивною» [1927. Курбас / Шляхи — 153]; «Завдання критики — утворити для спектаклю і для театру такий резонанс, що відповідав-би політичним тенденціям і театральній справі пролетарської партії. Хороша критика, нарешті, повинна розшифрувати шляхи розвитку театру і не тільки для читача, але й для самого театру. У мистецькому творчому процесі завжди в певна доля іраціонального. Не дарма один дуже великий радянський режисер сказав по секрету “собственно говоря, я и сам не знаю, что я делаю”. Нашу критику, у всякому разі, ніяк не можна назвати хорошою критикою. Наша критика виховує критерій, смак?... Нічого подібного! <...> І коли згадка про театральну критику викликає завжди усмішку, — то й по заслuzі. <...> Наша критика і об'єктивність? Нічого подібного! Для цього у неї занадто мало, часто навіть елементарного знання театральної справи, про орієнтацію-ж в процесах розвитку театру не може бути взагалі ніякої мови. Коли суб'єктивність — то не співтворчого спектаклеві характеру, а спекуляція дрібному крамарському розумцю, що далі перших чотирьох правил арифметики не пішов. Вона бачить дрібні помилки і сліпа для кардинальних, основних речей у спектаклі. Вона пише бали: п'ять, один, три з плюсом... Вона абсолютно не уявляє навіть, яке його місце і яка його роля» [1927. Курбас / Шляхи — 154]; «Те, що я так довго спинився на критиці, зовсім не значить, що ми занадто переоцінюємо значіння критики в театральній справі. Я знаю, що і серед українського громадянства не перевелось із віків рабства за-своєне недовір'я у власні сили. Я був свідком непристойних розмов про український театр і зокрема про “Березиль”, що велися українською мовою, і з другого боку треба оговоритись і дуже категорично, що є критика у нас, до якої не може відноситись все сказане. Це перш за все частина харківської критики та київська критика на російській мові. Критики-ж українських київських газет — це переважно випадкові гастрольори із других ділянок культуроботи і про них, як про щось постійне, з певним обличчям, говорити зарано» [1927. Курбас / Шляхи — 157]; «Нам треба рішуче поставити питання, чим має бути театральна критика: словесним мистецтвом (“вилаяти... похвалити”), або науковою експертизою» [1928. Тодді — 2]; «Критика як наукова експертиза» [1928. Тодді / 1 — 2]; «Критики, підходячи до аналізу з естетичними, моральними, політичними та іншими

критеріями, зчаста використовували прийоми школи порівняльно-історичної, формально-поетикальної то-що. Найбільше елементів науковості зустрічаємо в науково-критичних портретах письменників, менш їх у т. зв. школі ідеологічній» [1929. *Копержинський* — XXXVIII]; «Коли критика доводить драматурга до того, що він мовчить, перестає писати, то це не перемога на культфронті, це є поразка на культфронті» [1929. *Куліш / Виступ* — 461]; «Клясовий ворог під машкарою ударників Дніпробуду. <...> Серед цих авторів є низка людей, типу Вагіна, Яреська та інш., що ніколи робітниками не були. Вони спекулюють ім'ям ударників, їхні твори оббріхують, паплюжать партію, комсомол, славне ім'я Дніпробуду, його творця — пролетаріат, їхні твори, що побачили світ, потрапили на книжковий ринок через гнилий лібералізм деяких працівників наших видавництв, — гуляють не розкритиковані, гуляють повні політичної неписьменности, злісних наклепів, антипартійних, антирадянських вихваток, троцькістської контрабанди тощо. Отже, одним із важливих завдань марксо-ленінської критики є викрити перед усією пролетарською громадськістю й дати рішучу більшовицьку відсіч, у світлі листа тов. Сталіна — “Про деякі питання історії більшовизму”, класовому ворогові, якими б засобами він не намагався пошкодити, в якій-би формі він не виявляв свої контрреволюційні дії й на цій ділянці розгорнутого соціалістичного наступу — ділянці художньої радянської літератури, пролетарського мистецтва» [1932. *Костюк* — 50]; «ліквідувати гостре відставання критики» [1932. *Микитенко / Невідкладні* — 174]; «Поважна група вчених (Лансон, Ренард, Брунетье, Петерсен, Хмельовські, Перетц) виступила з твердженням, що є дві критики з окремим змістом праці: наукова й літературна» [1935. *Барагура* — 8]; «До інших побічних справ, які акція героїчного театру теж повинна включати в круг своєї діяльності, належать: 1) плекання поважної фахової мистецької критики в усіх галузях, що їх об'єднує акція героїчного театру. <...> Питання критики героїчний театр повинен особливо узгляднити, — і в сім сенсі повести акцію в двох напрямках: старанно виховувати фахівців з сеї галузи між своїми однодумцями, а також шукати і підтримувати видатні індивідуальности, що виявили себе на сім полі поза акцією героїчного театру, але в яких творчости є моменти співзвучні. Рівнобіжно з тим слід гостро й уперто побоювати звичайне у нас сумне явище: легковажне й безвідповідальне ставлення до мистецької критики нефахівців, здебільше з числа інженерів, агрономів й лікарів, які чомусь у нас уважають себе покликаними до ролі арбітрів в сій спраці. Своє право до критики вони мотивують тим, що “вони теж бували закордоном”, або “теж співали в хорі” чи “грали у Просвіті”. Все се поважні, але всеж невістарчаючі для критика титули» [1938. *Геркен / 2* — 753]; «Літературну критику можемо назвати літературною

публіцистикою»; «її [критики] ознакою є чиста суб'єктивність» [1939. Гординський — 7]; «Та довго ще не сходила зоря української критики. Її автори за сильно держались за довоєнні бар'єри етнографічної романтики та шевченківського епігонства, кидаючи тільки час до часу несміливий зір в обсяг “мистецтва для мистецтва”, чи західноєвропейської думки. Українська критика вспіла хоч частинно обновились аж після тієї преціркової літературної боротьби, що спалахнула таким яскравим полум'ям на схід від Збруча в 1917–33 рр. Була це тільки частинна обнова, але обнова в самих основах критичної думки — і коли нині деякі українські критики не хочуть ще того признати, то вони обороняють уже втрачені позиції, без внутрішнього переконання» [1939. Гординський — 9]; «Офіційний марксизм змагав до повного змонополізування критики. Тому він підкорював собі всі літературні згуртування. Одні згуртування (масові та зближені до них) прийняли відразу марксизм в основу своєї програми; інші зблизились до марксизму попутницьким шляхом (нпр. символісти), відступаючи від своєї платформи менш-більш добровільно; треті (нпр. футуристи) проводили свої гадки ніби в марксистському дусі, пробуючи при тому вдержати хоч формальну незалежність; четвертих (нпр. неоклясиків) зломив аж терор. Вкінці всі ті гуртки — після довшого чи коротшого змагання — злилися в один марксистський потік, даючи про себе знати хіба деякими “ухилами”» [1939. Гординський — 84]; «Радіо не має критикувати театру. Міська рада у Парижі звернулася до влад французької радіофонії, щоб заступлено було радіову театральну критику описовими фейлетонами, які не давали б суду, особливо від'ємного про виведену театром песу. Міська рада мотивує своє домагання тим, що гострі радіові критики театральних вистав ділають від'ємно на джерела міських доходів. Міська рада каже, що податки з театральних вистав призначені на поміч для бідних, тому радіо не повинно критикувати театру, а радше співділати з ним» [1939. Радіо — 10]; «два стилі критики. Їх можна умовно назвати критикою нагляду і критикою вгляду. Критика нагляду має свої раз устійнені зразки і свої більш чи менш вузькі раз устійнені вимоги. Кожний новий твір вона приміряє до цих зразків і вимог — і відповідно до цього схвалює або засуджує його. Вона не вчувається ні в літературний процес, ні в душу автора: вона виконує відповідно до своїх поглядів функцію оцінки й нагляду — своєрідну поліційно-критичну функцію. Не те критика вгляду. Вона свідомо відмовляється від критично-поліційних функцій. Намагаючися схопити невідтварну сутність твору і як взаємопов'язані його складники, вона хоче цим допомогти авторові усвідомити себе, а читачеві — зрозуміти автора. Це не літературна поліція, а радше літературна консультація» [1950. Шерех — 158]; «Саме в несамовитому наглядovому підході Белінського — одне з корін-

ців дедалі більшого “упартійнення” російської літератури, яке, роблячи її щораз більше “прикладною” і “громадянською”, привело її до занепаду і ... “соцреалізму”» [1950. *Шерех* — 159]; «Наглядова критика, виключаючи проникнення критика в суть і глиб авторового задуму, перетворює критичні статті на виставлювання порівняльних оцінок. Щось на зразок клясного журналу: дуже добре, добре, задовільно, погано» [1950. *Шерех* — 162]; «Щодо театральної критики, то й досі немає єдиної думки, чи слід її відносити до театрознавства» [2006. *Пилипчук* / 2 — 131]; «Критика початку ХХ ст. за її орієнтаціями поділялася на кілька основних груп. Перша — просвітительська. Вона відстоювала тенденції Товариства пересуваних виставок і зосереджувалася на внутрішніх проблемах реалізму і народності. До другої належали адепти новаторських течій. Вони розмежовувалися на два угруповання — тих, які розробляли концепції авангарду і тих, які популяризували ідеї модерну. <...> Нарешті, до третьої групи, що в подальшому запанувала в українській культурі майже на кілька десятиріч, належали публіцисти, що стояли на позиціях так званої марксистської естетики. Втім, такий розподіл є досить умовним» [2006. *Криволапов* — 69]. ► ВИХОВАННЯ КУЛЬТУРНЕ, ГАЗЕТА ТЕАТРАЛЬНА, ІСТОРІЯ КРИТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ, КРИТИК ТЕАТРАЛЬНИЙ, КУЛЬТФРОНТ, МЕТОДОЛОГІЯ КРИТИКИ, ОЦЕНЩИКИ, ПАРТЖУРНАЛІСТИКА, РЕЦЕНЗЕНТ, РЕЦЕНЗИЙНІСТЬ, РЕЦЕНЗІЯ, РОЗПРАВА, ТЕА-КРИТИКА, ТЕОРІЯ ДРАМИ, ФРОНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

КРИТИКА БЕЗПАРТІЙНО-ЕСТЕТСЬКА / [1935. *Афіногенов* — 22]. ► КРИТИКА ВУЛЬГАРНО-СОЦІОЛОГІЧНА

КРИТИКА БУРЖУАЗНА / [1934. *Вейс*].

КРИТИКА БУРЖУАЗНО-НАЦІОНАЛІСТИЧНА / «Українська буржуазно-націоналістична критика намагалась пояснити цей процес своєю улюбленою спіритуалістичною “теорійкою” “національного духу”, яким, мовляв, “запалилася” українська інтелігенція. Котляревський за цією горе-“теорією” виступав як національний “месія”, що, одержимий “національним духом”, “підсвідомо” вдихнув його через свою “Енеїду” українській інтелігенції, — і це й було, мовляв, початком “національного відродження”. Нема чого й казати про всю облудність і антинауковість цих націоналістично-ідеалістичних “теорійок”» [1941. *Стебун* — 4].

КРИТИКА ВІЛЬНА / «критика “вільна”» [1936. *Мар’яненко* / 1 — 128]. ► РЕЦЕНЗЕНТ

КРИТИКА ВУЛЬГАРНО-СОЦІОЛОГІЧНА / «Критика вульгарно-соціологічна й “безпартійно”-естетська» [1935. *Афіногенов* — 22].

КРИТИКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА / [1928. *Тодді* / 2 — 2]; «доцільні й потрібні і колективні рецензії на вистави, і диспути, і літературні суди, тут багато допомогти може наша преса і відповідна література. Поруч із цих актуально повстає питання про створення такого Наукового Інституту Експериментальної критики, який опрацював-би весь здобу-

тий таким способом матеріал і цим допоміг-би нашому театрові швидче знайти правильні шляхи» [1928. Рудимент — 2].

КРИТИКА ЕТНОГРАФІЧНА / «“Наталка-Полтавка” не може витримати строгої літературної й етнографічної критики» [1865. Феллетон — 535].

КРИТИКА ІСТОРИЧНО-ЕСТЕТИЧНА / «В просторім вступі автор подає огляд різних міркувань на тему, що таке є історія літератури. Від сухого реєстру імен писателів, їх біографій і бібліографій вона дійшла до історично-естетичної критики, до психологічної і культурно-історичної студії. На тій останній як на найширшій і зупиняється автор, бачачи в літературі відблиск історичного життя і народу» [1898. Франко / Пупін — 337–338].

КРИТИКА КОЛЕКТИВНА / [1929. Окс — 10–11]; «Наші висновки: 1) Знищити інститут рецензентів. 2) В оцінюванні роботи театрів перейти на колективну критику. 3) Ширше втягати до театральної роботи робітників (диспути, фіксація дискусій, книга роб. винахідництва). 4) Худполітрадам мати консультантів у справах театру. 5) Покласти на худполітради обов'язок оголошувати свої критичні висновки навколо театру у цілому, і, зокрема, щодо вистав. 6) Рішуче відмовитися від критикування окремих акторів, оцінку давати загальну. Як справу оцінки театру поставити на такий шлях, можна бути запевненим, що суб'єктивному підходу в театральній критиці не буде місця» [1930. Сільванський — 9]. ► ТЕА-КРИТИКА

КРИТИКА КРИТИКИ / [1987. Коломієць — 17]; [2006. Криволапов — 169, 178].

КРИТИКА ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКА / «В минулому 1940 році ЦК ВКП(б) відмітив істотний недолік в періодичній пресі, який полягав у тім, що “за останній час зі сторінок більшості газет і журналів зовсім зникли літературно-критичні матеріали” (“Правда” від 22/ХІІ 1940 р.). Особливо це стосувалося літературно-мистецької критики: більшість критиків займалась історією літератури, зовсім не приділяючи уваги радянській літературі — літературі сьогоднішнього дня. Зазначений недолік нашої преси, особливо мистецької, негативно позначився і на постановці критико-бібліографічної справи. Все це не так давно примусило Центральний Комітет ВКП(б) прийняти спеціальну постанову про літературну критику і бібліографію. Ці недоліки нашої преси в повній мірі типові і для наших, мистецтвознавчих журналів. Наша мистецтвознавча преса, на жаль, також не приділяє достатньої уваги в останній час аналізу і критиці сучасного радянського мистецтва <...>. Ці журнали в останні роки відзначаються деяким академізмом, в них є багато розмов естетствующих мистецтвознавців і критиків. Ми маємо своєрідний і невідомо на чому заснований розподіл праці: старі досвідчені мистецтвознавці окопались в архівах, в музейних пам'ятках, вивчають лише спадщину і гадають, очевидно, негідним для себе спуститися з висот свого “Олімпа” на молодий

живий ґрунт радянського мистецтва; лише деякі молоді мистецтвознавці, що не мають ще достатнього досвіду, взяли на свої плечі відповідальне завдання аналізу, критики сучасного радянського мистецтва. Але ще гірше те, що багато хто примирився і гадає, що такий розподіл праці є цілком природний і законний: спадщина, кажуть вони, потребує для свого вивчення багато досвіду й знання — отже за неї і беруться посивілі мистецтвознавці; радянське мистецтво живе і розвивається перед нами і тут все ясно, немає особливих труднощів для розуміння його, — отже, ним займаються молоді мистецтвознавці. Оцей “природний” розподіл праці, ці розмови ні на чому не засновані. Як раз навпаки: далеко легше писати вчені розвідки про будь-який етап спадщини світового мистецтва, аніж писати про молоде радянське мистецтво» [1941. Радіонов — 2].

КРИТИКА МАРКСИСТСЬКА / [1928. Сухино — 73]; [1929. Десняк]; [1930. Ковалевський — 30]; [1931. Форсоцівство — 90]; [1935. Сенченко — 121]. ► **КРИТИКА МАРКСІВСЬКА**

КРИТИКА МАРКСИСТСЬКА МИСТЕЦЬКА / [1928. Холостенко — 82].

КРИТИКА МАРКСІВСЬКА / [1926. Слісаренко — 24]; [1929. Барун — 3]; [1929. Білецький — 7]; «Минуле театрального мистецтва має бути переглянуто під кутом найгострішої марксівської критики» [1930. Рулін / *Звіт* — 2]. ► **ІСТОРІЯ ТЕАТРУ, КЕРУВАННЯ ГЛЯДАЧЕМ, КРИТИКА МАРКСИСТСЬКА**

КРИТИКА МАРКСІВСЬКА КОЛЕКТИВНА / [1929. Окс — 10–11]. ► **ТЕА-**

КРИТИКА

КРИТИКА МИСТЕЦЬКА / [1909. *Мистецтво* / 1 — 8]; [1920. Савченко — 52]; [1926. *Знову* — 1]; «Як цілісне явище критика в нашій культурі була і залишається своєрідним виявом колективної думки як професіональних мистецтвознавців, журналістів, так і безпосередніх творців прекрасного — літераторів, художників, композиторів, режисерів, диригентів, артистів про сутність певних духовних цінностей. Разом з тим до роботи в цій галузі приєднуються маси шанувальників мистецтва, які прагнуть поділитися своїми думками, враженнями. Звідси впливає одна з суттєвих закономірностей у розвитку критичної думки — величезна різноманітність, а інколи й суперечливість суджень з приводу тих чи інших конкретних фактів. Значною мірою це зумовлено суб’єктивним характером сприйняття мистецтва і різним рівнем освіченості, поінформованості тих, хто прагне виступати в ролі критиків. Крім того, слід враховувати, що критична думка розпорошена по сторінках різноманітних періодичних видань. А це аж ніяк не сприяє процесові накопичення досвіду в цій галузі, оскільки активне життя газетно-журнальних публікацій, їх безпосередній вплив на розвиток мистецтва і на його споживачів дуже обмежені в часі порівняно з творами літератури і мистецтва» [1990. *Гордійчук* — 3]; «критика (точніше, діяльність у галузі критики широко знаних діячів культури і мистецтва)» [1990. *Гордійчук* — 26]; «критика доробку цих

театрів повинна сприйматися як мистецька критика мистецького твору» [1995. *Заболотна* — 22]. ► КРИТИК, КРИТИКА

КРИТИКА МИСТЕЦЬКА МАРКСИСТСЬКА / [1928. *Холостенко* — 82].

КРИТИКА НАУКОВА / [1922. *Машкин* — 65]; [1923. *Коряк* / 2 — 45]; «наукова критика» [1894. *Франко* / *Театр* — 293]; [1907. *Стешенко* / 1 — 57]; «наукова критика має для драми, як і взагалі для штуки, велику вагу, — вона повинна показати, яким мусить бути нормальний театр чи драма» [1908. *Стешенко* / 1 — 2]; «всі теорії наукової критики ми збираємо в чотири громади, й кожну таку громаду звемо школою. Перша школа є формально-поетична або неокласична, друга — історична, третя — філологічна, четверта — психологічна» [1925. *Білецький* — 45]. ► КРИТИКА, ОЦЕНЩИКИ, РЕЦЕНЗІЯ, РОЗПРАВА

КРИТИКА ПРОЛЕТАРСЬКА ► РОБКОРСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ

КРИТИКА РОБІТНИЧА / [1930. *Ковалевський* — 28]; [1930. *Сільванський* — 8].

КРИТИКА СОЦІАЛЬНА ► КРИТИКА

КРИТИКА СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНА / [1922. *Машкин* — 62]. ► ШКОЛА СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНА

НО-ЕТИЧНА

КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА / [1864. *Вістник* / 81 — 323]; [1905. *Редакція* — 1]; [1925. *Не можна* — 4]; [1928. *Шевченко* / 5]; [1930. *Корляків* — 69]; [1930. *Сільванський* — 9]; [1931. *Маца* — 27]; [1987. *Коломієць* — 17]; «Що ж позитивного дає нам наша сучасна театральна критика? Ніхто, мабуть, не стане сперечатись з тим, що взагалі наша молода преса ще не вспіла “вбитись в колодочки”, стати на твердий ґрунт. Де-ж було їй виробити справжніх театральних критиків, спеціалістів-арбітрів, освічених і досвідчених знавців артизму? Чи знайомі ж вони з теорією і історією мистецтва взагалі, а театального зокрема і особливо? чи виробили вони свій смак на кращих європейських зразках сценічної гри, щоб уміти спостерігати найтонші деталі, найглибше переймати ся тайнами інтуїтивно-умислової творчості артиста, розуміти будову режисьорської перспективи? чи-ж нарешті компетентні вони настільки, щоб з колективної творчості тріумфірувати — автора, режисьора і артиста, робити певні висновки, ширші узагальнення? Адже ж все се конче і неминуче потрібне для театального критика, коли він стає в позу учителя або й порадника спеціаліста-актора і спеціаліста-режисьора. Щоб чомусь вчити другого, щоб давати кому добрі, користні поради, треба самому щось знати. Чи ж так воно є в дійсности? <...> Ви подивіть ся як вони пишуть: “артист грав добре”, “артистка ролю попсувала”, “ми не радимо артистові братись за такі ролі — вони йому не вдають ся”; часом впаде в патріотичний “телячий восторг” і тоді пише: “нам, Українцям, вже нема чого марити про утворенне художнього театру, бо ми вже його маємо”, а в другий раз, не сіло — не впало, обуриться і сипле лайкою: “грали погано... постановка погана”» [1912. *Homo* — 546]; «Критика театральна мусить аналізувати теа-

тральну постановку, щоб викрити її вартости й хиби з погляду соціально-суспільного й художнього та масового, а не лише популяризувати імена акторок, акторів та театральних діячів, оздоблюючи цю популяризацію порожніми бряскальцями, як це можна часто спостерігати в провінціальній пресі. Така мета до лиця була капіталістичній театральній критиці. Ми ж мусимо віддавати данину театральному хворінню за “королев” та “королів” лише в тій мірі, в якій це потрібно і не шкідливо» [1925. *Хмурий* / 2 — 2]; «Театральна критика часто-густо в своїх поглядах помиляється» [1935. *Афіногенов* — 19]; «в 1727 р. Лейпціг, завдяки Кароліні Нейбер, став місцем народження німецького театального мистецтва, а в 1755 р. і театральної критики. Година народження німецької драми пробила 6 жовтня 1756 р., коли відбулася історично важлива прем'єра Лессінгової п'єси “Міс Сарра Сампсон”» [1942. *Ювілей* — 3]; «Критика театральна — область літературного творчства, отражающая актуальные проблемы современного театра. Критика театральная — одна из составных частей театроведения, характеризующаяся сиюминутным характером, то есть она является оперативной информацией обо всех событиях текущего театального процесса» [2007. *Баканурский* — 127]. ► ВИСТАВА ПАРАДНА, КРИТИК, КРИТИКА КОЛЕКТИВНА, РЕЦЕНЗЕНТ

КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА БУРЖУАЗНО-НАЦІОНАЛІСТИЧНА / «Буржуазно-націоналістична “театральна критика”, яка фабрикувала “самостійну” історію українського театру, свідомо затушовувала тісні, творчі і ідейні зв'язки, що існували між російським і українським театром» [1939. *Гасв* — 88].

КРИТИК-ЕСТЕТ / [1927. *Шевченко* / 1 — 294].

КРИТИКИНЯ / [2012. *Критикиня* — 1].

КРИТИК-КОМУНІСТ / «Організація підсекції критиків-комуністів. На останньому засіданні президії комуністичної Академії було ухвалено організувати підсекцію критиків-комуністів, в завдання якої входить критичний розгляд сучасної літератури та допомогу журналам і газетам у справі організації літературно-критичних відділів. Підсекцію критиків-комуністів затверджено у складі: т. т. Гусева, Сапожникова, Авербаха, Ермилова, Зонина, Лебедева-Полянського, Кнорина, Фриче, Осинського, Луначарського, Керженцева, Плетнева, та Полонського. За голову підсекції затверджено В. М. Фриче» [1927. *Хроніка* / 2 — 77].

КРИТИК-МАКЛЕР / «Комерціалізація мистецтва породила характерний для ХХ ст. тип “критика-маклера” чи “критика-менеджера”» [2006. *Криволапов* — 88].

КРИТИК-МАРКСИСТ / [1931. *Підгайний* — 69].

КРИТИК-МЕНЕДЖЕР / [2006. *Криволапов* — 88]. ► КРИТИК-МАКЛЕР

КРИТИК-ПОПУЛЯРИЗАТОР / [1934. *Лебединський* — 19]. ► КРИТИК-ЦЕХОВИК

КРИТИК-РЕКЛАМІСТ / [1934. *Лебединський* — 19]. ► КРИТИК-ЦЕХОВИК

КРИТИК-РЕЦЕНЗЕНТ ПРИСЯЖНИЙ / [1930. *Сільванський* — 8].

КРИТИК-ЦЕХОВИК / «Основна риса критика, що витворився в останній період буржуазної музики, — це музика-цеховик, це — критик-цеховик, що так само, як і композитор, бере замалу участь у безпосередній практиці. В останній період буржуазної музики саме й потрібний був критик-цеховик, бо ідеологія культури панівного класу вже раніше знайшла своє яскраве виявлення у творчості. Критикові, функції якого перед тим полягали в тому, щоб бути активною передаточною ланкою між широкими шарами класу та композитором, лишалося робити тільки одно, ц. т. те, що, як мені переказували, тут дуже дотепно визначив М. Ф. Гнесін, назвавши це комівояжерством. При чому, оскільки ідеологія панівного класу, а разом з нею і музика цього класу входила в гостре протиріччя з базою, з широкими соціальними шарами, остільки найпоширенішим типом критика став критик-популяризатор, грубіше — критик-рекламіст, торгівець-рознощик. Ступнево витворився отакий певний тип критика. Ця популяризаторська, рекламна робота критика була і в інтересах композиторів: композитори і самі не шукали вже ніяких нових ідеалів і тому не сподівалися ні на які нові “откровения” від критиків» [1934. *Лебединський* — 19].

КРИЗА ДРАМИ / [1924. *Кедрин* / 2 — 7]. ► КРИЗА ДРАМИ, КРИЗА ТЕАТРАЛЬНА, КРИЗА ТЕАТРУ, КРИЗІС ДРАМИ, ТЕАТР ФОРМ КОМПРОМІСОВИХ, ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНЕ

КРИЗІС ДРАМИ / [1910. *Груз* — 180]. ► ЗАНЕПАД ТЕАТРУ, КРИЗА В МИСТЕЦТВІ, КРИЗА МИСТЕЦТВА, КРИЗА РЕПЕРТУАРНА, КРИЗА ТЕАТРАЛЬНА, КРИЗА ТЕАТРУ, КРИЗИС ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО, КРИЗІС ОПЕРИ

КРИЗІС ОПЕРИ / [1910. *Груз* — 180]. ► ЗАНЕПАД ТЕАТРУ, КРИЗА В МИСТЕЦТВІ, КРИЗА МИСТЕЦТВА, КРИЗА РЕПЕРТУАРНА, КРИЗА ТЕАТРАЛЬНА, КРИЗА ТЕАТРУ, КРИЗИС ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО, КРИЗІС ОПЕРИ

КРИПАК-АКТОР / [1941. *Білецький* — 6].

КРИСЛА / [1894. *Старицький* / *Талан* — 503]; [1937. *Русова* — 25]; «кресла» [1841. *Квітка* / *Театр* — 92, 93, 99]; «крісло» [1878. *Воробкевич* — 235]; «в театре есть ложи, кресла, места за креслами и еще кое-что» [1840. *Квітка* / *Халевський* — 146]; «в кресла собираются медленно» [1840. *Квітка* / *Ярмарка* — 398]; «Стецько, котрого г. Бачинський представляв, будив загальний гумор і в вічно бравуюючої галереї, і в класичнім партері, і у поважних гостей на кріслах» [1865. *Слово* / 2 — 10]; «В сороковых и пятидесятих годах полный сбор при обыкновенных ценах доходил до 800 руб., при увеличенных — до 1200 руб. При обыкновенных ценах стоили (считая на серебро): ложи литературные — 10 руб., бель-этаж — 5 руб., бенуар — 4 руб., ложа 3-го яруса — 3 руб., кресла — от 2 руб. до 1 руб., стулья — от 1 руб. до 75 коп., диван — 75 коп., партер — 50–60 коп., галерея яруса — 25–30 коп., а в бенефи-

сы — бельетаж — 7–8 руб., бенуар — 5–7 руб., ложа 3-го яруса — 4 руб., кресло первых рядов — 3 руб., последнего — 2 руб., галерея — 40 коп. Литерные ложи при Млотковском всегда были заняты одними и теми же лицами; в 1842 году они принадлежали: средняя — директору театра, боковая — генерал-губернатору, губернатору, предводителю дворянства и содержателю труппы» [1881. Черняев — 274]; «кроме лож и галереи были только кресла и места в партере: стулья тогда еще не были заведены. Партером назывались скамьи, стоявшие позади кресел и оббитые сукном или какой-нибудь другой материей» [1893. Черняев / Млотковский — 182]; «[в 1826 г.] Кресло в первом ряду на целый месяц оплачивалось 25 р., а в последних рядах — 8 р. Большинство мест в театре всегда разбирались абонентами» [1902. Одеса — 20]; «А от, каже, вчера прийшов до театру о. Б. з жінкою і синком; для себе і жінки купив крісла, а для синка партер. Синок сів також на крісло, коли се побачив секретар театру, попросив чемно синка о. Б., аби уступив із крісла або доплатив. На сю чемну просьбу дуже обурился о. Б., а за ним також інші патріоти і заявили, що їх нога більше в театрі не буде» [1905. Трпу / 2 — 93]. ► ТЕАТР ОПЕРНИЙ

КРОТОХВІЛЯ / польськ. *krotochwila, krotofila* [1786] [2007. Rutkowska — 299] — сценічний жарт, витівка, забава; «кротохвіля» [1982. Герґелевіч — 114]. ►

БЛАЗЕНСКИЙ, ЖАРТ

КРУГ БАРАБАННИЙ / [1969. Ратімов — 81]. ► КРУГ ПОВОРОТНИЙ

КРУГ ВРІЗНИЙ / [1969. Ратімов — 81]. ► КРУГ ПОВОРОТНИЙ

КРУГ НАКЛАДНИЙ / [1969. Ратімов — 81]. ► КРУГ ПОВОРОТНИЙ

КРУГ ПОВОРОТНИЙ / «Поворотний круг — частина планшета, що обертається, завдяки чому можна здійснювати швидко зміну декорацій. Поворотний круг має різні системи: а) накладний круг (тимчасова споруда) складається з окремих секторів, з'єднаних між собою і встановлених на планшеті; б) врізний круг — стаціонарний. Врізається в планшет. Схема його руху: по краях круга з внутрішнього боку прикріплено ролики, які рухаються по круглій естакаді, встановленій у трюмі; в) барабанний круг — також врізається в планшет. Обертається разом з трюмом. У розрізі має форму барабана» [1969. Ратімов — 81].

КРУГ СЦЕНІЧНИЙ / [1968. Богдашевський — 13].

КРУЖОК АМАТОРІВ / [1883. Франко / Діло — 289]. ► АМАТОР, ГУРТОК АМАТОРІВ,

ГУРТОК АМАТОРСЬКИЙ, ЛЮБИТЕЛЬ, ЛЮБОВНИК

КРУЖОК ДРАМАТИЧНИЙ / «Найкраще зорганізованим являється драматичний кружок. Управу кружка, що гуртує понад 20 членів, приймав на себе п. дир. Кривецький. <...> Дохід із вистав призначений був на незасібне українське студентство» [1921. Хроніка — 21]. ► ГУРТОК ДРАМАТИЧНИЙ

КРУТІЛКА / удосконалені періакти, рекомендовані до застосування у сільському театрі; [1929. Болобан / 3 — 45–47].

КУГЛЯР / польськ. *cuglyarz* [1532], *kuglarz* [1476] [1992. *Cegiela* — 36, 64]; [1749] [2007. *Rutkowska* — 303]; «куглярскій — призорный; куглярство — призор, призрачіе, призрак, привіденіе, мечеть» [XVIII ст. *Синонима* — 39]; польськ. *kuglar, kugliarz* — у польському театрі XVIII ст. — блазень, жонглер, фігляр, фарсер; термін зiставляється з *kunstmagister, kunstmajster, kunstmistrz, kunsztownik, sztukmajster, sztukmistrz*; [1930. *Гордінський* — 148].

КУГЛЯР / [1918. *Кузеля* — 166]. ► ШТУКАР

КУКЛА / [1599] [2018. *Кузьмінський* — 211]; «кукла — *Puppe, Marionette*» [1886. *Желехівський* / 1 — 387]; «куклы, [тобто] образа царицы Феодоры» [1887. *Указатель* — 299] — лялька.

КУКОЛНИК / [1563] [2019. *Кузьмінський* — 20].

КУЛІСА [КУЛІСИ] / польськ. *kulisa, kulissa* [1808] [1992. *Cegiela* — 65]; [1783] [2007. *Rutkowska* — 304]; [1861. *Prawidła* — 207]; «куліса» [1841. *Квітка / Театр / Переклад* / 1941 — 54]; [1850. *Зоря* / 4 — 245]; [1884. *Дмитренко* — 397]; [1884. *Нечуй* — 119]; [1894. *Старицький / Талан* — 457]; [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 103, 108, 123]; [1908. *Старицька. Сафо* — 36]; [1912. *Грицай* — 348]; [1924. *Губчак* — 9]; «куліси» [1901. *Репетиція* — 9]; [1919. *Курбас / На грані* — 59]; [1924. *Мамонтов* — 31]; [1925. *Щербаківський* — 5]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 7]; [1998. *Пастка* — 9]; «кулісы» [1840. *Гребінка / Лубни* — 480]; [1841. *Квітка / Театр* — 91, 98]; [1905. *Кропивницький* — 86, 88–92]; «за неможливістю устроїти вкоре сцену, поставлені столи; на них укріпили ширми в виде кулис, прицепили занавес» [1801. *Квітка* — 163]; «дорожні кулісы» [1840. *Квітка / Приезжий* — 36]; «похож на актера, вышедшего после трудной роли за кулісы» [1844. *Гребенка* — 182]; «*kulisa*» [1861. *Prawidła* — 207]; «за кулісами» [1862. *Гоголь* — 56]; [1904. *Історія* — 22]; «закулісні дрязги» [1882. *Кропивницький* — 330]; «за кулісами» [1884. *Дмитренко* — 398]; «перша куліса» [1884. *Карпенко-Карий / Скала* — 222]; «справа, з задньої куліси, виходе Гнат» [1884. *Карпенко-Карий / Безталанна* — 244]; «за кулісами скрещивается 25 000 самолюбий» [1887. *Старицький* — 477]; «декорацій не было, кулісы заменялись ёлками, воткнутыми в земляной пол» [1893. *Черняев / Старинный* — 27]; «за кулісами літніх театрів» [1904. *Кибальчич* — 241]; «поза кулісами» [1908. *Старицька. Сафо* — 44]; «закулісні каверзи» [1916. *Кропивницький* — 224]; «куліси <...> — бічні стіни театральної сцени, декорації» [1918. *Кузеля* — 166]; «Куліси бувають “тверді”, тобто такі, як і портали — з дикту чи з матерії, натягненої на рами або “м’які” — так звані “сукна” — тоді на матерію згори й знизу набивають рейки» [1946. *Ліпковський* — 13]; «Куліси — плоскі частини декорацій (м’які чи натягнуті на рами), розташовані з боків сцени паралельно до рампи одна за одною чи під кутом. Призначені для того, щоб перекрити від глядачів закулісний простір. Інколи мають ажурний контур, що зображає архітектуру, обриси дерев, листя тощо» [1969. *Ратімов* — 79]. ► ІНСПІЦІЄНТ, ЛАШТУНКИ, ОБЛАДНАННЯ СЦЕНИ, ПАДУГА

КУЛІСИ БІЧНІ / [1925. *Вороний* — 555]. ► КУЛІСИ, ЛАШТУНКИ

КУЛЬМІНАЦІЯ / [1913. *Вороний / Театр* — 179]; [1948. *Предславич* — 15]; «Кульмінації. Після того, як режисер завдяки тривалій роботі уяви досяг того, що п'єса постала перед його внутрішнім зором уся відразу, хоч би на якій частині її він зупинив свою увагу, він може перейти до наступного закону композиції: побудови кульмінаційних моментів п'єси. <...> У добре вибудованій п'єсі (чи виставі) є три кульмінації, відповідно до трьох основних частин. Вони перебувають у тому ж співвідношенні між собою, що й самі ці частини (зав'язка, розвиток, розв'язка). Тому й вони підпорядковуються закону полярности» [2007. *Чехов / 4* — 83]; «Головні й допоміжні кульмінації не охоплюють усіх моментів напруги, розкиданих у тяглості п'єси, їхня кількість не залежить від жодних законів і визначається вільно, на підставі художньої інтуїції режисера. На відміну від кульмінації ми будемо називати їх акцентами» [2007. *Чехов / 4* — 86]. ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ДІЯ СЮЖЕТНА, КАТАСТРОФА, КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА, МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ, ПОДІЯ, СХЕМА ГУСТАВА ФРЕЙТАГА, ТОЧКА КУЛЬМІНАЦІЙНА

КУЛЬМІНАЦІЯ П'ЄСИ / [1964. *Якимович / 2* — 135].

КУЛЬТ ВІРТУОЗІВ / «Тож відповідно до свого теперішнього характеру дає вона від часу до часу концерти європейських “звїзд” і таким чином пособляє і так у нас за сильно розвинений культ віртуозів»; «Наслідки того культу “віртуозів” вже тепер слідні» [1905. *Огляд / 1* — 31].

КУЛЬТ МИСТЕЦТВА [МИТЦЯ] / «мистецтво як культ» [1924. *Семенко* — 223]; «не в інтересах радянської держави і керівників культурного процесу робити з УСРР вічну провінцію, підтримувати культ Курбаса. Кольта у нас не може бути» [1929. *Театр / 2* — 76]; «Заперечення мистецтва як культу, констатуючи, що йому в цей час належить виключно обслуговуюча роль: мистецтво для агітації за бойові лозунги дня!» [1932. *Верхацький / Пролог* — 9]. ► ЖРЕЦЬ МИСТЕЦТВА, ТЕАТР-ХРАМ

КУЛЬТБРИГАДА / [1930. *Заньківчане* — 20]; «Три культбригади, що їх організував Березіль для виїздів до районів суцільної колективізації, готують кілька спеціальних вистав, які ставитимуться по великих колгоспах. Державна Опера організує ударну групу з 12 чол. Підготовча робота щодо репертуару переводиться. По муздрам-інституту вилучено 10 бригад» [1930. *Харків* — 20].

КУЛЬТВИЛАЗКА / «на Дзержинській рудні театр організував кілька культвилазок» [1932. *Хроніка* — 145]; «Культвилазки акторів на підприємства» [1932. *Рулін / 15* — 90].

КУЛЬТВІДДІЛ / [1924. *Рада* — 6]; [1929. *Стенограма* — 134]. ► РАДА ХУДОЖНЯ, РОЗВЕРСТКА НА КВИТКИ

КУЛЬТЕСТАФЕТА [ЕСТАФЕТА КУЛЬТУРНА] / [1931. *Самодіяльник*].

КУЛЬТИВУВАННЯ БЕЗІДЕЙНОСТІ / [1927. *Смолич / Мікадо* — 123].

КУЛЬТИЗМ / [1935. *Лоне* — 128]. ► БАРОКО

КУЛЬТКОМІСІЯ / «Біжучого сезону театр уперше нав'язав щільні взаємини з державними заводами та підприємствами через розподіл за допомогою культкомісії з підприємством пільгових талонів. Це дає спроможність найширшим робітничим масам одвідувати театр і задовольняти свої культурні потреби (ціни талонів від 8 до 70 коп.)» [1926. Z — 8]. ► КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА, ТАЛОН

КУЛЬТПОХІД / [1929. Змичка — 7]; [1930. ХМДІ — 3]; [1986. Бугайов — 9]; «Ми зовсім мало маємо прикладів, коли по виставі на культпоході відбувається обговорення» [1929. Болобан / Замовлення — 1]; «Коли молодь замість хуліганити іде культпоходом на “Кармен” — це вже, звичайно, досягнення» [А. Санович] [1929. Протокол АРКК — 61]; «Виїзди на заводи. Доповідь, бесіди, концерти. Разом, за три тижні в Костянтинівні пророблено: 4 масові культпоходи, 8 виїздів бригад на підприємства, 1 похід до робітничих гуртожитків, 2 безкоштовні вистави. Брала активну участь у художньому оформленні Першотравневої демонстрації. (Дали свого художника, оформлення 3 п'єс і т. ін.)» [1930. М. П. — 17]; «Наша бригада Харківського Муздрам-інституту, в складі співаків Бутиріна, Шевченка, Якубсона, інструменталістів Геращенка, Даньшева, Рапкіна та гумориста Шмалько під час культпоходу по Валківському району за 21 день дала 34 концерти, з них по сельбудах 21, по школах для дітей 13» [1930. Наслідки — 20]. ► БРИГАДА УДАРНА, ЗМИЧКА З РОБІТНИЦТВОМ, МЕТОД МАСОВОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ РОБОТИ

КУЛЬ[Т]ПОХІД / [1931. Прорив — 30]. ► КУЛЬ[Т]ШЕФСТВО, КУЛЬТПОХІД

КУЛЬТРОБОТА ТЕАТРАЛЬНА / [1923. Смолич / Листи — 1]. ► КОНСУЛЬТАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ТЕА-КРИТИКА, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

КУЛЬТУРА / «На питаня отже, що таке культура, треба передовсім мати на увазі: 1. Джерело культури (се є воля чоловіка); 2. Вроджене стремління до загального удосконалення (се саме “культурна ідея”, в імені котрої одбувається весь поступ); 3. Об'єктивний зміст (се твори людського духа в протиставленю до творів природи. 4. Чинність свідомости (свідомість чоловіка ставить твори людського духа в певне одношення до ідеї удосконалюваня і досвідом своїм надає цінність, себ-то приходить до поняття культури)» [1923. Сірий — 29–30]; «Культура. 1. Культура — це сума, комплекс соціальних здобутків, як матеріальних, так і духовних, матеріальна і духовна здібність класу в боротьбі за існування, а в цілому — це вироблена класом у своєму поступовому розвитку система форм суспільного життя та їх взаємовідносин. 2. Всі ці форми соціального життя, що складають собою культуру, їх цілеві установки вічно рухомі, вони міняються в залежності від розвитку матеріальних і виробничих сил <...> Таке розуміння відкидає поняття єдиного фронту культури, а натомість висовує поняття боротьби за культуру на фронті політичному, виробничому, на фронті мистецтва і т. д.» [1924. Курбас / Режлаб 25.12.1924 — 317]; «Замість

великої культури балайку з насінням» [1929. Куліш / Виступ — 463]. ► КУЛЬТ-
ФРОНТ, ФРОНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ЦІННІСТЬ КУЛЬТУРНА

КУЛЬТУРА АКТОРА / [1913. Вороний / Театр — 70]; [1926. Болобан — 2]; [1929. Хроніка / 2 — 81]; [1931. Хмурий — 18]. ► КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА

КУЛЬТУРА АКТОРСЬКА / [1928. Смолич — 26]; [1928. Смолич / Сезон — 5].

КУЛЬТУРА АКТЬОРСЬКА / [1913. Стоколос — 51].

КУЛЬТУРА АРТИСТИЧНА / [1917. М. Б-н. — 251].

КУЛЬТУРА БУРЖУАЗНА / [1924. Журналістика — 4]; [1970. Йосипенко — 9]; «Натовп, що руйнує старе й намагається утворити нові цінності, більш вартісні, з його кута зору, не хоче визнавати старих, ніби-то доказаних аксіом, на яких будувалась психологія творчості минулого, мабуть, і вузько класового (як то допіру звикли звати), але все-таки прекрасного, особливо зараз, підчас болючого страждання від руїни і майже абсолютного знищення здобутків так званої “буржуазної культури”. Творчі сили, що в сьогоднішній час повинні творити щось нове, ще нечуване і ніким не передбачене ще вчора, не встигли дійти до стями від того нападу на всі традиції й звички, на яких зараз наліплено етикетки з плямуючим написом — “негідно народові”, не можуть стати на ґрунт міцними ногами, не можуть знайти того, що зветься “внутрішнє самовиправдання творчості”. І чи можна докоряти мистцеві в тому, що сьогоднішній рух, зруйнувавши його світогляд, покинув його на голому місці й поставив такі тяжкі вимоги що до творчості, що тільки великим напруженням усіх своїх активних сил особа може в деякій мірі подолати поставлені завдання» [1918. Меженко — 7]; «Театри з м'якими кріслами в залах для глядачів, зі сценою-коробкою та “старим побутово-хуторянським репертуаром” вважалися породженням буржуазної культури» [1920-ті] [1970. Йосипенко — 32]. ► ЖРЕЦЬ МИСТЕЦТВА

КУЛЬТУРА ВИДОВИЩА / «При театрі утворюється студія-школа зовсім нового типу, для виховання нового покоління робітників видовищної культури. При щільнім зв'язку навчального плану з виробництвом театру, при комплексній системі, розбитій на два періоди — широкого і спеціального типу, при наявності добре кваліфікованих педагогів можна зовсім певно сказати, що навчання дасть і швидші, й кращі наслідки для українського акторського та іншого ринку, ніж можуть досягти нормальні мистецькі вузи. А порівнюючи з потребами, ринок цей перебуває за нашого часу просто в катастрофічному і безнадійному становищі. Наміряється театр утворити й балетну студію, якій надається особливих і педагогічних, і лабораторних завдань, що виходять за межі театру й сягають у побут. Поширення школи на ділянку матеріального оформлення сцени та поповнення складу режисерської лабораторії театру віднесено до плану майбутнього сезону. Але вже цього року в “Бе-

резолі” буде працювати перша на Україні драматургічна лабораторія, праця якої і для театру, і для української драматургії взагалі повинна б дати певні наслідки не тільки стимулятивного характеру» [1927. Курбас / Сезон — 298]. ► КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА

КУЛЬТУРА ВИСОКА / «ті, хто працював над “великими класичними текстами”, були свято переконані, що “висока культура” вприскує у кров суспільства щось якісніше за низькопробний адреналін вульгарної комедії. Однак мій багаторічний досвід показав, що все не так просто і що відповідний простір — це місце перетину різноманітних потоків енергії, де зникають усі поділи на категорії» [2005. Брук — 12].

КУЛЬТУРА ЖЕСТУ / «Навіть у таких п'єсах життєво-психологічних <...> на зразок “Чорної пантери і Білого ведмеда” в Молодому театрі, встановлено спочатку культуру жесту взагалі, а відтак фіксацію жесту, як чогось більш відчутного, більш наближаючого до матеріалу, з якого робить театр» [1926. Курбас / Призначення — 89].

КУЛЬТУРА КЛАСИЧНА / [1928. Альф / 2 — 12].

КУЛЬТУРА КОЛЕКТИВНА / «Перший удар колективній культурі — а значить і національній — зробив розвиток індивідуалізму. Тепер, коли зріст індивідуалізму дійшов майже до апогея, навіть ті цінності, які раніш були колективними, стали індивідуальними. Напр. релігія. <...> Тепер ніяка інша культура неможлива, крім індивідуальної; національним культурам прийшов кінець. Сучасну інтелігентську культуру умовно можна назвати національною, бо вона ніколи не може стати культурою мас. Скільки б не називали Пушкіна національним поетом, але Пушкин, як культурна цінність, не може стати цінністю національною, цебто колективною, такою, як напр. народня пісня» [1912. Товкачевський — 54].

КУЛЬТУРА КОМУНІСТИЧНА / [1923. ВБ — 3]; [1923. Смолич / Листи — 1]; [1924. Київ — 8]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

КУЛЬТУРА МИСТЕЦЬКА / [1924. Журналістика — 4]; [1925. Резерв — 1]; [1925. Туркельтауб — 12]; [1925. Туркельтауб / 1 — 1]; [1928. Статут — 8]; [1929. Полфьоров — 197]; [1935. Гармсен / 1 — 159]. ► КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА, ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЦІВ

КУЛЬТУРА МОВИ / [1939. Проспект — 79]. ► КУРСИ ТЕАТРАЛЬНІ ЗАОЧНІ

КУЛЬТУРА НАРОДНЯ / [1918. Школа / 2 — 2]. ► ДРАМА НАРОДНЯ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, ТЕАТР НАРОДНИЙ

КУЛЬТУРА НАЦІОНАЛЬНА / [1912. Ното — 559]; [1931. Козицький — 27]; [1943. Бутківський — 5]; «культуру національну по формі, але пролетарську змістом» [1929. Білоруський — 153]; «Будівництво національної української культури, національної формою та інтернаціональної змістом, розгортається в умовах жорстоких сутичок і боротьби пролетарських сил з великодержавницькими та українськими націоналістичними силами, які прагнуть скерувати процес розвитку української радянської культури за

старими буржуазними традиціями в бік “малоросійщини”, народницької хуторянської ідеології тощо» [1929. Томах — 1]. ► КУЛЬТУРА КОЛЕКТИВНА

КУЛЬТУРА НОВА / [1929. Хроніка / 2 — 81]. ► ГУРТOK «НОВОЇ КУЛЬТУРИ»

КУЛЬТУРА НУТРА ► МЕТОД ХУДОЖНЬОЇ, НУТРО

КУЛЬТУРА ПРОЛЕТАРСЬКА / [1925. Б. С. — 5]; [1925. Опера — 5]; [1931. Сокаль — 50]; «Під виглядом “пролетарської культури” робітникам підносили буржуазні погляди <...>. А в галузі мистецтва прищеплювали безглузді, зіпсовані смаки (футуризм). <...> Інтелігентні групи і групки під виглядом пролетарської культури нав'язували передовим робітникам свої власні напівбуржуазні філософські “системи” і вигадки» [1920. Пролеткульт — 79]. ► ДЕРЖТЕАТР, МИСТЕЦТВО ОПЕРОВЕ

КУЛЬТУРА РАДЯНСЬКА / [1926. До з'їзду — 1]; [1928. Альф / 2 — 12].

КУЛЬТУРА РАДЯНСЬКА УКРАЇНСЬКА / [1970. Йосипенко — 9].

КУЛЬТУРА СЛОВА ХУДОЖНЬОГО / «В культурі художнього слова мені багато допомагали М. М. Старицька, М. К. Вороний та В. К. Чаговець» [1936. Мар'яненко / 2 — 167].

КУЛЬТУРА СОВЕТСЬКА / [1943. Рудін — 3].

КУЛЬТУРА СОЦІАЛІСТИЧНА / [1930. Рулін / Звіт — 50]; [1970. Йосипенко — 9]. ► ІНТЕЛІГЕНЦІЯ МИСТЕЦЬКА

КУЛЬТУРА СЦЕНІЧНА / [2000. Пилипчук — 202]; «де в Гната Юри талант? <...> В культурі сценічній, в мистецькій обробці кожного типу» [1925. Юра — 15]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА / [1924. Ровинський — 1]; [1925. Опера — 5]; [1925. Резерв — 2]; [1926. Кудрицький — 8]; [1926. Справи — 6]; [1926. Центр — 3]; [1927. Курбас / Шляхи — 145, 157]; [1927. П. Р. — 2]; [1927. Рада — 1]; [1927. Рулін / Музей — 10]; [1927. Шевченко — 26]; [1927. Шевченко / 1 — 286]; [1928. Альф / 2 — 12]; [1928. Блохін — 8]; [1928. В. Х-рий / 2 — 11]; [1928. Смолич / Сезон — 5]; [1928. Якубовський — 2]; [1929. Зарницька — 15]; [1929. Рулін / Завдання — 28]; [1931. Мамонтов / Проблеми / 2 — 63]; [1931. Рулін / Концепції — 325]; [1931. Рулін / Справи — 13]; [1932. Буревій — 6]; [1932. Верхацький / Пролог — 7]; [1936. Мар'яненко / 1 — 126]; [1937. Атенеум — 9]; [1939. Бедзик — 119]; [1940. Пісун / Тобілевич — 48]; [1964. Мар'яненко — 140]; [1964. Якимович / 2 — 132]; [1970. Луцький — 209]; [2020. Клековкін / 1]; «театральна культура поза межами Франції» [1925–1934. Рулін — 2]; «Не має українська театральна культура такої минувшини, як російська, ні часом свого розвитку, ні всіма іншими сторонами своїми. Тому революція, поставивши українську мистецьку культуру перед конечністю творити новий театр, поставила перед нею дуже складне завдання. Російському театрові, скоро настала революція, треба було тільки перетворюватись, тобто спокійно еволюціонувати, поступово розвивати те, що десятками років розвивалося само-собою. Український же театр повинен був рішуче відмежуватися від того незначного минулого, що він мав, і наново творити мало не все» [1925. Туркельтауб / 1 — 1]; «Нам, сучасникам, трудно як

слід оцінити факт заміни однієї театральної культури другою, історично цікавий експеримент витиснення великого й сильного театру з сталою традицією молодим театром, слабим, тендітним, що немав ніяких традицій. Грати франківцям у театрі Сінельникова, де все їм пахло, де кожна дрібниця нагадувала про славні перемоги та трофеї тих, що пішли з цього театру — було-б зовсім не легко» [1925. *Туркельтауб / Підсумки* — 7]; «До революції наша театральна культура мала специфічний макулатурний додаток — це славнозвісні “малоросійські” трупи. Правда, після революції вони почали називати себе українськими, та це не змінило їх істоти. В своїй роботі вони продовжували орієнтуватися виключно на касу, в наслідок чого культивували міщанський смак. <...> Біжучий рік приніс кілька втішних звісток про українські провінційальні побутові труни. <...> є перша ластівка смерті макулатурної побутовщини» [1926. *Треба* — 3]; «творення радянської театральної культури» [1927. *Г.К.* — 4]; «Орієнтуючися в шляхах українського театру, ми не можемо, проте, спинитися на цих загальних матеріальних та психологічних обставинах, серед яких протікає українське революційне театральне будівництво. Далеко краще виявиться ситуація, паралельність і розбіжність різних шляхів, коли ми зорієнтуємося в тому комплексі, що безпосередньо складається із понять театральної культури. Це перш за все актор, режисер із своїми помічниками: художником, музикою, хореографом; драматург, критика і, нарешті, глядач, як певний суспільно-ідеологічний фактор, як певний громадський і естетичний критерій» [1927. *Курбас / Шляхи* — 143]; «Було б наївно пояснити занепад російської театральної культури на Україні “нагінками” на неї — звичайним, стереотипним доводом туподумних міщан. <...> кивати на штучне плекання української театральної культури і тільки ним з’ясувати нинішнє піднесення українського театру так само нерозумно, як занепад на Україні російської сцени пояснити неіснуючими “нагінками” на неї» [1927. *Туркельтауб* — 227]; «Театральна культура завжди сіє зерна на тім ґрунті, куди переноситься» [1928. *Копержинський* — 430]; «участь в будівництві нової театральної культури» [1928. *Сезон* — 10]; «Чому я розводжуся спеціально над “Березолем” і посвячую йому стільки уваги? Роблю це тому, що тільки в “Березолі” твориться театральна культура, творяться нові форми. Другі українські театри живуть тільки процентами від артистичного капіталу “Березоля”, або приймають безкритично новинки русских театрів» [1929. *Блавацький* — 160]; «У різні способи використовував минулу театральну культуру різних часів і народів Меерхольд» [1929. *Рулін / Слово* — 6]; «частина доповідей нашої наради відбувалася під знаком “прекраснодушія” і саме щодо проблем театральної культури» [1929. *Teamp / 2* — 78]; «Громадянство т. зв. провінції приняло це з великим вдоволенням, ба, навіть гордилися новим мандрівним українським театром. Біда лише,

що ця гордість була, і є до сьогодні, майже чисто “платонічна”. Практика показала, що ли ше маленька частина громадянства користає з цього театру. <...> Виявилось, що всі захоплення цим “добрим” театром є в дійсності пустою деклямацією. <...> А проте важко викоринити “платонізм” нашого громадянства супроти театру, важко ввести практичну театральну культуру» [1931. *Кріза* — 5]; «Які мистецькі об’єкти є явища театральної культури й що саме з них стосується українського театру» [1931. *Рулін / Концепції* — 268]; «Галицький театр жив серед інтенсивнішої театральної культури, ніж наддніпрянський. У Львові, крім польських театрів, з 1776 року грав німецький театр, а український тільки 1864 року відродився. <...> Кадри галицького театру комплектували або роковані на акторський фах зроду (акторські родини симптоматичне явище в Галичині), або великі театральні ентузіясти. І загальна культура акторської маси стояла в Галичині вище, ніж на Наддніпрянщині» [1931. *Хмурий* — 18]; «Сьогодні в царині збагачення української театральної культури різними жанрами ми ніби вже зрушили з місця» [1931. *Хмурий / 1* — 36]; «В січні 1935 року минуло п’ятнадцять років мистецької і громадської діяльності одного з найпередовіших театрів на Україні — театру ім. Ів. Франка. Українська пролетарська громадськість і весь культурний фронт Радянської України урочисто відзначають цю видатну подію театральної культури» [1935. *Савченко* — 5]; «Радянський театр тепер став перед величезним історичним завданням створення образів геніїв людства В. І. Леніна і Й. В. Сталіна. В могутній сім’ї театрів Радянського Союзу український радянський театр посідає значне місце. <...> В основі цього розвитку лежить геніальна сталінська настанова про культуру — національну формою і соціалістичну змістом. Ця настанова є тією рушійною силою, яка живить розквіт національних культур усіх народів Радянського Союзу» [1940. *Піскун* — 7]; «Ознайомлення та засвоєння театральної культури братнього російського народу — найпередовішої театральної культури світу — є прямим обов’язком працівників мистецтв Радянської України» [1948. *Довбищенко* — 4]. ► АНТИТЕАТР, ГАЗЕТА ТЕАТРАЛЬНА, ЕВОЛЮЦІЯ ТЕАТРУ, КУЛЬТУРА БУРЖУАЗНА, КУЛЬТУРА ТЕАТРУ, МИСТЕЦТВО ОПЕРОВЕ, ПОБУТОВЩИНА МАКУЛАТУРНА, РЕВЮ, РЕМІСНИЦТВО, РЕПЕРТУАР, РИНОК МИСТЕЦЬКИЙ, ТЕАТР ЄВРОПЕЙСЬКИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА БУРЖУАЗНА / «Українська передреволюційна драматургія пасла задніх, порівнюючи з іншими видами дореволюційної української літератури. Творчість найвидатніших драматургів ХІХ сторіччя Старицького, навіть Кропивницького й Тобілевича характеризує низький рівень української буржуазної театральної культури. Щождо найпродуктивнішого драмороба ХХ століття В. Винниченка, то він як раз і виступає яскравим представником занепаду буржуазного театру» [1934. *Шулак* — 226].

КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА НАЦМЕНШОСТІВ / [1931. Рулін / ПС — 8].

КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА РАДЯНСЬКА / [1925. Відкриття — 4]; [1931. Мамонтов / СУД — 23]. ► ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ

КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА УКРАЇНСЬКА / [1926. Кудрицький — 6]; [1926. Туркельтауб / Підсумки — 7]; [1970. Йосипенко — 9]. ► НАПРЯМОК ЦЕНТРОБІЖНИЙ

КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА ЧУЖОЗЕМНА / «Чужоземна театральна культура на Україні (з початку ХІХ в. до 1917 р.) — насамперед російська та польська; паростки єврейського театру. Чужоземні гостролері» [1927. Рулін / Музей — 17]. ► ЕВОЛЮЦІЯ ТЕАТРУ

КУЛЬТУРА ТЕАТРУ / [1925. Курбас / Режлаб 17.03.1925 — 342]. ► КУЛЬТУРА ВИДОВИЩА, КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА

КУЛЬТУРА ТЕАТРУ ХУДОЖНЯ / [1926. Політика — 2].

КУЛЬТУРА ТЕХНІЧНА [ДРАМОПИСУ] / [1924. Мамонтов / Драмопись — 1]. ► ДРАМОПИСЬ

КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКА / [1920. Савченко — 51].

КУЛЬТУРА ХУДОЖНЯ / [1924. Туркельтауб / Криза — 1]; [1925. Туркельтауб / Мігай — 5]; [1978. Михальов — 4]; «“Березіль” ще багато дасть художній культурі» [1926. Туркельтауб — 5]. ► КРИЗА ТЕАТРУ

КУЛЬТУРА ШАРОВАРНА / [1926. Курбас / Режлаб 21.01.1926].

КУЛЬТУРНИК / «Блакитний був цим революціонером-культурником на полі театральному. Дати масам мистецтво й прийняти їх до творення мистецтва — так він думав завжди» [1926. Смолич / Блакитний — 5].

КУЛЬТУРНИЦТВО / [1924. Культурництво — 1]. ► ПРОЛЕТКУЛЬТ

КУЛЬТУРТЕАТР / «Пролетарський глядач задоволений культуртеатром» [1930. КПВ — 12].

КУЛЬТУРТРЕГЕР / [1865. Kulturträger — 245].

КУЛЬТФОНД / [1929. Стенограма — 134]. ► РОЗВЕРСТКА НА КВИТКИ

КУЛЬТФРОНТ / «Коли критика доводить драматурга до того, що він мовчить, перестає писати, то це не перемога на культфронті, це є поразка на культфронті» [1929. Куліш / Виступ — 461]. ► ФРОНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

КУЛЬТШЕФСТВО / [1931. Степаненко — 31]; «Культшефство “Березоля”. В своєму маєткові “Красная Слобода”, на Київщині, “Березіль” прийняв культшефство над околишніми селами. <...>. Вступні іспити до вишколи “Березоля” закінчилися. Всього прийнято коло 40 чол., переважно незаможників. Через іспити пройшло за останній місяць коло 300 душ» [1923. Хроніка / 2 — 223]. ► КУЛЬ[Т]ШЕФСТВО

КУЛЬ[Т]ШЕФСТВО / «протягом двох років Дніпропетровський театр “Піонер” немало зробив у галузі культшефства над Червоною армією: проведено 12 куль[т]походів» [1931. Прорив — 30]. ► КУЛЬТШЕФСТВО

КУМЕДІЙЩИК / [1872. Носенко — 103]; «кумедійщик (-щиця) — лицедій (комедіант, актер)» [1845. Білецький — 200]. ► КОМЕДІАНТ, КУМЕДІАНТ

КУМЕДІЯ / [1872. Носенко—107]; [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 137]; [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 13]; «кумедія — комедія, сміховище»; «кумедійно — смішно, забавно» [1845. Білецький — 200]; «опрочі дні челядь на ковзалці, а вечорами де-небудь в хатах гуляє: кумедії робить» [1862. Познанський — 87] — про новорічні обряди колядування та ін.; «тоді кумедію усю виносять, не одкриваючи, в комору» [1862. Познанський — 88] — те саме; «кумедія — смешной случай, странное происшествие» [1873. Словниця — 57]; «кумедію грати» [1878. Воробкевич — 234]; «кумедія — комедія, смешной случай, странное происшествие» [1882. Пискунов — 118]; «кумедія — комедия» [1886. Желехівський / 1 — 388]; «кукольные “кумедии”» [1893. Черняев / Старинный — 19]; «я сам люблю більше кумедію» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 101]; «моя кумедія скінчилась» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 133]; «кумедію якусь приставляєш» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 13]; «“В темноті, як в сліпоті”. Кумедія в 3 діях» [1902] [1906. Комаров — 75]; «На мою думку, інтелігентам у темному, непідготовленому селі не слід ставити спектаклів силами самих інтелігентів. Такі слова, як “пани кумедію показують”, “тумана пускають”, можуть бути неприємним сюрпризом і небажаною подякою за працю безкорисних ідейних працівників. І здається мені, слід ставити спектаклі, принаймні спочатку, силами мішаними — і селян, і інтелігентів. Се тому, щоб ясно було, що се робота гідна і одних, і других» [1917. Курбас / Проекти — 198]; «Ку[о]медія, -дії — 1) комедія; 2) театр марионеток; 3) курьез, потеха» [1927. Ніковський — 381]. ► КОМЕДІАНТ, КОМЕДІЯ, КУМЕДІАНТ, КУМЕДЧИК

КУМЕДІЯ БАЛАГАННА / [1907. Старицька / Садовський — 3]. ► БАЛАГАН

КУМЕДІЯ ДІВОЧА / «дівоча кумедія зветься “Хлопець”» [1862. Познанський — 87] — про новорічні обряди колядування та ін.

КУМЕДІЯ МАРІОНЕТКОВА / «марионеточные “кумедии”» [1893. Черняев / Старинный — 21]. ► КОМЕДІЯ

КУМЕДІАНТ / «Арлекин — кумедіант, паяц» [1862. Ефименко]; «кумедіанти так оні смехотвори» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 59]. ► КОМЕДІАНТ, КУМЕДЧИК

КУМЕДІАНТКА / [1862. Познанський — 87].

КУМЕДІАНЩИК / [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 13]; [1910. Дорош — 2]; «кумедіанщик — комедіант» [1919. Яворницький — 405]. ► КОМЕДІАНЩИК, КОМЕДІАНТ

КУМЕДНИЙ / «кумедный — потешный, смешной, забавный» [1873. Словниця — 57].

КУМЕДНИК / «кумедник — потешник, забавник, шут» [1873. Словниця — 57]; «кумедник — потешник, забавник, шут» [1882. Пискунов — 118]; «комедіант — ко(у)медійник, кумедник, штукар» [1893. Уманець / 2 — 30].

КУМЕДНИК ЯРМАРКОВИЙ / [1929. Рулін / Слово — 6]. ► КОМЕДІАНТ

КУМЕДНИЦЯ / «кумедница — потешница» [1873. Словниця — 57].

КУМЕДНИЧАТИ / «кумедничати — производить смех, тешить, представлять комедию» [1873. *Словниця* — 57]. ► КОМЕДІАНТ, КОМЕДІЙНИК, КОМЕДІЯ, КУМЕДІАНТ, КУМЕДЧИК

КУМЕДЧИК / «представления “странствующих кумедчиков”» [1893. *Черняев / Старинный* — 19]. ► КОМЕДІАНТ, КУМЕДІАНТ

КУНШТЮК / [1925. *Музкомедія* — 5]; [1941. *Чижевський / 1* — 12]. ► КУНШТЮК

КУНШТЮК СЦЕНІЧНИЙ / [1970. *Кузякіна* — 31].

КУНШТ / «Куншт. (нім. Kunst). Искусство, художество» [1624] [2002. *Тимченко / 1* — 390]; польськ. *kunst* [1766] [2007. *Rutkowska* — 305]; «куншт» [1840. *Квітка / Поняття* — 328]; «кунштую — сміхословлю» [XVIII ст. *Синонима* — 39]; «куншт — сміхотворство» [XVIII ст. *Синонима* — 39]; «куншт, кунштик — 1) картина, гравюра; 2) Штука от немецкого *Kunststück*)» [1882. *Пискунов* — 119]; «я перебував серед маси оригіналів (“кунштів”, як висловлювались у цьому середовищі), що були посібниками для писання ікон. Ці куншти збуджували в мене невтомний інтерес і бажання якщо не творити такі самі, то хоча б змальовувати» [1909. *Мурашко* — 14]. ► ДЕКОРАЦІЯ, КУНШТАЦІЯ, КУНШТЮК

КУНШТАЦІЯ / [1882. *Пискунов* — 119]; декорація; у першій публікації п'єси Я. Г. Кухаренка «Чорноморський побит» ремарка першої яви третьої дії: «Кунштація та ж» [1861. *Кухаренко* — 29]; у кінці тому подається «Объяснение неудобопонятных южнорусских слов, содержащихся в 11-й и 12-ой книжке “Основы”» і пропонується таке пояснення: «кунштація — штуки, хитрости, искусство» [1861. *Кухаренко* — 5]; «Кунштація — 1. декорація на сцене. 2. Леси для иллюминации» [1873. *Словниця* — 57]; «кунштація — *Bühneneinrichtung, Scene*)» [1886. *Желєхівський / 1* — 389]; «Кунштація, -ції — декорація, сценическая обстановка» [1927. *Ніковський* — 381]. ► ДЕКОРАЦІЯ

КУНШТИК / жарт, картина, сцена; [1840. *Квітка / Поняття* — 327]; «умею раскрашивать “кунштики”» [1840. *Квітка / Халєвський* — 65].

КУНШТИК РЕЖИСЕРСЬКИЙ / «Є істотний момент для творчості і сприймання, на якому базується багато режисерських кунштиків» [1926. *Курбас / Аспект I* — 99]. ► КУНШТШТЮК, КУНШТЮК

КУНШТОВНИЙ / «Кунштовный. Артистический, мастерский, искусный» [1621] [2002. *Тимченко / 1* — 390]; «Кунштовный — художественный, артистический» [1927. *Ніковський* — 381].

КУНШТЮК / [1916. *Кропивницький* — 225] — у значенні «пригода»; походить від видозміненого німецького терміна (*Kunststück*), який вживався у театрі XVIII ст. для позначення штукарства, ефектної витівки, трюка, фокуса; у польській мові «кунштом акторським», «кунштом драматичним» або «кунштом комедіантським» (*kunst aktorski, kunst dramatyczny, kunst komediancki*) називалося акторство, мистецтво актора; з 1773 року фіксується також словосполучення «мистецтво театральне» (*kunst teatralny*) [2007. *Rutkowska* — 305]. ► КУНШТШТЮК

КУПЛЕТ / польськ. *kuplet* [1815] [2007. Rutkowska — 306]; «При исполненні на сцене розказов, стихотвореній, куплетов и т. п., равно как и при устройстве литературных чтеній, хотя бы напечатанных с дозволенія цензуры ироизведеній, должно быть каждый раз испрашиваемо разреше́ніе у местного начальства. <...> Для представителя полиціи назначаетса соответствующее кресло в обществе на каждый спектакль или представлєніе» [1893. Устав / X — 4]; «Маскарады, драматическія представлєнія и исполненіе на сцене разказов, стихотвореній, куплетов и т. п. допускаетса не иначе, как с разреше́нія местного полицейскаго начальства» [1901. Устав — 4]; «Комедія в 3 дїях з куплетами» [1909. Кропивницький / *Хоть з мосту*].

КУПЛЕТИСТ / [1917. Реклама — 1]; [1926. Рєвю — 16]. ► РЕВЮ

КУПЛЕТ / 1928. Саля — 4]. ► КІПЛЕТ

КУПОН / [1908. Отчет — 4]. ► СПЕКТАКЛЬ БЛАГОДІЙНИЙ

КУПОН В ЛОЖУ / [1928. Інформація — 66].

КУПЮРИ / [1909. Колесниченко — 3]; [1917. Федір / Пантера — 4]; [1925. Вороний / *Купала* — 243]; «Оперу “Тангейзер” <...> перероблено з метою внести нову ідеологічну трактовку. <...> через це пролог — “Грот Венери” перенєсєно на кінець опери. Така перестановка актїв виправдуєтьса також завданням піднести динаміку дїї, що за Вагнером на кінець опери підупадає. В опері зроблено багато купюр» [1925. Тангейзер — 6]; «П’єса страшєно велика, і над купюрами працювали утрєох цілий місяць» [1932. Саксаганський — 140]. ► ЗРЕПЕТОВАНО

КУРАТОРІЯ / «Для контакту з господарською та художньою радою Товариства члєни-вкладники вибирають на загальних зборах кураторію» [1918. Статут — 260].

КУРБАЛЕСЕННЯ / «В березільській адаптації комедії М. Старицького вистава віддзеркалювала побут і настрої порєволюційного київського міщанства, т. зв. “Єврейського базару” і мешканців Подолу. Це була гостра сатира на тогочасних спекулянтів, усякого роду пристосованців і мародєрів у цій добі економічної та голодної анархії. Колишній герой Старицького, цирюльник з київського Подолу, був трансформований режисєром Васильком і письменником Ярошенком у післярєволюційного авантюриста, спекулянта, базарного пройдоху, “на всі руки майстра”, який не відмовляєтьса навіть від кар’єри лектора марксівсько-ленінської політграмоти для підстаркуватої героїні комедії Проні Прокопівни, примадонни сцен пролетарських клубів. Він завойовував кожною своєю появою симпатію нового глядача, який став заповнювати по береги залу колишнього театру Соловцова. “За двома зайцями”, як і “Пошились у дурні”, знаходили широкий відгомін серед студентської молоді, яка в той час позаливала аудиторії всіх інститутів і університету Києва. Але покоління доби Народного театру, як і самі сивоголові сучасники і тво-

рці того мистецького періоду, з великим розчаруванням, огірченням, а то й ворожістю сприйняли цю вівісекцію над їхньою спадщиною <...>. Панас Саксаганський почував за собою могутню спину Сергія Єфремова, в якого навіть Курбасова інсценізація “Тайдамаків” не зуміла приєднати прихильності до творця театральної революції на Україні. Той же достойний корифей із-за свого “принципового наставлення проти” не зумів піднятися до об’єктивної оцінки творчої потенції інсценізатора Шевченківського твору. Прикро і боляче було спостерігати “недостойну заздрість” достойних діячів театру минулого, які всю діяльність Курбаса збували презирливим ярликом “курбалесення”» [1982. Гірняк — 215]. ► КУРБАЛЕСІЯ, КУРБАСИЗМ, КУРБАСІАДА, КУРБАСІВЩИНА

КУРБАЛЕСІЯ / «Був на виставі “Березоля”, Курбалесії, “Шпана”, на силу висидів. Чорт його розбере, що воно таке! Тут і клоуни циркові, тут і кафешантан»; «Одно ясно, що Курбалесії приходить кінець» [1926. Садовський / 2 — 555]. ► КУРБАЛЕСЕННЯ, КУРБАСИЗМ, КУРБАСІАДА, КУРБАСІВЩИНА

КУРБАСИЗМ / [1929. Протокол АРКК — 62]; «Ставлять п’єси по змозі так, щоб усі були задоволені. Себто: звичайно і просто. Вони ставлять п’єси, а не втручаються в життя з апаратом театру чи драматургії. Закидаючи в несподіваних боках снопами світла прожекторів незауважені закути і багна, неусвідомлені за буднями горді перспективи, встановлюють у життєвих процесах нові звичні рефлекси, нові символи, маски, нові русла для мислі і для почуття. Немає справді гарячого (можна інше слово) відношення до дійсності. “Момент” у тому, що пафосом нашого театру на сьогодні є підтягання до мінімуму, тільки до ідеологічної витриманості. В наступ, по суті завдань своїх, наш театр ще не пішов (за винятком “Березоля”). Наш театр дуже гарячий і завзятий тільки в наступі на “курбасизм”. Крім халтури виконання (якої в нас, на щастя, в великих містах вже немає), буває ще халтура режисерської мислі. Тому не можна дивитись на художність, як на додаток до вистави» [1929. Курбас / Сміл — 318]; «Будемо боротися з курбасизмом, поки курбасизм не стане позитивним явищем в нашому радянському житті» [1929. Театр / 2 — 75].

КУРБАСІАДА / [1929. Єфремов — 37]; [1926. Садовський / 2 — 556]. ► БАЛЕРЕТТО, КУРБАЛЕСЕННЯ, КУРБАЛЕСІЯ, КУРБАСИЗМ, КУРБАСІВЩИНА

КУРБАСІВЩИНА / «Був на “Тайдамаках”, галасливій постановці Курбаса. Не подобалось. Насамперед — рабська чи може лакейська постановка. Досить того, що знамените “Яремо, герш ту, хамів сину” говорить тут суб’єкт у жупані й конфедератці... Друге — античний хор чи десять дів нерозумних увесь час вештаються по сцені, служать і за декорацію, і за оповідача й заважають дії. Третє — власне дії, незважаючи на занадто батальний тон, власне, не багато. Хороші тільки деякі масові сцени, з властивою Курбасові дресировкою; поодинокі персонажі

не підносяться понад золоту середину. Не по зубах узяв собі Курбас го-рішок і що дивного, що не подужав його. Не розумію тільки, чому так цюю постановку вславлено, як щось надзвичайно вдале й оригіналь-не? Зате я переконався, що українського театру в Києві нема. Це не те-атр. І публіка на його так не дивиться. Публіка йде сюди, як у цирк і, як у цирку, й поводитьсь. Лузають насіння, галасують, стокотять. Зде-більшого сучасні “юноши” та “девицы” занадто совітського вигляду, які не знають де вбити вечір. Чимсь глибоко провінціяльним тхне в театрі нашого пишного реформатора-революціонера... Виходить, що замість зреволюціонувати український театр, він повернув його до первісного стану, за який ми вже були цілком забули десятиліття тому працюю кра-щих наших артистів. Хороші маємо наслідки. Величезна постать Леніна з руками в кишенях над сценою добре символізує оту занадто хатню ат-мосферу, що панує в цьому театрі. Це повний крах курбасівщини і на-гадування, що треба мерщій вертатись до поважних традицій нашого театру, якщо не хочемо на довгі роки вбити саму ідею його. Сам Курбас, очевидно, не вернеться і варто було б зажити пучка доброго мотуззя, щоб вигнати цих крамарів од мистецтва з храма, до якого вони залізли тільки з якогось прикрого непорозуміння» [1925] [1929. *Єфремов — 208–209*]; «Харків — бодай би запався — це місто спекулянтів, нероб та брехунів <...>. Найцікавіше для мене було в Харкові — це зустріч з Садовським Миколою Карповичем. Він приїхав до Харкова того самого дня, що і я. Аж сльози на очах йому стали, як ми обнялися: не бачилися з 1918 року! Не одминився зовсім. Усе такий же бурлака-козарлюга, незважаючи на свої 70 років <...>. Хоче в Києві заснувати знов український театр, зруйнований курбасівщиною. Був я і на першому його виступі в Харко-ві, 8 квітня. Йшов “Ревізор” з Городничим-Садовським. Хвилювався він дуже, але потім розійшовся і грав з своїм звичайним майстерством. Див-ний все-таки артист! І роки його не беруть» [1926] [1929. *Єфремов — 360–361*]; «театр, раніш отруений націоналістичним дурманом і формалістичним методом курбасівщини і тому завжди порожній і забутий пролетарським громадянством, набув тисячі нових глядачів і став улюбленцем радян-ського Харкова» [1935. *Свідзінський — 173*]; «Курбас і вся курбасівська націо-налістична згряя цькували українське радянське мистецтво. Вони диви-лися вовками, коли хтось співав українські народні пісні. Наче аристо-крати з палацу іспанського короля, вони сприймали українську народну культуру, як культуру нижчого гатунку, відсталу, мужицьку. Тому так старанно гальмувала розвиток української народної творчості, пісні, вишивки ця націоналістична згряя. Націоналісти прагнули відірвати українське мистецтво від українського народу, від його пісні, від його спадщини і висунули фашистський лозунг орієнтації на Західну Європу,

на її буржуазну культуру. Окремі залишки курбасівщини ще є і сьогодні» [1936. *Хвиля* — 4]. ► БАЛЕРЕТТО, КУРБАЛЕСЕННЯ, КУРБАЛЕСІЯ, КУРБАСИЗМ, КУРБАСІАДА

КУРБЕТИ / «В спектаклі Наторський почав виробляти всякі “курбети”... На кін вийшов він навприсядки, задом до публіки, показуючи на тяжинюних штанях величезну чорну латку» [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 113].

КУРОМБО / [1928. *Дмитрова* / Японський театр — 42].

КУРС ДЛЯ РЕЖИСЕРІВ / [1919. *Спілка* — 4]; «Курс для режисерів драм. гуртків. Львів, 3 грудня. 28. XI. ц. р. закінчено двотижневий курс для режисерів драмгуртків, улаштований ІНТ при Відділі Культурної Праці УЦК. 24 режисери прослухали 78 лекцій та відбули практичні заняття з дисциплін: праця режисера, майстерство актора, будова драми, сценічне слово, характеристика, праця та репертуар драмгуртків, будова сцени, декоративне оформлення. Курсанти оглянули безплатно в Оперному Театрі 5 вистав та в часі двох екскурсій приглянулися влаштуванню та апаратурі сцени. Для курсантів улаштовано в приміщеннях ІНТ гуртожиток і дешеvu та добру кухню. Заняття тривали цілий день від год. 8-ої рано до 6-ої год. вечором таборовим системом. Курсанти за весь час навчання виказували зразкову дисципліну. У подавляючій більшості на курс прибули сільські хлопці з народною освітою» [1942. *Й* — 3]. ► СПІЛКА ДІЯЧІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

КУРСИ ВИЩІ ОПЕРНІ І ДРАМАТИЧНІ / «Київські вищі оперні і драматичні курси. <...> Мерінговська, 8. По класу драмат. штуки запрошено артистів М. Юрьєву <...> Режис. сцени, істор. зовнішн. культ., постановка пробн. спект. Н. Н. Боголюбів» [1908. *Курси* — 1].

КУРСИ ДИРЕКТОРІВ / [1936. *Управління* — 72]. ► УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ

КУРСИ ДРАМАТИЧНІ / «Се підручник для слухачів “драматических курсів при Импер. Театральнім Училищі”. Звертаємо на нього увагу, не для змісту, бо нового в нім нічого не найти, а радше тому, щоб титул книжки не занадто зацікавив одного-другого любителя історії театру. Книжка ся — компілятивного характера, як звичайно курсові лекції, з менш і більше вдатними партіями. До найслабших партій можна зачислити обі початкові глави про: “Уловія, способствовавшія возникновению русскаго театра” і “Школьные спектакли в Києве”. Автор не завдав собі труду подати слухачам і читачам більше звязлого і докладного образу появи театру і драми на Русі, а обмежив ся хіба вказівками на вплив готової західньої драми, на спомини кількох подорожників про європейські вистави, елементи драми в народнім весілю та в пісні, дійства скоморохів (під впливом заходу), кукольний театр, церковні обряди омивання ніг і пешного дійства та в'їзду в Єрусалим» [1910. *Свенціцкий* / 2 — 228]; «Драматичні Курси. Комісія Театральна при Т-ві “Просвіта” у Львові отвірає з днем 1. листопада с. р. другий двомісячний драматичний

курс для режисерів і аматорів Львова і провінції. Зголошення приймає канцелярія Т-ва» [1924. Курси — 43]; «При Харк. Муз.-Драм. Інституті з 1-го січня 29 р. відкрилися драматичні курси (2-хрічні). Мета курсів: 1) Дати підготовку робітничо-селянській молоді, що не має потрібної освіти для вступу до Муз.-Драм. Інституту на драматичний факультет. 2) Поповнити фахову освіту клубних керівників, що мають практичний стаж, але не мають достатньої теоретичної підготовки» [1929. Хроніка / 1 — 252].

КУРСИ ДРАМИ УКРАЇНСЬКОЇ / «На курсах української драми. 13 вересня в школі Миколи Лисенка д. І. Стещенко почав викладати учням української драми історію українського театру українською мовою» [1906. Курси — 3].

КУРСИ ІНСТРУКТОРСЬКІ / [1917. ТВГСО — 3]. ► **ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ**

КУРСИ ІНСТРУКТОРСЬКО-РЕЖИСЕРСЬКІ / «Інструкторсько-режисерські курси. 15 січня розпочинає свою просвітню діяльність нова українська художньо-просвітня інституція — режисерськ. курси. На Україні і взагалі в Росії це перша вища театральна школа, що має задовольнити брак естетичної освіти. Така вища школа — нагальна потреба часу. <...> Ввесь курс режисерської школи складатиметься з двох семестрів. Особи, що складуть всі іспити і виконають належні практичні роботи, матимуть свідоцтва» [1918. Курси / 2 — 4]. ► **КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, КУРСИ ТЕАТРАЛЬНІ**

КУРСИ ОПЕРНО-ДРАМАТИЧНІ / «Курси М. Є. Медведєвої. Нас сповіщають, що завідувати драматичним одділом на вищих оперно-драматичних курсах М. Медведєвої буде П. М. Ярцев. П. М. Ярцев запросив учителем на курси головного режисера театру “Соловцов” А. Н. Соколовського» [1911. Курси — 4].

КУРСИ ПЕРЕПІДГОТОВКИ ТЕАТРАЛЬНИХ РОБІТНИКІВ / [1929. Робітник]. ► **КУРСИ ПІДГОТОВЧІ**

КУРСИ ПІДГОТОВЧІ / «для забезпечення пролетаризації складу [студентів театального вишу] потрібно зараз же організувати підготовчі курси» [1928. Рулін / Гаєвський — 60].

КУРСИ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ / «Курси позашкільної освіти. Департамент позашкільної освіти впоряджає в місяці червні <...> на протязі 6 тижнів курси для інструкторів і діячів позашкільної освіти. На курсах мають читатись такі дисципліни: Українознавство <...> Мистецтво <...> Організація театральних вистав. Історія театру. Український театр давній і сучасний <...>. Платня — 23 карб. за весь курс» [1918. Курси / 3 — 4].

КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ / [1917. ТВГСО — 3]; [1923. Поріцький — 3]; «Проект режисерських курсів. Інститут Народної Творчості Відділ Культурної Праці УЦК у Львові організує постійний і заочний режисерські курси. Навчання провадитиметься за такими циклями: І. І. Історія театру.

2. Значіння, завдання і організація аматорського театру. II. Техніка актора 3. Дикція і деклямація. 4. Жест і міміка. 5. Характеризація. 6. Костюмування. III. Техніка сцени. 7. Будова сцени. 8. Сценічні декорації. 9. Звукові і світляні ефекти. IV. Репертуар. 10. Історія і будова драми. 11. Історія української драматичної літератури. 12. Репертуар українського аматорського театру. V. Режисерія. 13. Завдання і праця режисера. На курсах викладатимуть лектори-фахівці з Миського Театру і інші. Умови прийняття: на постійний курс у Львові: зголошуватись можуть українці(ки), до 5-го травня. Лекції відбуватимуться 3 рази в тиждень по 3 години ввечері; всіх годин 112. Дні і години викладів устійняться на перших сходах 5-го травня в 18-ій год. в ІНТ, вул. Францішканська 7. Оплата за курс 50 золотих, її сплачується у двох ратах. Курс триватиме 3 місяці; на заочний курс у Львові: зголошення приймається до 5-го травня. Курс пічнеться 15-го травня і триває 6 місяців. Виклади висилатимуться поштою щотижня 1–2 лекції. Всіх лекцій передбачується біля 40. Оплата: курсант платить за кожну лекцію 5 золотих в 4-місячних ратах згори по 40–50 золотих. Одноразове вписове 5 золотих слід надіслати разом з заявою. Місячні рати надсилати все до 10-го кожного місяця» [1942. Проект — 4]. ► **ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕАТР СЕЛЯНСЬКИЙ**

КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ / «Режисерсько-інструкторські курси. Незабаром відкриваються в Києві режисерсько-інструкторські курси при театральному відділі головного управління мистецтв і національної культури. Режисерсько-інструкторські курси поділяються на два відділи: режисерський і інструкторський. Завдання режисерського відділу дати вищу теоретичну освіту в галузі театального мистецтва, а також і практичну спеціально-режисерську підготовку для працівників театру всіх типів (народньо-класичних, модерних й т. і.). Курс навчання на режисерському відділові двохрічний, приймаються особи з освітою середньої школи. Інструкторський відділ своїм завданням має дати знання, потрібні для керування технічним та художнім боком народніх театрів (просвітянських, шкільних-селянських). Курс навчання однорічний. Приймаються особи з освітою за 4 класи. Для особ з значним сценічним стажем освітний ценз для вступу на режисерсько-інструкторські курси не обов'язковий. В склад дисциплін, що викладатимуться на курсах, входять такі: Спеціальні: техніка режисерської справи, грім, мімодрама, будівництво сцени, декоративне мистецтво, сценічні ефекти. Загально-освітні: Історія драми, історія культури, естетика, психологія, художнє життя на Україні в минулі часи, естетика українського народу, історія української музики. Означені дисципліни викладатимуть такі особи: Професори: О. О. Грушевський, Павлуцький, Четверіков, п. п. Ніковський, Кисілів, Широцький, Квітка, М. К. Садов-

ський, М. Г. Бурячек, Гаєвський, Стадник, а також спеціалісти-техніки. Річна платня за навчання 300 карбованців, вносяться вперед по півріччях по половині» [1918. Курси — 2]; «Режисерсько-інструкторські курси. Виклади загально-освіті: 1) антична. др. — п. Ніковський; 2) іст. євр. театру. — пр. доц. О. С. Грушевський; 3) іст. укр. театру п. Кисільов; 4) іст. зовнішн. євр. культ. — проф. Павлуцький; 5) естетика — проф. Павлуцький; 6) психологія — проф. Четверіков; 7) художнє життя на Україні в минулі часи — К. Широцький; 8) естетика укр. народу — К. Широцький; 9) історія української музики — К. В. Квітка. Виклади спеціальні: 1) мімодрама — проф. Бурячек; 2) теорія й практика гріма — проф. Бурячек; 3) сценічні вправи — М. К. Садовський, реж. Гаєвський; 4) сценічні ефекти; 5) декоративне мистецтво; 6) будівництво сцени (на останні 3 виклади будуть запрохані спеціалісти-техніки). Записуватись на курси можна щодня в Театральному відділі секретарства освіти» [1918. Курси / 1 — 1]; «Міністерство освіти подало на затвердження ради міністрів законопроект про заснування у Києві режисерсько-інструкторських курсів, утримання яких коштуватиме державі 46 000 карб. річно. Потреба таких курсів умотивована слідуючою пояснюючою запискою театрального відділу міністерства: 1. Надаючи велике значіння ролі театру в справі піднесення народньої культури, театральный відділ визнає, що цю місію може творити тільки художній театр, що впливатиме на глядачів сілою своєї художньої творчости. Україна заснувалась зараз “Просвітами”, при кожній Просвіті заклалися гуртки аматорів, що виставляють ті або інші вистави. Театральный відділ зареєстрував зараз поки що 850 таких народніх театрів; серед народу попит на театральный вистави зростає з кожним днем. Але ці вистави, організовані людьми цілком незнайомими з театром і його вимогами, витрачують марно і засоби і сили, тим то такі вистави не досягають мети і переводять високе завдання театру на голу розривку, часом грубу і неестетичну. Вважаючи на це, театральный відділ закладав інструкторсько-режисерські курси, щоб дати Україні досвідчених театральных режисерів які могли б керувати справою народнього театру. Режисерсько-інструкторські курси мають поділятись на два виділи: 1) відділ режисерський, 2) відділ інструкторській. Завдання режисерського відділу — дати змогу людям з відповідною науковою підготовкою зі сценічними здібностями і більш-менш сценічною підготовкою одержати вищу освіту в галузі театрального мистецтва теоретичну, а також практичну підготовку до режисерської праці всіх типів і видів театрів починаючи з народньо-класичних і кінчаючи театром останніх часів — модерним; тому освітній ценз для вступаючих на режисерський відділ — середня школа (для людей з значнім сценічним станом — освітній ценз необов’язковий). Курс навчання на відділі режисерським

двохрічний. Відділ інструкторський має своїм завданням давати змогу людям з відповідною освітою знання одержати потрібні для керування технічним, а почасти і художнім боком народніх театрів, тому освітній ценз для вступаючих на інструкторський відділ є курс 4-х класів. Курс однорічний. Дисципліни курсів поділяються на спеціальні і загальноосвітні. До спеціальних дисциплін належить: техніка режисерської справи, грім, мімодрама, будівництво сцени, декоративне мистецтво, сценічні ефекти. <...> Поділ викладів, як по викладах так і по курсах належить компетенції художньої рада курсів, що складається з лекторів і директора. Але курс сей повинен укладуватись в 24-х тижневих годинах, — при 2-х річнім курсі режисерського відділу і при 1-м річнім курсі інструкторського відділу. Рік навчання академічний 9 місяців. Лекторський гононар має бути 200 карбованців на місяць за тижневу годину. Через те, що тижневих годин має бути: $24 \times 3 = 72$ (відділ інструкторський 24 години, 1-й курс відділу режисерського 24 год. і другий курс від реж. 24 години), то річний видаток на професорській персонал має бути 14 400 карб. Крім того має бути директор курсів, обраний, або з поміж лекторів, — котрий одержуватиме 6 000 карб. річно за ведення справ курсів. Решта видатків пояснень не потребує» [1918. Курси / 4—2]; «Про заснування в м. Києві режисерсько-інструкторських курсів для підготовки працівників всіх видів театру» [1918. Постанови / 1 — 678]; «За цей період [1918 р.] розроблено було план організації шестимісячних режисерсько-інструкторських курсів для підготовки керівників робітничо-селянських театрів» [1925. Кусіль / УТ—141]. ► КУРСИ ІНСТРУКТОРСЬКО-РЕЖИСЕРСЬКІ, КУРСИ ТЕАТРАЛЬНІ, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА

КУРСИ ТЕАТРАЛЬНІ / [1917. Просвіта / 2 — 4]; «Неодмінно потрібно, щоб при генеральному секретарстві народної освіти утворено було такі театральні курси, куди “Просвіти” могли б посилати своїх кращих виконавців для навчання режисерському та інструкторському ділові. Окремі чи об’єднані “Просвіти” повинні посилати на ці курси своїх представників на свої кошти» [1917. Просвіта — 28]. ► КУРСИ ІНСТРУКТОРСЬКО-РЕЖИСЕРСЬКІ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, ТЕАТР НАРОДНИЙ

КУРСИ ТЕАТРАЛЬНІ ЗАОЧНІ / «Велику роль в готуванні кадрів відіграють заочні театральні та музикальні курси при Центральному Домі народної творчості УРСР. Тут вже налічується 570 заочників» [1939. Ганкін — 68]; «Центральний Дім народної творчості, з метою підвищення кваліфікації кадрів керівників самодіяльного мистецтва, відкрив заочні театральні та музикальні курси. Склад заочників як по творчому стажу, так і по освітньому цензу різноманітний. Тут є керівники з стажем від 6 місяців до 15–20 років, з освітою в обсязі 4 груп школи, десятирічки і з закінченою вищою освітою. Серед заочників є вчителі, агрономи, лікарі, бухгалтери та інші представники трудової інтелігенції. <...> Теа-

тральні курси підвищують кваліфікацію керівників в області режисури, майстерності актора, культури мови, гриму і ставлять собі завдання виробити у заочників необхідні навички, дати їм елементарні знання театральної справи, заохотити до систематичного, глибокого вивчення і розуміння театального мистецтва. <...> Оволодіння режисурою повинні проходити на матеріалі тієї п'єси, яку гурток готує до постановки. Набувати навичок з майстерності актора, культури мови, гриму треба шляхом практичних занять з усім гуртком. <...> В курс навчання на заочних театральних курсах необхідно ввести ознайомлення заочників із висловлюваннями Маркса, Енгельса, Леніна і Сталіна про культуру і мистецтво, з рішеннями комуністичної партії і Радянського Уряду, які стосуються розвитку мистецтва. Матеріалом для роботи заочника повинні бути або хороші п'єси з нашої культурної спадщини — наприклад, Тобілевича, Островського, — або кращі твори сучасних радянських драматургів. Потрібно використати п'єси Горького, Корнійчука, Треньова, Суходольського і ін.» [1939. Навчання — 69]; «З метою розгорнення роботи по підвищенню кваліфікації керівників-режисерів самодіяльних театрів та охоплення їх навчанням Центральний дом народної творчості УРСР організовує заочні театральні курси. Заочні театральні курси розраховані на керівників-режисерів самодіяльних театрів та ставлять своїм основним завданням підвищити кваліфікацію режисера, ознайомити його з основами театального мистецтва. Курс навчання розраховано на один рік: 10 місяців відводиться на учбову роботу та 2 місяці вакацій. Учбова програма передбачає закінчений цикл початкового навчання, а також є першим ступенем до дальшого, більш поширеного і глибокого навчання. Загальна кількість учбових годин, передбачена програмою, — 455. По дисциплінах: 1. Режисура — 185 год., 2. Майстерство актора — 150, 3. Робота над культурою мови — 80, 4. Грим — 40» [1939. Проспект — 79].

КУРТИНА / польськ. *kortyna, kurtyna* [1758] [1992. *Cegiela* — 66]; [1821] [2007. *Rutkowska* — 296]; «куртина» [1878. *Воробкевич* — 237, 239]; [1929. *Гаркун* — 5]; «*podniesienia kurtyny*» [1861. *Prawidła* — 218]; «довгий час куртина не піднімалася» і «куртину підняли» [1894. *Франко / Театр* — 324]; «куртина спадає» [1915. *Лотоцький* — 26]; «куртина поволі спадає» [1915. *Рус* — 53]; «*Zasłona (kurtyna)*» [1923. *Budowa* — 24]. ► ЗАВІСА, МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ, ТЕАТР СТАРИННИЙ

КУРТИНА ЗАДНЯ / [1897. *Чайківський* — 41].

КУСЕНЬ / драматичний твір; «першим обов'язком такого драматурга було би: дбати, щоб сцена мала свіжі кусні до представлення <...> обов'язком его було б глядати, щоб на сцену ішли кусні такі, которі достойні бути не іно раз тільки на сцені, глядати би ему і старатися, щоб представлення в естетичнім взгляді виходило як мож найліпше» [1865. *Слово / 88*]. ► КАВАЛОК

КУСОК / «куски» [1939. *Рапорт* — 128]; [1953. *Станіславський* — 141]. ► КУСОК СЦЕНІЧНИЙ, ШМАТОК, ШМАТОК ТЕМАТИЧНИЙ

КУСОК АКТОРСЬКИЙ / «акторські куски» [1948. *Предславич* — 17–18]. ► КУСОК СЦЕНІЧНИЙ, ШМАТОК

КУСОК СЦЕНІЧНИЙ / «сценічні куски» [1948. *Предславич* — 20, 22]; «Розглядаючи поділ п'єси на частини, ми говорили, що в кожній п'єсі є дві-три визначні події, які, ламаючи лінію розвитку п'єси, являють собою межі частин. Ми вже встановили, що таких частин у п'єсі буває невелика кількість. Кожну з цих частин ми в свою чергу ділитимемо на сценічні куски» [1937. *Захава* — 49]; «Визначивши наскрізну дію персонажів, режисер мусить подумати, як краще виявити боротьбу, показану в п'єсі, як ця боротьба у виставі має виникати, розгортатися, як має закінчуватись. Щоб легше розв'язати це завдання, режисер повинен поділити кожний акт п'єси на сценічні або акторські куски» [1948. *Предславич* — 17–18]; «Розподіл п'єси на сценічні куски допомагає режисерові розкрити ідею п'єси. Адже не всі події однаково розкривають основну думку автора. Тому режисерові потрібно визначити, які події, які сценічні куски найсильніше цю ідею розкривають, і подумати, як ці куски найкраще акторськими засобами виявити, як зробити на них наголос. Такі наголоси (акценти), що через підкреслення, більш виразне сценічне виявлення окремих кусків краще розкривають ідею п'єси, називаються ідеологічними акцентами» [1948. *Предславич* — 18]. ► ЗАВДАННЯ СЦЕНІЧНЕ, КУСОК АКТОРСЬКИЙ, ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ШМАТОК, ШМАТОК ТЕМАТИЧНИЙ

ЛАБОРАНТ / з програми вистави «Жакерія» у «Березолі»: «Реж.-Лаборант — Е. Лішанський. Лаборант — В. Складенко» [1926. Програми / 3 — 21]. ► **ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, РЕЖИСЕР-ЛАБОРАНТ**

ЛАБОРАТОРІЯ / «Театр ім. І. Франка завжди був театром, а не лабораторією» [1925. Мамонтов / Молот — 238]; «Театр ім. Франка широко розгорнув внутрішню виховну роботу. Інтенсивно працює режисерська і акторська лабораторія» [1929. Хроніка / 2 — 83].

ЛАБОРАТОРІЯ АКТОРСЬКА ► **ЛАБОРАТОРІЯ**

ЛАБОРАТОРІЯ ДРАМАТИЧНА / «У Курбаса є думка (я її підтримую) закласти драматичну лабораторію» [1928. Куліш / Дніпровський — 558].

ЛАБОРАТОРІЯ ДРАМАТУРГІЇ / [1928. Ігнатович — 42].

ЛАБОРАТОРІЯ ДРАМАТУРГІЧНА / «Вже цього року в “Березолі” буде працювати перша на Україні драматургічна лабораторія, праця якої і для театру, і для української драматургії взагалі повинна б дати певні наслідки не тільки стимулятивного характеру» [1927. Курбас / Сезон — 298].

ЛАБОРАТОРІЯ МЕТОДУ Й САМОКРИТИКИ / «Щоб наша робота не була однобічна, ми передбачаємо заснувати лабораторії методу й самокритики. Сюди виділено окремого товариша, щоб опанувати марксо-ленінський метод у мистецькій творчості. Ми притягаємо сюди також робітників з виробництва, щоб вони могли ознайомлюватися з усім процесом творення постанови. Для цього ми вже органічно зв'язалися з робітниками майстерень Домбала і втягуємо їх у цю роботу. Бажано, щоб у цю лабораторію ввійшла й преса» [1931. Бондарчук — 19]. ► **МЕТОД, САМОКРИТИКА**

ЛАБОРАТОРІЯ МИСТЕЦТВА НАУКОВО-ДОСЛІДЧА / «Н.-Д. лабораторія мистецтва. Нещодавно в м. Харкові за ініціативою Ректора Музично-Драмат. Інституту т. Грудини утворено Науково-Дослідчу Лабораторію мистецтва. За своє завдання вона має: поширити знання з драм.-музичної галузи, розв'язати цілу низку питань з теорії, соціології, методики, що до цього часу лишаються нез'ясованими, а також підготувати деяких членів лабораторії до самостійної наукової роботи. Це й становить програмове питання наукової Лабораторії. <...> Отже, Лабораторія буде вести роботу в галузі драматичній й музичній, для чого утворюється відповідні секції. Деякі секції вже розпочали роботу. На засіданні теорет. секції була заслухана доповідь С. К. Бондарчука про літературну будову п'єси “Пролог”. За цим відбудеться друга доповідь його ж про характерологію дієвих осіб п'єси. <...> Редакція “Культробітник” замовила низку робіт, що до методики по організації праці в драматичних, музичних й хорових гуртках робітничих клубів. Наприкінці лютого Лабораторія видає “Наукові Записки”. Редагує їх — редколегія: Дорошенко (відп. секр.), проф. Туркельтауб, Могила й Касілевич. Всією роботою керує Рада Лабораторії — т. Верхаський (відпов. секретар), чл. Ради:

проф. Туркельтауб, Грудина, Восточний (секретар Драм. секції), Довженко (секретар музичної секції), канд. Макаренко й Куриленко. Лабораторія переводить роботу в Музично-Драм. Інституті (м. Харків, вул. Свердлова 32)» [1927. Хроніка / 4 — 250–251].

ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА / [1923. Василько / 5 — 85]; [1924. БС — 4]; [1924. Василько / 1 — 54]; «Лабораторія заснована 4 березня 1923 р. з метою підготовки нових режисерів» [1923. Хроніка — 19]; «“Режисерська лабораторія” під орудою талановитого Л. Курбаса розробляє принципи сучасного театру і виховує по-європейському грамотних режисерів, розробляє сценарії нових п’єс і переробляє п’єси старого репертуару» [1924. Микитенко / Гопак — 25]. ► АКАДЕМТЕАТР, ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ, ЛАБОРАТОРІЯ, РЕЖЛАБ, РЕЖЛАБОРАНСТВО, ТЕАТР ЛАБОРАТОРНИЙ, ТЕАТР ПОКАЗНИЙ

ЛАД АРТИСТИЧНИЙ / «артистичний лад, щоб на сцені не зустрічалось золото з болотом, хороше з нездарним» [1865. Слово / 88 — 8]. ► АНСАМБЛЬ

ЛАМАЄТЬСЯ / «артистка трагічно “ламається”» [1891. Кримський / Трупа — 325]. ► КРИВЛЯННЯ, МАЛПУВАННЯ, УДАВАННЯ

ЛАМБРЕКЕН / [1920-ті. Рулін / Словник — 8].

ЛАМПА ВІНОСНА / «Виносна лампа складається з бляшаної коробики, подібної до конусу, та великої електричної лампи (від 150 до 1000 свічок). Цю лампу підвішують в залі перед коном з таким розрахунком, щоб світло, падаючи на кін, освітлювало постаті акторів в кожному місці переднього плану» [1929. П’ясецький — 19].

ЛАМПІВНИК ► ВИСТАВА ПІРОТЕХНІЧНА, МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ

ЛАМПОВЩИК / «*lampiarz*» [1861. Prawidła — 207]; [1893. Черняев / Млотковский — 100, 101]; [1894. Старицький / Талан — 445]; [1900. Кропивницький / Нашествіє — 78]. ► ГАЗОВЩИК, ЛАМПІВНИК

ЛАШТУНКИ / [1894. Старицький / Талан — 444]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 106]; [1907. Мова — 136]; [1918. Кисіль / Вертеп — 16]; [1924. Микитенко / Гопак — 25]; [1920-ті. Рулін / Словник — 8]; «за лаштунками» [1862. Стороженко — 506]; «чуть за лаштунками дівочий хор» [1884–1886. Карпенко-Карий / Бондарівна — 111]; «театр існував і розцвітав ще й тоді, коли на сцені зовсім не міняли декорацій (лаштунків), або декорацій і зовсім не було, як за часів Шекспіра» [1896. Коваленко — 453]; «чи суть лаштунки (декорації) придатні і до наших престав, чи треба везти свої?» [1898. Старицький / 2 — 602]; «прорватись із-за лаштунків на кон» [1906. Кропивницький / 35 літ — 105]; «лаштунки — леса, деревянн[ые] подмостки» і «театральня кулисы» [1908. Словарь / 2 — 348]; «сучасна лаштункова система» [1913. Вороний / Театр — 104, 105]; «і “стара” сцена з лаштунковою системою <...> підлягала значним реформам, що удосконалювали весь її механічний і художній апарат» [1913. Вороний / Театр — 105]; «Лаштунки — леса, деревянные подмостки; театральные кулисы» [1923. Савченко — 99]; «Лаштунки — 1) леса (при постройках), деревян.

подмостки; 2) театральные кулисы» [1927. Ніковський — 390]; «Лаштунки — частини бокового оформлення кону, між якими є проходи для акторів» [1929. Словник — 44]. ► ДЕКОРАЦІЯ, КУЛИСИ, КУНШТАЦІЯ

ЛАШТУНКИ МАЛЬОВАНІ / [1925. Туркельтауб — 13].

ЛЕГАТО / [1865. Марковецький / Благословення — 321].

ЛЕГЕНДА ДРАМАТИЗОВАНА / [1905. Стороженко — 14].

ЛЕГЕНДА ДРАМАТИЧНА НАРОДНА / «Марко Проклятий». Драматическая народная легенда у 4 діях і 5 одмінах. По переказу О. Стороженка. Скомпонував П. Барвінський» [1898] [1906. Комаров — 109].

ЛЕЙТМОТИВ ОБРАЗУ / «актор повинен знайти ту основу, що на ній тримається образ дорученої йому ролі, той чинник, що визначатиме весь образ, керуватиме всіма рисами характеру і вчинками дієвої особи. Цю основу, цей чинник, цей основний мотив звуть лейтмотивом <...>. Це та риса дієвої особи, що найбільше акцентована (підкреслена), що переходить через, усю роль і видно її з усіх інших рис характеру дієвої особи. Акторові треба вміти тримати лейтмотив образу в усій своїй ролі» [1927. Бондарчук / 3 — 31].

ЛЕЙТМОТИВ П'ЕСИ / [1913. Вороний / Театр — 128].

ЛЕЙТМОТИВ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [2012. Клековкін / 3].

ЛЕЙТМОТИВАЦІЯ / «лейтмотивація чеховських образів» [1935. Мамонтов — 101].

ЛЕКСИКА ТЕАТРАЛЬНА / [1999. Барабан]; [2002. Барабан]. ► ІСТОРІЯ ТЕРМІНІВ ТЕАТРАЛЬНИХ, СЛОВНИК ЛЕКСИКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ, СЛОВНИК ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТИЧНИЙ, ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ЛЕКЦІЯ ВСТУПНА / [1909. Соловцов — 1]; «Дірекция театра “Соловцов” у январі та в февралі місяці має влаштувати ряд вранішніх недільних спектаклів, які в загальних рисах характеризуватимуть основні моменти в розвитку європейської драми. Перед кожним таким спектакльом будуть лекції відомих у Києві лекторів. 13 января виставляється “Ипполит” Еврпіда з лекцією професора В. Перетца. Далі ідуть: “Гамлет” Шекспіра, “Разбойники” Шіллера та “Бранд” Ібсена. Не можна не вітати таких корисних замірів дірекції» [1908. Лекція — 3]; у рекламі повідомлено про ранкову виставу «спект[акль]-лекція; лект. І. М. Стешенко» [1908. Стешенко / 2 — 1]; іншим разом: «Лектор — проф. В. Н. Перетц» [1908. Перетц / 1 — 1]; «В тій же Ярослав. губ., де підупала дуже цікавість до агрономічних земських лекцій, які раніш мали в них успіх, практикують такий спосіб: беруть якусь агрономічну пораду за основу, вплітають її в діалогічну форму, напр., сваряться двоє селян, чи потрібен чорний пар, чи ні, додають до цього якусь інтригу, часом з любов'ю і весіллям, і така-сяка п'еса готова і має вона в селянських глядачів великий успіх і дає їм разом з користю розвагу. Крім цих спектаклів-лекцій з п'ес, зшитих на білу

нитку» [1910. *Вечерницький* / 1 — 2]; «Наприкінці хочемо запитати д. Курбаса, для чого він зробив отой свій лекційний виступ та ще й в убранні па-яца? Хоч він і пояснив це, але принаймні для мене це й досі є — “*mare tenebrarum*”... Коли він хотів висловити “взгляд и нечто” на мистецтво, він міг впорядити на цю тему окрему лекцію або ж висловити свої думки на шпальтах тої чи іншої газети, бо для інтелігентної публіки д. Курбас не сказав нічого нового, а гальорку не можна безкарно годувати катего-ричними імперативами та іншими невідомими їй філософськими термі-нами. А коли вже д. Курбасові так захотілось побалакати з глядачами, то він міг усе те сказати в двох-трьох словах і в костюмі не такої сумнівної оригінальності» [1917. *Паяц* — 4]; «лекція вступна пояснююча» [1925. *ПТУ* — 8]; «Рядом же з цим передбачається дати низку лекцій та пояснень що до вистав та нової конструктивної форми мистецької. Зокрема ж декора-тор театру т. Елева має зробити виступи з приводу декоративного та ма-лярського мистецтва, чим більш всього цікавиться молодь» [1925. *С. К.* — 3]; «Театральна комісія київської міськради виділила спеціальну трійку і доручила їй з’ясувати низку питань, що стосуються театральної справи у Києві. Передусім комісії доручено виявити дефекти абонементної сис-теми, розглянути питання про керівництво художніми радами театрів, про доцільність вступних пояснюючих лекцій перед виставами та про закінчення вистав до 11-ї год увечері. Комісія має також вирішити спра-ву про дальше існування театру-студії та єврейського театру» [1925. *Tea-tru* — 8]. ► КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА, ПРОЛОГ, СПЕКТАКЛЬ-ЛЕКЦІЯ

ЛЕКЦІЯ З ТЕАТРАЛЬНОЮ ІЛЮСТРАЦІЄЮ ► ДОПОВІДЬ-КОНЦЕРТ, ЛЕК-ЦІЯ ВСТУПНА, СПЕКТАКЛЬ-ЛЕКЦІЯ, ФОРМА ВИСТАВИ

ЛЕКЦІЯ-ДИСПУТ / «В ближайшие дни в театре им. Ленина состоит-ся лекция-диспут на тему: “Долой театр”. Докладчик заведующий худо-жественной частью театра Адашев. Для участия в диспуте приглашают-ся гастролирующий в Киеве артист Б. С. Глаголин, режиссер А. Ф. Лун-дин, Л. Н. Войтоловский и друг.» [1922. *Хроніка* — 3].

ЛЕКЦІЯ-КОНЦЕРТ / «За одинадцять місяців з 1.IX.28–1.VIII.29 р. театром переведено: лекцій-концертів — 21, доповідів-концертів — 63, конференцій — 11 і різних лекцій з мистецтва, диспутів, інструктажів дра-матургів — 113 поза виробничим планом на 234 вистави» [1930. *Оперний* — 7].

ЛЕНІНАНА / [1940. *Ленін* — 2]; [1970. *Левін* — 29]; [1972. *Білецька*]; [1974. *Троцанов-ський*]; [1979. *Троцановський*]; [1980. *Станішевський*].

ЛЕТУН / [1930. *Дезертир* — 3]. ► ДЕЗЕРТИРСТВО

ЛИНВА / [1924. *Вороний* — 370]. ► СПАДЩИНА БУРЖУАЗНА

ЛИНВА ДОПОМІЖНА / «Допоміжна линва — линва, якою корис-туються для того, щоб одводити або повертати декорації» [1929. *Словник* — 44]. ► ЛИНВА

ЛИНВА ЗАВОРОТНА / «Заворотна лінва — лінва, якою приводять в поземне положення спущену з рушту підвіску» [1929. *Словник* — 44]. ► **ЛИНВА**
ЛИСТ МОНТУВАЛЬНИЙ / «Монтувальний лист — це опис всіх ро- біт, передбачених макетом і ескізами. Орієнтуючись на нього, постано- вочна частина здійснює контроль за ходом виготовлення оформлення. Крім того, монтувальний лист — це основа для складання кошторису» [1969. *Ратімов* — 23]. ► **МОНТУВАЛЬНИК, МОНТУВАННЯ ВИСТАВИ**

ЛИТЕРАТУРА ДРАМАТИЧНА / [1865. *Феллетон* — 532].

ЛИХОДІЙНИК МЕЛОДРАМАТИЧНИЙ / [1928. *Суповський* — 183].

ЛИЦЕ / дійова особа; «терпіння лице просить у бога Гіпомена» [1746. *Кониський* — 343] — ремарка; «отради лице обіщає» [1746. *Кониський* — 344]; «два лица по смерті в дійстві явлені» [1746. *Кониський* — 355]; «действующие лица» [1827. *Гребінка*]; [1862. *Гоголь* — 31]; «действующее лицо» [1841. *Квітка / Театр* — 97].

ЛИЦЕ ГОЛОВНЕ / «Вторым важным пунктом в драме есть одно го- ловное лице делающее, головной характер, се есть лице двигающее идею, проникнутое нею до самой крови и кости; лице, которому задачею жизни его тая же ему определена идея» [1865. *Росправа* — 10]; «для лучшего выразу- мінья, що то есть основная гадка или идея в драмі, і головное лице» [1865. *Росправа* — 11]; «головное лице, в сем примірі Цар Лир, більше терпящий, нежели ділающий ирой» [1865. *Росправа* — 13]. ► **БОГАТИР, ГЕРОЙ, ОСОБА ДІЙОВА**

ЛИЦЕ ДІЄВЕ / виконавець, дійова особа; «лица дієві» [1865. *Фелле- тон* — 533]; [1866. *Маруся* — 366, 368] [1884. *Кониський* — 51]; «содіствующих лицъ» [1864. *Слово* / 86 — 7]. ► **ГЕРОЙ, ОСОБА ДІЙОВА**

ЛИЦЕ ДІЙСТВІТЕЛЬНЕ / дійова особа; «дійствительных лицях (осо- бах)» [1850. *Зоря* / 3 — 251]; «збуває нам на добрих дійствительных лицях (ак- торах)» [1894. *Франко / Театр* — 331] — Франко цитує «Зорю галицьку», 1850.

ЛИЦЕ ДРАМАТИЧНЕ / дійова особа, персонаж; «драматическое лицо» [1895. *Старицький* — 537].

ЛИЦЕ ХУДОЖНЬО-ІДЕОЛОГІЧНЕ / [1930. *Кацанов* — 4]. ► **КОНТРОЛЯ ХУ- ДОЖНЬО-ІДЕОЛОГІЧНА, ТЕА-ТРЕСТВУВАННЯ**

ЛИЦЕДІЙ / виконавець, дійова особа; [1862. *Стороженко* — 504]; [1863. *Нево- ля* — 5]; [1884. *Карпенко-Карий / Скала* — 161]; [1910. *Зерно* — 3]; [1919. *Курбас / Маніфест* — 48]; [1928. *Республіка*]; [1930. *Гординський* — 75]; «в Італії сей жанр [інтерлюдія] на- був оригінального вигляду імпровізованих комедій (*commedia dell'arte*), в яких до схематичного змісту п'єси лицедії додавали вже від себе, що підказувала їм власна фантазія» [1913. *Вороний / Театр* — 117]. ► **МАНЕРА ГРИ**

ЛИЦЕДІЙ ОБРЯДОВИЙ / [1925. *Кримський* — 36]. ► **ЛИЦЕДІЙ**

ЛИЦЕДІЙСТВО / [1921. *Васильєв* — 73]; «комедія, сиріч лицедійство» [1819. *Котляревський* — 241]; «О Панство! Се в лицедійстві кунштики житія вашого!» [1844. *Тополя*] — епіграф до п'єси; «“Пан Сосюрченко”, побрехенька в лицедійстві. Р. Андрієвича» [1851] [1906. *Комаров* — 10]. ► **ЛИЦЕДІЙ, ЛИЦЕДІЯ**

ЛИЦЕДІЯ / театральна дія; «лицедія — місце, високий поміст у театрі, на якому показують лицедію» [1906. Доманицький — 115]; «фарс — жарт; в театрі — жартівлива лицедія» [1906. Доманицький — 121].

ЛІБРЕТИСТ / [1886. Лисенко / 4 — 167]; [1927. Копержинський — 93]. ► ГОНОРАР

ЛІБРЕТО / [1886. Лисенко / 4 — 167]; [1926. Лабер — 2]. ► ГОНОРАР, РЕЖИСУРА ОПЕРНА

ЛІБРЕТТИСТ / [1884. Кропивницький — 339].

ЛІБРЕТТО / [1877. Куліш / Хуторянка — 43]; [1907. Кропивницький / Коза — 43]; [1910. Франко — 392]; [1928. Балет — 6]; [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 57]; «лібретто» [1863. Глібов — 286]; «програм сього лібретта» [1874. Лисенко / Левицький — 134]; «в театральній касі продавались (по 25–50 коп.) лібретто, или (как писалось на афишах) “программы” опер» [1884. Черняев — 370]; «Ібсен завжди був новатором в ідеях, а при тім любив виключно драматичну форму <...>. При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говориться. Сим я не маю сказати, ніби в Ібсена нема події, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалогу, отак як в старосвітських операх лібретто було незалежним від музики» [1901. Леся — 282]; «Це буде відродження, якому початок дадуть ті актори і режисери, що, відкинувши літературщину, іншим мистецтвам давши в театрі допоміжне місце, вільно творитимуть основу театру із тільки його власних засобів і тільки його психології. Ті, що мистецтво актора поставлять знову на таку височінь, що зайвими стануть авторські ремарки у сценічних лібрето, зайвими стануть колихання гілля дерев од “сценічного вітру”, малярська пересадна дивовижа і інше маскування акторського безсилля — все це стане зайвим, бо перешкоджатиме стежити за мистецьким утвором режисера і актора, цих єдиних правомірних господарів театру» [1918. Курбас / Театральний лист — 42]; «Лібретто — текст до опери» [1938. Мельник — 70]. ► БАЛЕТ, ПРОГРАМА, ФАКТУРА

ЛІБРЕТТО СЦЕНАРНЕ / [1931. Від редакції — 135].

ЛІДЕРШПІЛЬ ► СПІВІГРА

ЛІКВІДАТОР МИСТЕЦТВА / «Цілком природнім і зрозумілим при такому підході буде появлення Київських ліквідаторів мистецтва, котрі правицею своєю ліквідують, а лівицею пишуть ліричні вірші хоч і незграбні, хоч часто і невдалі, але завжди повні екстазу життя і творчої емоції» [1923. Меженко — 199].

ЛІКВІДАЦІЯ ТЕАТРУ / «7 січня 1938 року ухвалою Всесоюзного Комітету в справах мистецтв ліквідовано театр ім. Мейерхольда. В останні роки цей театр став на шлях шкідливої, антинародної творчої практики. Немало років вже можна було спостерігати, як один із столичних, московських театрів скочується на одверто формалістичні, буржуазні мистецькі позиції. А “комівояжери” з Всесоюзного Комітету мистецтв спокійно спостерігали і фінансували політичну і художню де-

градацію театру, деградацію, що проходила у них на очах. Про це говорив у своїй промові на першій сесії Верховної Ради секретар ЦК ВКП(б) депутат тов. Жданов. “Відома недавня постанова про ліквідацію театру Мейерхольда — чужого радянському мистецтву. Незрозуміло, проте, чому Комітет у справах мистецтв і його керівник Керженцев протягом такого довгого часу допускали існування у себе під боком у Москві театра, який своїм кривлянням і трюкацтвом намагався опошлити п’єси класичного репертуару, не створив жодної справжньої радянської п’єси, розклав акторський колектив театра і в той же самий час перебував під невсипущою підтримкою Комітета в справах мистецтв, який весь час надавав йому широкі державні субсидії. Хіба це не свідчить про те, що керівництво Комітету в справах мистецтв перебуває в незадовільному стані” (Жданов). Практика колишнього театра ім. Мейерхольда була дійсно шкідливою для всього радянського театрального мистецтва. Театр, його мистецький керівник В. Е. Мейерхольд оточили себе кам’яним муром байдужості до радянської драматургії. Мейерхольд забув про священний обов’язок художника революції — бути завжди з масами, працювати для народу, бути активним громадсько-політичним діячем. Жодна з кращих сучасних п’єс радянських драматургів не побачила світла рампи колишнього театру ім. Мейерхольда. Натомість В. Мейерхольд охоче приймав і ставив п’єси, які кінець-кінцем давали шкідливу, перевернену картину нашого життя. Невипадково до театру потрапили п’єси людей чужих, п’єси ворожі соціалістичному ладові. Кращі п’єси російської класичної драматургії не діставали вірного, реалістичного втілення в колишньому театрі Мейерхольда. Фальшиве трюкацтво, “гігантоманія”, ексцентричні претензії на обов’язкове співавторство з Гоголем, Грібєєвим та інш. призводили часто до калічення перлин російської класичної літератури. І “Ревизор”, і “Лес”, і “Горе от ума” при всій талантовитості і вражаючій гостроті розкриття окремих епізодів, в цілому показові, як зразки шкідливого підпорядкування геніальних, реалістичних картин дійсності, створених генієм Гоголя, Островського, Грібєєва, суб’єктивному, ексцентричному поглядів режисера. В своїй цікавій і розумній книзі “По театрам мира” В. Папазян писав про небезпечність такої “нерівної”, безплідної (і додамо — шкідливої) боротьби з велетнями художнього образу, мистецтва. Ні зелені й жовті перуки, ні шерехи статистів і німих персонажів, якими наводнювалася сцена кол. театру ім. Мейерхольда, ні формалістичні трюки не могли врятувати режисера від поразки. В останній своїй роботі Мейерхольд, залишаючись вірним своїм принципам заперечення літературного, драматургічного матеріалу, підпорядкування його своїй суб’єктивній уяві, у постановці “Как закалялась сталь” М. Островського дав полі-

тичношкідливий, антихудожній образ революції, громадянської війни і сучасної дійсності. З мужнього героя Мейерхольд перетворив Павла Корчагіна на хворобливого неврасеніка, трагічну жертву революції. З оптимістичної поеми, з пісні героїзму зробив трагічне, занепадницьке сценічне полотно. Не випадково й те, що особливо в останні роки, кол. театр ім. Мейерхольда почали залишати кращі актори, шукаючи іншої атмосфери, інших творчих шляхів, рідних всьому радянському, реалістичному мистецтву. <...> Майже вся творча діяльність В. Е. Мейерхольда проходила під знаком боротьби з реалізмом у мистецтві. Систематичні творчі провали, замість збентежити радянського художника Мейерхольда, породили шкідливу думку про “відсталість” нашого глядача. Підміна життєвих реалістичних об’єктів, художнє відтворення яких дає творчу насолоду акторові-митцю, — суб’єктивним світосприйманням і відчуженням режисера-диктатора відштовхнули від нього багатьох акторів. Суб’єктивізм і пережитки суб’єктивно-ідеалістичної філософії, естетство, формалізм і відсутність потрібних більшовикові якостей: скромності, віри в народ, любові до нього — ось ті найголовніші причини, які завели Мейерхольда в творчий тупик, а театр, керований ним, поставили за межі нашого театрального життя. Велику шкоду радянському мистецтву робили і роблять так звані “послідовники”, а на ділі епігони Мейерхольда. Особливо це стосується перифіреї. До останнього часу тут вільно орудували малописьменні “жонглери” від мистецтва, дуже часто молоді люди, озброєні шкідливим “вантажем” вульгарної соціології, маленькі “генії”, перекраювачі класики. Не знаючи добре театру, природи акторської майстерності, не поважаючи ні сучасників, ні класиків (нікого, крім себе), ці люди часто, прикриваючись ім’ям Мейерхольда, робили страхітливі операції над класичними творами, над акторами. Ці люди, охочі до “модних” течій, розвінчані в театрах, як “мейерхольдівці”, — завтра опиняться знову в театрі як “слухняні”, “пристрасні” послідовники Станіславського. Вони прийдуть в новому костюмі (толстовському, чехівському), скромно, з томиком спогадів К. С. Станіславського, з новою термінологією й лагідною посмішкою. Треба їх перевіряти, вивчати, треба добре знати, кому ми доручаємо почесне керівництво радянським театром. І Мейерхольд, який своїми ділами, виставами і виступами живив цей загін театральних авантюристів, дуже завинив перед нашим театральним мистецтвом. Тому ліквідація колишнього театру ім. Мейерхольда повинна бути грізною пересторогою вульгаризаторам на театрі, буржуазним естетам, всім тим, хто хоче творити мистецтво, чуже народові» [1938. Ліквідація — 3–4].

ЛІНЗА / [1931. ЛВ — 12–13]. ► СВІТЛО У ВИСТАВІ

ЛІНІЯ ПЕРСОНАЖА / [1998. Іванішина — 18]. ► ТЕОРІЯ ЛІНІЇ

ЛІНІЯ ПЕРСОНАЖА ДІЙОВА / [1954. *Верхацький* — 39]. ► НАДЗАВДАННЯ

ЛІНІЯ РЕПЕРТУАРНА / [1925. *Перспективи* — 1].

ЛІРА / [1894. *Боян* — 17].

ЛІРНИК / [1894. *Лірники* — 10].

ЛІСЮДІЯ / [1930. *Гординський* — 146]. ► МИМ

ЛІТЕРАТУРА / «Література заволоділа театром і вбила його» [1918. *Курбас / Театральний лист* — 41]. ► ЛІТЕРАТУРЩИНА

ЛІТЕРАТУРА ДРАМАТИЧНА / [1866. *Маруся* — 364]; [1894. *Франко / Театр* — 310]; [1910. *Франко* — 395].

ЛІТЕРАТУРА МИСТЕЦЬКА / художня література; [1941. *Ленкий* — 6].

ЛІТЕРАТУРА НАУКОВА ТЕАТРАЛЬНА / «За останні кілька років в українській науковій театральній літературі зроблено кілька спроб написати історію нашого театру. Праці Мамонтова, Кисіля, й нарешті славнозвісні Антоновичеві “Триста років українського театру” — це ті послідовно нагромаджуючі та систематизуючі розвідки — спроби, що мають стати ґрунтом, на якому буде збудована повна, всебічно висвітлена історія українського драматичного мистецтва, в широкому розумінні цього слова» [1929. *Слабченко* — 213].

ЛІТЕРАТУРА ПСЕВДОДРАМАТИЧНА / «найстаршою пам’яткою тої псевдодраматичної літератури в нашій краї треба вважати дві віршовані книжечки львівського священика Іоанікія Волковича [“Розмышляньє о муці Христа Спасителя”]» [1909. *Франко* — 285].

ЛІТЕРАТУРА РЕЛІГІЙНО-ДРАМАТИЧНА / [1886. *Огоновський* / 2 — 371]. ► МІСТЕРІЯ

ЛІТЕРАТУРА ТЕАТРАЛЬНА / [1923. *Смолич / Листи* — 1]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ЛІТЕРАТУРНИСТЬ / «Особливістю реалістичних п’єс І. Тобілевича є їхня “нетеатральність” або, як часом кажуть, “літературність”» [1935. *Гармсен / 1* — 160]. ► ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНИЙ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО БУРЖУАЗНО-НАЦІОНАЛІСТИЧНЕ / [1935. *Йосипчук* — 6]. ► ПОЧАТКИ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ЛІТЕРАТУРЩИНА / [1918. *Курбас / Театральний лист* — 42]; [1926. *Смолич / Череве* — 79]; [1927. *Курбас / Шляхи* — 152]; «Когда приходит моя доля “играть” и “ставить” нелепый репертуар, я для очищения совести начинаю клясть “литературщину” в театре. Она обременяет подлинный театр, — оправдываюсь я, — “литературные” пьесы написаны только для вящего их отпечатания со сцены в живых человеческих красках. И тогда я доказываю себе право театра играть какие угодно драматические “либретто”, — лишь бы они давали исполнителям возможность быть творцами» [1919. *Глаголин / 1* — 21]. ► ТЕАТР ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ

ЛІТКРИТИКИНЯ / [2017. *Словник* — 98]. ► КРИТИК, КРИТИКА КОЛЕКТИВНА, РЕЦЕНЗІЯ КОЛЕКТИВНА

ЛІТМОНТАЖ / літературний монтаж, різновид сценарію; [1928. Альф / 2 — 12]; [1932. Івіфран — 7]. ► МОНТАЖ ЛІТЕРАТУРНИЙ

ЛІТСУД / літературний суд. ► АГІТСУД, АГРОСУД, ФОРМА ВИСТАВИ

ЛІХТАР ПРОЕКЦІЙНИЙ / «Проекційний ліхтар цінний театрові не лише як засіб демонстрування картин, діапозитивів, але й як засіб освітлення, не кажучи вже про використання його в галузі світляних ефектів» [1929. П'ясецький — 19].

ЛІХТАР ЧАРІВНИЙ / «волшебный фонарь» [1909. Картины — 5]; «туманних картин не було, бо забули чарівного ліхтаря» [1910. Аімація — 2]; «Чарівний ліхтар здебільшого використовується для демонстрування діапозитивів; але коли витягнути з нього поменшуюче скло, то можна приладнати до нього всі зазначені нижче світлові ефекти» [1929. П'ясецький — 19]. ► КАРТИНИ ТУМАННІ, ЛІХТАР ЧАРІВНИЙ

ЛОГІКА [ЛОГІЧНИЙ, ЛОГІЧНІСТЬ] / «діалоги розвиваються тут логічно, натурально і свобідно» [1865. В. Д. Р. — 336]; «діалоги розвиваються тут логічно, натурально і свобідно» [1865. Нуба / 2 — 11]; «брак іно в тій штуці консеквентного логічно-сценічного перепровадження темату» [1865. Слово / 67 — 9]; «замість драматичного розвитку, при якому кожна сцена мусить логічно і психологічно впливати з попередньої, у Вас являється *Deus ex machina*» [1898. Кримський / Грінченко / 2 — 324]; «сама драма мені не дуже сподобалась: логіки бракує в розвитку драматичних моментів» [1899. Леся / 2 — 87]; «всі вчинки дійової особи повинні бути психологічно і логічно умотивовані і витікати з її [дійової особи] характеру» [1913. Вороний / Театр — 127]; «коли прикласти до трагедії Словацького вимоги сучасної реалістичної драми, то авторові її можна було б зробити чимало серйозних закидів: брак натурального і логічного пов'язання між собою окремих сцен, випадковість драматичної колізії, поверхову або й хибну умотивованість вчинків героїв, гонитву за штучними ефектами» [1914. Вороний / Дзвін — 278]; «Рецензент увесь час намагається довести життєву логічність учинків героїв Котляревського, ігноруючи, що мусять вони на сцені поводитися відповідно до її законів» [1929. Рулін / Марковський — 426]. ► АМПЛА, КОХАНКА, КОХАНОК, СПОСІБ ГРИ ТРАДИЦІЙНИЙ

ЛОГІКА СЦЕНІЧНА / «І дуже рідко, звичайно, вже поза межами комічної опери — пощастило драматургам давати експозиційний матеріал так, що погоджувано при цьому логіку сценічну з логікою життєвою (Гоголь, Ібсен, Чехов, в деяких піесах Леся Українка). Але перевіримо ще твердження М. Марковського, виходячи з думки про тотожність драматичної логіки з логікою життєвою, дарма що маємо ми такий умовний жанр, як опера» [1929. Рулін / Марковський — 426].

ЛОЖА / польськ. *loge, loża, losa* [1765] [2007. Rutkowska — 312]; [1766] [1992. Cegiela — 68]; «ложа» [1841. Квітка / Театр — 91, 92, 96, 99]; [1857. Шевченко / Щоденник —

01.10 — 113]; [1878. Воробкевич — 235]; [1894. Старицький / Талан — 503]; [1897. Карпенко-Карий / Тобілевич / 3 — 315]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 91, 92, 96, 99]; [1908. Кропивницький / Спогади — 141]; [1918. УВ — 3]; [1924. Туркельтауб / Криза — 1]; [1924. Хроніка закордонна — 18]; [1933. Лотоцький / 2 — 214]; [1937. Русова — 25]; [1943. ДеРибас / 1 — 2]; «в театре есть ложи, кресла, места за креслами и еще кое-что» [1840. Квітка / Халевський — 146]; «четырьмя целковыми за ложу» [1840. Квітка / Ярмарка — 397]; «В райке Александрийского театра или в ложе итальянской оперы» [1844. Гребенка — 221]; «ціна: ложі: середня 15 карбованців; літерні, унизу, 10 карб.; номерні, унизу, 8 карб.; угорі, 6 карб.; крісла, першого ряду, 3 карб.; другого і третього, 2 карб.; четвертого і п'ятого, 1 карб.; місця за кріслами, 75 коп.; галерея, 30 коп.» [1857. Афіша — 337]; «В сороковых и пятидесятих годах полный сбор при обыкновенных ценах доходил до 800 руб., при увеличенных — до 1200 руб. При обыкновенных ценах стоили (считая на серебро): ложи литерные — 10 руб., бель-этаж — 5 руб., бенуар — 4 руб., ложа 3-го яруса — 3 руб., кресла — от 2 руб. до 1 руб., стулья — от 1 руб. до 75 коп., диван — 75 коп., партер — 50–60 коп., галерея яруса — 25–30 коп., а в бенефисы — бельэтаж — 7–8 руб., бенуар — 5–7 руб., ложа 3-го яруса — 4 руб., кресло первых рядов — 3 руб., последнего — 2 руб., галерея — 40 коп. Литерные ложи при Млотковском всегда были заняты одними и теми же лицами; в 1842 году они принадлежали: средняя — директору театра, боковая — генерал-губернатору, губернатору, предводителю дворянства и содержателю труппы» [1881. Черняев — 274]; «Плошками, о которых упоминает Ученосветов [персонаж п'єси Квітки-Основ'яненка “Приезжий из столицы”], в старину освещалась, обыкновенно, аванцена. В ложах зажигались тогда сальные свечи. В виду этого нередко все угорали от копоти и чада» [1891. Черняев / Материалы — 238]; «по распоряжению начальства лакеям воспрещается оставаться в коридорах за ложами, а имеют они быть в особом зале, для сего устроенном» [з харківської афіші 1841 р.] [1893. Черняев / Млотковский — 202]; «одна из лож принадлежала профессорам университета» [1893. Черняев / Старинный — 41]; «При театре имеются дамские уборные, отдельные комнаты для курения, цветочные, в главном фойе фонтан, по всему театру много водопроводных кранов, что очень важно на случай пожара. При литерных бенуарах и ложах имеются небольшие комнатки. Отопление и вентиляции устроены таким образом, что температура по всему театру поддерживается одинаковой» [про театр в Одесі 1870-х рр.] [1895. Черняев / Милославский — 634]; «ложа, льожа» [1897. Тимченко — 191]; «Він [губернатор], спасібі йому, таки частенько одвідував театр (як не сам, то чиновники його сповняли ложу, звичайно без найменшої плати, навіть і в бенефіси) і “преклонялся” перед моїм талантом» [1906. Кропивницький / Громада — 56]; «Мистецьке об'єднання “Березіль” ухвалило відпустити для членів Київської філії Плуга одну

ложу в своєму театрі» [1926. Хроніка / 7 — 24]; «Постійно броньовані місця в натур-театрах, де є ложі, встановити в такій кількості: 1 — Ложу для членів уряду (ВУЦВК, РНК) <...>; 2 місця у партері для політконтролерів; <...> У тих із натуртеатрів, де немає ложі, а також у кінотеатрах встановити: 4 [місця у партері] для членів Уряду (ВУЦВК, РНК), <...>; 2 — політконтролерів» [1928. Ложа — 98–99]. ► АБОНЕМЕНТ, ВИСТАВА УРОЧИСТА, ЗАЛА ТЕАТРАЛЬНА, КРИЗА ТЕАТРУ, ЛЬОЖА, ЛЬОЖА ДИРЕКТОРСЬКА, ПАРТЕР, ТЕАТР ОПЕРНИЙ

ЛОЖА БЕНУАРА / [1918. УВ — 3]. ► ВИСТАВА УРОЧИСТА

ЛОЖА БЕНУАРУ / [1930. Звіт — 263]. ► БЕНУАР

ЛОЖА ЗАКРИТА / «В саду есть закрыті ложі» [1912. Реклама / 1 — 1].

ЛОЖА ЦАРСЬКА / «средняя литерная ложа в бельэтаже, находящаяся прямо против сцены и долго носившая с тех пор название “царской”» [1893. Черняев / Млотковский — 186]; «До Києва приїхав цар Олександр III. <...> Концерт вийшов добре, виконання мистецьке; всі ним були задоволені. Царю видно сподобалася кантата “Б’ють пороги”, що виконував її великий хор у національному вбранні і кращі солісти опери. Цар демонстративно плескав і тим надавав ентузіязму всім слухачам. Миколу Вігальовича [Лисенка] покликали в царську льожу і висловили йому подяку» [1936. О’Коннор — 58].

ЛОМАТИ ХОХЛІКА / [1904. Гр. См. — 61]. ► ЯРМАРОК

ЛОПАТЬ / «Лопать — нижній край підвісної полотняної декорації, що не має знизу рейки» [1929. Словник — 44].

ЛОРНЕТ / «петербургские дамы хладнокровно наводят на сцену лорнет, говоря: “*c’est charmant* [це чудово]”» [1834. Гребінка / Новицький — 565].

ЛОТЕРЕЯ ТЕАТРАЛЬНА / «Театральная лотерея. В ближайшие дни комиссией по проведению месяца помощи безработным будет устроена большая общедоступная театральная лотерея. Разыгрывается до 25.000 билетов в театры и кино г. Киева на зимний сезон 1924–25 г. Цена билета 10 коп. Билеты на лотерею будут продаваться в бюро поручений (ул. Маркса 4) и специальными уполномоченными комиссией. Кроме разовых билетов будут разыгрываться отдельные выигрыши на книжки по 100, 75 и 50 билетов в театры им. Либкнехта, Ленина, Шевченко, “Березиль”, цирк и в кино» [1924. Лотерея — 2]; «Коли відбудеться театральна лотерея? Театральна лотерея на користь безробітних відбудеться 1-го грудня о першій годині дня в пом. театру ім. Шевченка. Комборбез пропонує всім установам та громадянам, що купили виграшні квитки та видали грошові зобов’язання, не пізніш як 23-го листопада внести гроші (погасить) квитки. Ті квитки, що не будуть здані комітетові до 28-го листопада, комітет вважатиме закупленими» [1924. Лотерея / 2 — 5]; «Театральная лотерея. Желая предоставить возможность широким массам трудящихся пользоваться в предстоящем театральном сезоне

бесплатными билетами во все театры и кино г. Харькова, а также помочь беспризорному ребенку, — ЦКПД устраивает грандиозную театральную лотерею, имеющую 15.000 выигрышей — сезонных театральных билетов во все театры» [1924. *Лотерея / 3 — 4*]; «Розыгрыш театральной лотереи. Театральная лотерея организована в конце ноября 24 г. К реализации было предназначено 500.000 лотерейных билетов, на которое предполагались 1000 выигрышей. В эти выигрыши входило 15.000 разовых посещений театров. К моменту тиража реализовано только 120.000 билетов по 10 к., вследствие чего были пропорционально уменьшены и выигрышные билеты, которых осталось 300 шт., в которых концентрировано 3000 разовых посещений театров. Закрытие тиража состоялось в субботу, 7-го февраля в ВУЦИКе. Тираж производила комиссия в составе представителей ЦК комдета, ВУСПС, губфинотдела и др. Со дня объявления следующего списка выигрыши будут выдаваться в ЦК комдета ежедневно от 10–4 ч. дня в продолжение 2 недель. Лица, не явившиеся в данный срок, теряют право на получение выигрышей» [1925. *Лотерея — 4*].

ЛУБОК / «А що до форми цей побут змальовано на зразок старовинного українського “лубка”» [1925. *Туркельтауб — 13*]; «Лубком або “лубочною картинкою” звать звичайно дешеві й прості малюнки різного змісту (дуже поширені були колись такі малюнки релігійного змісту: всякі іконки, чи ілюстрації до “житія святих”), пофарбовані в яскраві кольори. Під цією ж назвою знаємо ми і чимало за старих часів видань з художньої чи пісенної літератури, так звана, “лубочна література”, або як ще її звать “народня література”. Це були спрощені, скорочені перевидавання найбільш популярних і приступних по змісту для широкого читача творів. Не рідко в таких виданнях первописи літературних творів значно перероблялися й перетлумачувалися для ще більшої їх простоти й приступності для читання. Отже, основна відзнака всякого “лубочного” видання, будь то малюнку чи книжки це — спрощеність (підчас до нехудожності), і до такого як — найбільшого спрощення, задля найбільшої приступності й зрозумілості, й скеровано всі заходи “лубочних” видань. В сучасних виданнях “лубок” широко використовує плакат, особливо популярно-науковий — саносвіти, землеоброблення, господарювання та інших галузей <...>. Основний принцип “лубка” — спрощення, зрозумілість і яскравість — викликає до себе певне зацікавлення з боку масового театру, що, обслуговуючи підчас зовсім некваліфікованого глядача, змушений шукати найпростіших форм. Особливо потрібні такі форми для того театру малих форм <...>. Серед багатьох інших можливих форм театру малих форм і принципи “лубка” мають бути належно використані. Використання цих принципів ми маємо раз у раз в живій газеті чи інсценізаціях, а особливо, в виконанні співомовок, чи так зва-

них “частівок”. Як раз там виконання ґрунтується на найбільшій простоті, зрозумілості та яскравості (яскравий характерний одяг, коротка зрозуміла мова, спрощеність задуму). Однак, використання “лубка” можливе ще й в іншому виді, власне — “буквально”, тобто цим ми хочемо говорити про “оживлення” лубка, — про “живий лубок”, як от відомі нам “живі картини”. “Оживлений лубок”, як і всякий взагалі лубок, так само вимагає спрощення й яскравості. Виконавці “оживленого лубка” повинні й відповідно поводитися на сцені: всі характерні, визначні риси дієвих осіб лубка мусять бути яскраво подані в виконанні. Лубок не знає середини, не знає мішаної фарби — все має бути різке, схематичне, зразу помітне і зрозуміле. Такий спосіб виконання, як ми знаємо, дуже придатний для зображення комедійних ситуацій (положень), рис, випадків і характеристик. Отже, й лубок найзручніше використовувати там, де треба виявити щось смішне, а надто — гідне того, щоби з нього сміятися, щоби з нього навіть глузувати, щоби його засуджувати через сміх. В “живому лубку” беруть участь не тільки живі люди-актори, а й малюнки: вони також грають. Найбільше якраз саме ці малюнки й грають. Як бачимо, — “лубок” має ту перевагу проти інших форм театральної роботи, що в ньому не потрібується зовсім костюмів, їх заміняє малюнок — та для вистави потрібно зовсім мало місця. В комбінованому естрадному вечорі він може дуже придатися хоч би для інсценізації віршів, байок та інш.» [1928. *Лубок* — 32–33]; «В той час (стаття була написана в 1920 році), коли дехто вважав Курбаса театральним месією, Саксаганський писав: “Гайдамаки” Курбаса — це лубок. Свою оцінку він аргументує так: “Коли підійти до спектаклю з критикою психологічною, яка має на меті уяснити характер окремих осіб, то це буде даремна праця. Ніякої логіки в мізансценах немає. Наші новатори забувають, що пластика, грація рухів і живописність повинна належать опері і балету, а в драмі перш за все — виконання”» [1939. *Гасєв* — 99]. ► ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ, ФОРМА ВИСТАВИ

ЛУБОК ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1924. *Мамонтов* — 37]. ► ФОРМА ВИСТАВИ

ЛУБОК ХУДОЖНІЙ / [1919. *Ярошенко / Піонери* — 89]. ► ФОРМА ВИСТАВИ

ЛУБОК-ІНСЦЕНІЗАЦІЯ / «Голота П. Жіноче свято. (Лубок-інсценізація)» [1930. *Шнілевич* — 159].

ЛЪОЖА / [1905. *Труш / 2* — 93]; «Молодий Український театр, повторюючи 29 жовтня “Молодість” М. Гальбе, яка в цім сезоні виставлятися більш не буде, всі лъожі одвів безплатно для української шкільної молоді. Вхідні квитки видаватимуться в касі театру (Фундукліївська № 5 театр Бергонье) по посвідченням шкільних гуртків <...>. Починається вистава о 12 ½ год. ранку. Після підняття завіси вхід в залю забороняється» [1918. *МТ / 1* — 4]. ► ЛОЖА

ЛЪОЖА ДИРЕКТОРСЬКА / [1936. *О'Коннор* — 52]. ► ЛОЖА

ЛЮБИМЕЦЬ ПУБЛІКИ / «любимец публики» [1893. Черняев / Млотковский — 141]. ► ЗВІЗДА, ЗІРКА

ЛЮБИТЕЛЬ / шанувальник театру, amator; «любители» [1865. Марковецкий / Благословення — 321]; [1903. Карпенко-Карий / Наталка — 275]; [1919. Курбас / На грані — 57]; «любители» [1831. Квітка — 196]; [1863. Глібов — 286]; «любители драматического искусства» [1849. Головацкий — 294]; «напротив же приняли гг. Бачинські на себе должність обучати представлений ім Виділом Театральним, а узнаним ними за здібних до сцени, любителей драматического искусства в представлении поодиноких роль, давати ім необхідні до того теоретичні і практичні наставления; постаратися по возможности о потрібні діла драматичні, заняться їх редакцією; також і приобретенем от правительства дозволения на представлене тих же драматичных сочинений, ораз же і інших, которіи би поединокіи лица надіслали або Виділом Театральним предложені були; кромі того, заняться розділенем роль, старатися о точне представлене, приспособити і прилагодити весь снаряд сценічний — словом, заняться не тільки дирекцією, но також і режисерством, надзирательством, гардеробою, контролею каси і всім імініем театральним» [1865. Слово / 25]; «любителей драматического искусства» [1865. Слово / 25 / 1 — 4]; «С якою жаждою славы для родной музы хваталися тіи молодіи любители и любительницы театра за каждую, определенную им ролью в представляемой піесі; як каждый из них гордился, що выступал на русской Сцене и промовлял в родимом язичі» [1870. Н. Ч. — 8]; «любителями искусства драматического» [1888. Левицкий — 61]; «артистам и артисткам, служащим при театре, не дозволяется участвовать в спектаклях любителей, исключая тех случаев, когда учредителями таковых спектаклей будет на то испрошено разрешение г. председателя комитета после предварительного согласия артиста» [з тексту «Правил для харьковского театра», 1867] [1893. Черняев / Материалы — 330-331]; «любителей драматического искусства» [1893. Черняев / Млотковский — 205]; «любители драматичної штуки» [1894. Франко / Театр — 330]; «любитель театру» [1899. Франко — 95]. ► АМАТОР, МАЙСТЕРНІСТЬ, МАЙСТЕРСТВО, ТЕАТР ЛЮБИТЕЛЬСЬКИЙ, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ

ЛЮБИТЕЛЬ БАЛЕТУ / [1924. Балетомани — 2]. ► БАЛЕТОМАН

ЛЮБИТЕЛЬ МИСТЕЦТВА ДРАМАТИЧНОГО / [1862. Слухи / 7 — 50]. ►

МИСТЕЦТВО ДРАМАТИЧНЕ

ЛЮБИТЕЛЬ МИСТЕЦТВА СЦЕНІЧНОГО / «любители сценического искусства» [1861. Слухи — 73].

ЛЮБИТЕЛЬНИЦЯ ► ЛЮБИТЕЛЬ

ЛЮБИТЕЛЬЩИНА / [1925. Болобан / 2 — 1]; [1926. Болобан / Гурток — 32]. ►

АМАТОРЩИНА, ГАЗЕТА ЖИВА

ЛЮБОВ ДО МИСТЕЦТВА / [1913. Вороний / Щепкін — 327]; «нынешняя антреприза в лице г-жи Кирьяки-Бронской сложилась, так сказать, из любви к искусству» [1877. Глібов — 324].

ЛЮБОВНИК / амплуа; [1867. Правда — 4]; [1898. Ярон — 414]; [1906. Кропивницький / Беспочвенники — 224]; [1941. Білецький — 13]; [1961. Городиський — 12]; «любовник-резонер» [1841. Квітка — 159]; «драматический любовник» [1875. Глібов / Телеграф — 312]; «амплуа “любовников” занимали: Ленский, Толченев, Максимов и Пронский» [1881. Черняев — 277]; «драматический любовник» [1893. Черняев / Старинный — 71]; «М. К. Садовський одразу зайняв амплуа любовників» [1907. Старицька / Садовський — 3]; «Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені категорії: любовників (героїчних і часом ліричних), резонерів, коміків, простаків і “фатів” (та ще часом “акцентних”, себто людей інших націй: євреїв, німців, англійців тощо) і любовниць (*ingénuе dramatique, lirique*), салонних дам (*grande dame, grand-coquette*) і “старух” (драматичних і комічних). Такий поділ страшенно улегшував акторові його завдання: для любовника він брав тон солодко-ніжний або гарячий, палкий, відповідно драматичним градаціям, для резонера — солідний, густий, для коміка — веселий, дзвінкий або хрипкий, для простака — наївний, м’який, для “фата” — холодний, сухий і т. д.» [1913. Вороний / Театр — 161]; «Я з поспіхом грав “других любовників” і тут вперше виступив в відповідальній ролі коміка-буф “Івана Караса” в комичній опері “Запорожець за Дунаєм”» [1928. Ванченко / 7 — 229]. ► АМПЛУА, ГЕРОЙ РУБАШЕЧНИЙ, КОХАНЕЦЬ, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ЛЮБОВНИК ГЕРОЇЧНИЙ / «Вот он, — [Суворін] показав на Миколу Садовського, — при его таланте и внешних данных, ведь это какой был бы героический любовник» [1927. Заньковецька — 488].

ЛЮБОВНИК ДРУГИЙ / «Але з часом мені почали давати ролі т. з. “других любовників”. Мушу сказати, що це — найбільш невдячні ролі, які часто засушують актора на ціле життя. Таких ролей у репертуарі того часу було досить багато: Потап з “Ой не ходи, Грицю”, Денис в “Циганці Азі”, Сашко в “Крути, та не перекручай”, Денис у “Бондарівні”, Олекса у “Бурлаці” (обидві п’єси Тобілевича), Семен у “Дай серцю волю” (Кропивницького) і т. д. Пізніше Суслов почав передавати мені деякі з своїх ролей, наприклад, Василя в “Циганці Азі”, Квітки в “Таланті” (М. Старицького), Бориса в “Доки сонце зійде” (Кропивницького) та інші» [1936. Мар’яненко / 1 — 127].

ЛЮБОВНИК ІСКУСТВА / любитель, аматор мистецтва; «любовники драматического искусства» [1850. Зоря / 1 — 244]. ► ЛЮБОВНИК СЦЕНИ

ЛЮБОВНИК ПЕРШИЙ / [1912. Скендик — 2]; [1936. Мар’яненко / 1 — 130]; [1964. Мар’яненко — 138]; «на амплуа первых любовников» [1898. Ярон — 410]. ► АМПЛУА

ЛЮБОВНИК СЦЕНИ / *lubownik sceny*» [1860. Rosznik — 198]. ► АМАТОР, ЛЮБОВНИК ІСКУСТВА

ЛЮБОВНИК-ГЕРОЙ / «Талановитий, гарний, високий, стрункий, він міг би на той час з великим успіхом зайняти амплуа любовника-ге-

роя» [про М. Садовського] [1907. *Старицька / Садовський — 2*]. ► ГЕРОЙ-ЛЮБОВНИК, КОХАНЕЦЬ, КОХАНОК, ЛЮБОВНИК

ЛЮБОВНИЦЯ / ампула; [1913. *Вороний / Театр — 161*]; [1941. *Білецький — 13*]; «еї нужно поставити между “драматическими” и “водевильными любовницами”» [1893. *Черняев / Млотковский — 160*]. ► АМАНТ, АМАНТКА, КОХАНЕЦЬ, КОХАНКА, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ЛЮБОВНИЦЯ ДРАМАТИЧНА / «драматической любовницы» [1885. *Черняев — 339*]; «Млотковская одновременно занимала три ампула: “драматической любовницы”, “*ingénue*” и “сюбретки”» [1893. *Черняев / Млотковский — 122*]. ► АМАНТ, АМАНТКА, КОХАНЕЦЬ, КОХАНКА

ЛЮБОВНИЦЯ ТРАГІЧНА / «с 1834 или 1835 г. по 1850-ый играла в Харькове роли “*ingénue*”, “сюбретки” и “первой трагической любовницы”» [1881. *Черняев — 282*]. ► АМАНТ, АМПУЛА, КОХАНЕЦЬ, КОХАНКА

ЛЮДЕ ДІЄВИ / список дійових осіб у багатьох п'єсах Карпенка-Карого; у першій публікації п'єси Я. Г. Кухаренка «Чорноморський побит» список дійових осіб подається у формі «дієві люде» [1861. *Куліш / Кухаренко — 6*]. ► ЛИЦЕДІЙ, ЛИЦЕ

ЛЮДЕ МИСТЕЦЬКІ / [1910. *Куліш — 86*]. ► АРТИСТ, МАЙСТЕР, МИТЕЦЬ, СИЛА АРТИСТИЧНА, ХУДОЖНИК

ЛЮДИ [ДІЙОВІ, ДІЄВИ] / дійові особи; [1891. *Глібов — 145*]; [1897. *Грінченко — 340*]; «дійові люде» [1893. *Старицький / Утемряві — 358*]; [1900. *Франко / Розмова — 201*]; «дієві люди» [1914. *Саксаганський — 389*].

ЛЮК / «Для зручності підлогу сцени треба робити з окремих частин “щитків”, вийнявши які, ми, в разі потреби, матимемо в будь-якому місці “люки”, часто потрібні за ходом дії (яма, сходи до льоха тощо)» [1946. *Ліпковський — 6*].

ЛЮК СЦЕНІЧНИЙ / «Люк сценічний — обладнання, призначене для піднімання за ходом дії з трюму окремих виконавців вистави; а також деталей оформлення та їхнього опускання (“провалу”) в трюм. Складається з пройма в планшеті сцени з висувним щитом» [1969. *Ратімов — 79*].

ЛЯБОРАТОРІЯ ► ЛАБОРАТОРІЯ

ЛЯБОРАТОРІЯ АКТОРСЬКА / [1930. *Невідомський — 9*]; «Треба організувати акторські лябораторії, що разом з режлябораторіями працювати муть над удосконаленням актора» [1930. *Кадри — 13*].

ЛЯБОРАТОРІЯ ДРАМАТУРГІЧНА / «Лябораторія Харк. муздраміну. При харківськ. музично-драматичному інституті найближчого часу починає працювати драматургічна лябораторія за проводом Я. Мамонтова. Лябораторія ставить перед собою широкі завдання науково-дослідного та виробничого характеру. Співробітниками її можуть бути студенти старшого курсу муз. драм. і-ту та сторонні особи, що мають відповідну підготовку» [1930. *Лябораторія — 18*].

ЛЯКЕР ► МАСТИКС

ЛЯЛЬКА / польськ. *lalka* [1626] [1992. *Cegiela* — 68]; «лялькова драма» [1906. Франко / Вертеп — 170]; «лялькові гри» [1906. Франко / Вертеп — 173]; «лялькова гра» [1906. Франко / Вертеп — 176, 193]; «У XIV віці [у Німеччині] виринає для ляльки назва *tokka* або *docha, tokkenspiel*» [1906. Франко / Вертеп — 178]; «ляльки-автомати звуться тут [в Іспанії] *Titeri* (пор. нім. *Tatter, Tattreman*)» [1906. Франко / Вертеп — 182]. ► КУКЛА

ЛЯЛЬКА-АВТОМАТ / [1918. *Кисіль / Вертеп* — 18].

ЛЯЛЬКА ВЕРТЕПНА / [1927. *Рулін / РУД* — LVII]; [2016. *Фіалко* — 194]. ► ВЕРТЕП, ІНТЕРМЕДІЯ

ЛЯЛЬКОВОДЖЕННЯ / [1941. *Дніпров* — 3].

ЛЯМЕНТ / жанр шкільного театру; [1603–1604. *Лямент*]; [1615. *Плач*]; [1630. *Вірші* — 77]; [1909. Франко — 279]. ► ПЛАЧ, ТРЕНИ

ЛЯМПА НАФТОВА / «Аматори того всего не мають, а мають по найбільшій часті кілька нафтових ламп, в кращім случаю кілька електричних жарівок — і тим добром не втнеш того, що в європейськiм театрі» [1924. *Ефекти* — 27].

ЛЯПАТИ / аплодувати; «ляпають», «ляпали» [1905. *Карпенко-Карий / Суєта* — 36]. ► АПЛОДИСМЕНТИ, ОПЛЕСКИ

МАВПУВАННЯ / «звичайно ж “нутро” — се шаблон, мавпування якоїсь відомої актриси, у нас переважно Заньковецької» [1913. *Вороний / Театр* — 71–72]; «Що ж, крім мізерного мавпування, давно забутого непотрібного показував Курбас?» [1923. *Саксаганський* — 175]. ► МАЛПУВАННЯ, НУТРО

МАГІК / фокусник; «Вначале поста проезжал какой-то магик г. Филипп, дал в здешнем театре два “таинственных вечера” с галантерейными сюрпризами для посетителей и уехал с более существенным сюрпризом в кармане. Впрочем, представлениями г. Филиппа большинство осталось довольноно» [1862. *Слухи* — 3–4].

МАГІСТР КОМЕДІЇ / керівник театру, режисер; польськ. *magister komedyjej* [1646] [1992. *Cegiela* — 72]; 1736 року термін фіксується у Митрофана Довгалевського, який, атестуючи у Київській академії Саву Лебединського, позначив навпроти його прізвища — *magister comaediae*; на думку Д. Вишневецького, це свідчить, що учні самі були режисерами [1968. *Бадалич* — 60]. ► ДРАМА ШКІЛЬНА, РЕЖИСЕР

МАГІСТРАЛЬ МІЗАНСЦЕННА / «Ми звернемо увагу на практичні речі, а саме: визначення принципів засад спектаклю. Воно стосується й мізансцени. І вирішуючи спектакль у цілому, як він буде введений, нам доводиться щоразу вирішувати і принцип мізансцен. Безпосередньо після вирішення принципу мізансцен, коли ви розпочинаєте планування спектаклю, йде визначення, вирішення для спектаклю мізансценних магістралей. Під магістраллю ми розуміємо в звичайній мові головний шлях, канал, у котрий можуть входити менші; в усякому разі, таку орієнтаційну лінію, яка визначає рисунок сліду проходження фігур у просторі місця видовища. Як сказано раніше, мізансцени, а тим самим у першу чергу магістралі, будуть визначатися місцем, на якому видовище буде зроблене. Це місце може бути дане, а можете й ви самі його собі зробити. Місце дане в цирку, чи на площі, чи в музеї, місце може бути утворене, коли ви на сцені ставите помости, чи, може, коли ви ставите спектакль у плані життєво-психологічному, то ставите кутки павільйона, розставляєте меблі, складаєте передумови для створення мізансцен і магістралей» [1926. *Курбас / Закони* — 105–106]; «Магістралями будуть ті лінії, по яких, головно, фігури рухаються. Для найлегшого уявлення, що це таке, ми візьмемо цирк. Цирк — це є коло з входом для публіки і з виходом. На арену вхід один. Для циркової арени магістралі будуть по горизонталі і по вертикалі. Звичайно, основне місце, на котрому точиться дія, — це місце посередині, причому дуже можливі мізансцени такі, що персонаж виходить вперед, вони сходяться, але в такому разі це абсолютно не заперечує основному, бо мусить походити від кола, оскільки можуть бути намічені для спеціальної мети ті фігури в колі,

які будуть так закінчені, як закінчене коло в собі, буде певна абсолютна симетричність. Можуть бути зроблені й такі поодинокі моменти, але це неважливо. Важливо те, що коли дія втрачає характер, охоплюючий всю арену, а звужується до зовсім локального, коли публіка втратить із виду всю арену і втрачає її відчуття, тоді тут можливі найрізномірніші у своєму контрапункті побудови мізансцен. Який закон можна з цього вивести? Можна вивести такий закон, що магістралі завжди йдуть паралельно до форми установки чи то місця дії, і по всіх лініях, які з'єднують протилежні точки даної фігури» [1926. Курбас / *Закони* — 106]; «Магістраль мізансцен» [1932. *Верхацький / Пролог* — 71]. ► **МІЗАНСЦЕНА**

МАГІЯ ОПТИЧНА / фокуси оптичні, ілюзії; [1924. *Копержинський* — 57].

МАГОДІЯ / [1930. *Гординський* — 146]. ► **МІМ**

МАЙДАНЧИК ІГРОВИЙ / [1998. *Пастка* — 9].

МАЙДАНЧИК СЦЕНІЧНИЙ / [1937. *Захава* — 94]; «еволюція сценічно-го майданчика» [1929. *Білецький* — 18].

МАЙНІНГЕНЦІ / «Коли трупа Кропивницького приїхала до Петербургу, то відомий московський критик Суворін, відзначаючи величезні ансамблеві досягнення трупи, назвав їх “російськими майнінгенцями”. Ці слова відомого критика досить багато визначали. Значить, були поважні причини, щоб рівняти українську трупу з найбільш передовою трупою в галузі розвитку режисури наприкінці ХІХ-го ст. Німецька трупа майнінгенського герцога під орудою режисера Кронегка дійсно позначилася на театрі своїми реформами. Трупа стала загальновідомою, дякуючи виступам поза межами своєї батьківщини. Починаючи з 1874 р. їх реформа виявилася по-перше в розробці народних сцен. Масові сцени у виставах майнінгенців перестали бути статичними і безособовими. Масові сцени були індивідуалізовані. Режисер слідкував за тим, як наростав настрій натовпу. По-друге, в поставах майнінгенців треба відмітити багатство костюмів та бутафорії, а також звукової й декоративної сторони. Майнінгенці домагалися історичної точності в костюмі й обстанові. По-третє, майнінгенці надавали величезне значіння попередній великій праці над виставою, на пробах. Крім майнінгенців, велике значіння мали і постанови Чарлза Кіна, знаменитого англійського режисера, майже їх сучасника <...>. Заборона вистав на Україні у 1876 р. затримала розвиток режисури, але як тільки з'явилася можливість розпочати вистави, то з'явилася й постать українського режисера. Я маю на увазі Марка Кропивницького. Майже одночасно з ним з'являється така творча постать і в Галичині в особі Івана Гринецького» [1944. *Ревуцький / 1 — 2*]; «Але була одна відмінність М. Кропивницького хоч-би від майнінгенців. У той час коли останні не давали широко розгорнутись акторові, його стримувала рука режисера, Кропивницький працюючи з актором завжди давав

йому можливість широко виявити свою творчу індивідуальність у трактовці ролі. Крім того М. Кропивницький належав до тих режисерів, що не добивався обігравання мізансцен, які він визначав при розведенню акторів, а часто їх потім змінював, але завжди так, щоб ефект даної сцени був найкращий. Роблячи в грі акторів наголос на “життєву правду”, М. Кропивницький водночас припускав і яскраву театральну умовність, що виявлялася в підвищенні тональності голосу, в побільшенні ритму вистави, відмінного від звичайно життєвого» [1944. Ревуцький / 2 — 2].

МАЙНО ТЕАТРАЛЬНЕ / «театральне майно» [1895. Кропивницький / 1 — 437]; «Всяке театральне майно (будинки, реквізит), з огляду на те, що воно являє собою культурну цінність, — оголошується національним майном» [1919. Декрет — 56].

МАЙСТЕР / «майстер — художник, ремесленник» [1845. Білецький — 219]; «принадлежит к тем редким мастерицам драматического искусства, которые без таланта могут нравиться» [1877. Глібов — 326]; «артист — артиста; митець, мистець, мастак, майстер, штукмайстер» [1893. Уманець / 1 — 8]. ▶

МИТЕЦЬ, ХУДОЖНИК, ШТУКМЕЙСТЕР

МАЙСТЕР МИСТЕЦТВ / [1936. Управління — 72]. ▶ УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ

МАЙСТЕР ШТУКИ ДРАМАТИЧНОЇ / (про Шекспіра) [1901. Франко / Ромео — 151]. ▶ МИТЕЦЬ, ХУДОЖНИК

МАЙСТЕРНІСТЬ / «Нам треба позбутися, словом, того, що знаменитий французький актор Тальма сказав в одній фразі: “Посередній актор той, який утомлюється навіть у найекспресивнішій сцені”. Цей акцент на безпосередність, на “нутро”, на емоційну афектацію, який взагалі в театрі існує у великій мірі, — це якраз те, що яскраво свідчить про відсутність техніки, майстерності у повному розумінні цього слова» [1926. Курбас / Золотопуз — 147]; «Суть майстерності — задовольнити в завданні життєвому розбіжні і суперечливі одна другій вимоги, тобто знайти ту середню, що була б не поміж, а одночасно в двох і трьох і т. д. речах» [1926. Курбас / Щоденник — 42]. ▶ МАЙСТЕРСТВО

МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА / «Майстерність нового, післяреволюційного актора — остільки вона інша, оскільки театр інший. Прогляньте журнали, навіть останні московські та ленінградські номери. Там ціла низка статей про сучасного, нового актора. Там було про Бабанову, про Ільїнського — типовий актор нової формації, — там було про нового актора взагалі. Майте на увазі, що новий актор нової техніки, нових прийомів, нового складу — він вже народився, він вже є в Москві, навіть є у цілком завершеному вигляді. У нас також є в оригінальному вигляді, а може, навіть цілком по складу техніки, мислення і т. д.» [1926. Курбас / Про — 146].

МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРСЬКА / [1927. Шевченко / 1 — 286]; [1936. Мар'яненко / 2 — 167]. ▶ МАЙСТЕРСТВО АКТОРА, МАЙСТЕРСТВО АКТОРСЬКЕ

МАЙСТЕРНІСТЬ ВИКОНАВСЬКА / [1998. Лялька — 12].

МАЙСТЕРНІСТЬ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ / [1931. Хмурий — 54]. ► **МОВА**

СЦЕНІЧНА

МАЙСТЕРНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА / [1936. Мар'яненко / 2 — 163].

МАЙСТЕРНІСТЬ ХУДОЖНЯ / [1914. Вороний / Дзвін — 276]. ► **МИСТЕЦТВО,**

АРТИЗМ, ХУДОЖЕСТВО

МАЙСТЕРНЯ / «Технічний персонал дістає від режисера певні диспозиції, інструкції та вказівки, з якими має негайно приступити до праці в декоративній, тапіцерській, кравецькій, фрізерській та інших майстернях» [1925. Вороний — 562].

МАЙСТЕРНЯ БУТАФОРІЙ / [1919. Спілка — 4]. ► **СПІЛКА ДІЯЧІВ ТЕАТРАЛЬНОГО**

МИСТЕЦТВА

МАЙСТЕРНЯ ДЕКОРАТИВНА [«БЕРЕЗОЛЯ»] / «Декоративна майстерня» під керівництвом В. Г. Меллера виховує освіченого й технічно підготовленого митця — товариша режисерові по оформленню лаштунків» [1924. Микитенко / Гопак — 25].

МАЙСТЕРНЯ ДРАМАТУРГІЇ КОМСОМОЛЬСЬКОЇ / [1928. Комсомол — 120].

МАЙСТЕРНЯ МАКЕТНА / [1923. Хроніка — 19]. ► **МАКЕТ**

МАЙСТЕРНЯ НАУКОВО-ДОСЛІДНА / «Другою сурогатною і кустарною формою була організація при Художнім інституті в Києві т. зв. “науково-дослідних майстерень”, завданням яких є наукові дослідження питань формально-технічного, технологічного фахового порядку» [1926. Врона — 2].

МАЙСТЕРНЯ РЕЖИСЕРСЬКА / [1926. Хмурий / 2].

МАЙСТЕРНЯ РОБІТНИЧОЇ ТЕА-КРИТИКИ / [1929. Окс — 10–11]. ►

КРИТИКА КОЛЕКТИВНА, КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕА-КРИТИКА

МАЙСТЕРНЯ СЦЕНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ / «Київська Губполітосвіта затвердила колектив молодих актерів під назвою “Майстерня сценічної творчості”. Колектив має завдання “театр сценічної імпровізації” на зразок італійської комедії машкар» [1924. Майстерня — 272].

МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1917. Відділ — 2]; [1923. Хроніка — 19]; [1924. М. Я. — 283]; [1925. Гарт — 5]; [1926. Смолич / Блакитний — 4] «[Театральна] Майстерня [Гарту] складатиметься з трьох нерозривно зв'язаних частин: 1) методологічний семінар, 2) студія, 3) продукційний колектив. Методологічний семінар об'єднує всіх гартованців — інструкторів робітничих драмгуртків, теастудії, актив Теробмолу (комсомольський театр робітничої молоді) і інструкторів не гартованців, але самодіяльний <...>. Крім експериментальної й методологічної роботи продколектив провадить і роботу демонстративну. Продколектив набуватиме репертуар, в основу якого кладуться вже зроблені колективно постановки минулого року. Праця

провадитиметься за червоним календарем <...>. Форма виявлення — інсценування, агітки, агітсуди, жива газета тощо. <...> У студії викладатимуться такі дисципліни: 1. Історія театру, 2. Політграмота, 3. Творчість актора, 4. Теорія драмтеатру, 5. Жест, 6. Мімодрама, 7. Акробатика, 8. Танці, 9. Теорія музики, 10. Співи, 11. Постановка голосу, 12. Дикція, 13. Виразне читання, 14. Стенографія, 15. Репортаж, 16. Методи клубної роботи, 17. Драматургія, 18. Режисура, 19. Використання й праця кол. матеріалом, 20. Секційна робота, 21. Інструктор і вихователь. Крім того секційна робота ітиме поруч зразкових спроб самодіяльного виявлення творчості» [1924. *Гарт* — 4]. ► **ВИДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ**

МАЙСТЕРНЯ ХУДОЖНЯ / «Художня майстерня ТРОМ'у, що складається з трьох молодих художників, є невід'ємна частина всього ТРОМ'у. Крім оформлення тромівських постанов, книжок, стінгазет (у Донбасі випущено 14 стінгазет), виставок тощо — художня майстерня разом з ТРОМ'ом провадить і масову роботу. Художня майстерня, сполучаючи роботу в ТРОМ'і з навчанням, значно зросла. Крім загальної тромівської роботи, майстерня оформила дві вистави Державної Української Музкомедії (“Орфей у пеклі” та “Дружня горка”), постанову “1905-й рік” в Держциркові та оформлює першу виставу Вседонецького ТРОМ'у та Одеського Театру Революції» [1931. *ТРОМ* — 10].

МАЙСТЕРНЯКИ / члени майстерні «Березоля»; [1932. *Рулін* / 15 — 60].

МАЙСТЕРНЯ-ЛАБОРАТОРІЯ / [1928. *Комсомол* — 121]. ► **ДРАМА КОМСО-**

МОЛЬСЬКА

МАЙСТЕРНЯ-ТЕАТР / [1924. *Майстерня-театр* — 3].

МАЙСТЕРСТВО / [1925. *Два* — 1]; [1932. *Рулін* / 15 — 54]; «з великим майстерством д. Заньковецька одіграла ту сцену» [1893. *Нечуй* — 154]; «Театр переживання це все театр любительський. Які би курси не брав театр у майбутньому, одне остається певне, це те, що разом з другими ділянками життя, з досконалою науковою систематизацією ми наближаємося до театру високого майстерства. А всякий театр вимагає високого майстерства» [1925. *Курбас* / *СФІСД* № 8 — 14]; «“Ревізор” [Мейерхольда]. Коли дивився вдруге, більшість сцен здалася безконечно скучною. Така прозора техніка всього. Елементарно просто. А метод — “весь навпаки” — вражає своїм несмаком. У великій мірі “рассудительный” той Мейерхольд. Тим самим дешевий, хоч все з величезним почуттям міри і музики. Деякі мізансцени (наприклад, перебіг дівчат під час взятка) — шедевр стилізації. Деякі сцени (наприклад, сцена брехання Хлестакова) — зрілий плід великої культури й майстерства, кладуть тавро на весь спектакль (спіли виноградні грона чи яблуна, повна червоних, зрілих яблук). У своїй конструкції внутрішній — виношена річ» [1927. *Курбас* / *Щоденник* — 45]. ► **МАЙСТЕР-**

НІСТЬ, МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ, ПРАЦЯ ВИСТАВОЧНА

МАЙСТЕРСТВО АКТОРА / [1939. *Проспект* — 79]; навчальна дисципліна; [1942. *Й* — 3]. ► КУРС ДЛЯ РЕЖИСЕРІВ

МАЙСТЕРСТВО АКТОРСЬКЕ / [1925. *Туркельтауб* — 12]; «Брехт — сам письменник, режисер цікавий тим, що буде свій театр як ярмарковий балаган. Його засоби виображення та виразу надзвичайно примітивні й прості. Брехт широко вживає акробатики. Його постановки відзначаються великою оригінальністю та великим хистом акторського майстерства» [1925. *Туркельтауб* / 7 — 3]; «Театр соціально імпотентний завжди культивував фахове акторське майстерство. Він спрямував енергію актора цією лінією, бо тільки актором він міг існувати. Сам же актор тільки в техніці свого фаху мав у таким театрі якісь перспективи. Коли такий театр, наслідком економічних причин та свого культурного середовища, не замикався в однокій традиційній формі, то він давав акторові широке поле для культури свого майстерства. Тут саме й криється секрет разючої несхожості акторів галицького та наддніпрянського театрів. Хоч наддніпрянський театр до революції був стільки ж провінційний, як лишився галицький провінційним по революції. <...> На Наддніпрянщині український театр ще до революції був і трибуною націоналістичних угруповань і високо-мистецьким театром. Хоч це йому не заважало над усе ставити критику російської преси, як до нині ставить галицький театр критику польської» [1931. *Хмурий* — 17]. ► БАЛАГАН ЯРМАРКОВИЙ, МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРСЬКА

МАЙСТЕРСТВО ЛАМПІВНИКА ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ

МАЙСТЕРСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ / [1923. *Антонович* / *Скорочений* — 234].

МАЙСТЕРСЬКИЙ / «майстерскій — искусный, хитрый, художественный» [1845. *Білецький* — 219]. ► ІСКУСТВО, МИСТЕЦТВО, ХУДОЖЕСТВО, ШТУКА

МАКАРОНІЗМИ / [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 288]. ► КРИВЛЯННЯ

МАКЕТ [ДЕКОРАЦІЙ] / / [1913. *Вороний* / *Театр* — 91]; [1924. *ДДД* — 4]; [1969. *Ратімов* — 4, 23]; [1970. *Френкель* — 16]; «макети (мініатюрні моделі)» [1925. *Вороний* — 556]; «макет (модель сцени) <...>. На жаль, не знав старий театр такого способу проектування сцени й обмежувався ескізами або планами декорацій» [1927. *Рулін* / *Музей* — 13]; «Макет — модель матеріального оформлення п'єси, що його зроблено в малому масштабі» [1929. *Словник* — 44]. ► ВИСТАВКА ТЕАТРАЛЬНА, ДЕКОРАЦІЯ, ДЕРЖТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ, ЛИСТ МОНТУВАЛЬНИЙ, МАКЕТ ДО ПОСТАВИ, ОФОРМЛЕННЯ, ПІДМАКЕТНИК

МАКЕТ ДО ПОСТАВИ / [1930. *Краківський* — 18]. ► МАКЕТ ДЕКОРАЦІЙ

МАКЕТ СЦЕНІЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ / [1929. *Блавацький* — 160].

МАКМАЙСТЕРНЯ / макетна майстерня; [1923. *Василько* / 5 — 112]. ► МАКЕТ

МАКУЛАТУРА / «дивлячись на “Березіль”, ставлять, але вже всяку макулатуру і інші українські театри, і український драматург фактично не має для своїх творів театральної сцени» [1927. *Туркельтауб* — 231].

МАКУЛАТУРА СЦЕНІЧНА / «публіка валом валить в садки й годується там розмаїтою сценічною або музичною макулатурою» [1926. Час — 1]. ► МАКУЛАТУРА, ПОБУТОВЩИНА МАКУЛАТУРНА

МАЛОРОСІЙЩИНА / [1929. Томах — 1]. ► КУЛЬТУРА НАЦІОНАЛЬНА

МАЛПУВАННЯ / «не малпуючи і не перекиривляючи певних осіб» [1914. Вороний / Дзвін — 276]. ► МАВПУВАННЯ

МАЛЮНОК / жанрове означення; [1910. Зерно — 3]; [1917. Васильченко / В холодку]; «Скрутна доба». Малюнки в 3 діях. М. Кропивницький» [1906] [1912. Комаров — 8]; «Конон Блискавиченко» (малюнки сільського руху у 4 діях) М. Кропивницького»; «Перелітні птахи». Малюнки акторського побиту в двох діях з співами та танцями» [1910] [1912. Комаров — 37].

МАЛЮНОК АКТОРСЬКИЙ / «Прекрасна статура, міцний добре регульований голос, широкий і виразний рух — такі були ознаки його [М. К. Садовського] акторського малюнку» [1933. Рулін / Садовський — 20].

МАЛЮНОК БУДЕННИЙ / «Орися». Буденні малюнки в 4 дії А. Ф. Володського» [1901] [1906. Комаров — 114]; «В каламутній воді» («Орися»). Буденні малюнки з міщанського життя на 4 дії. А. Хв. Володський» [1904] [1906. Комаров — 84]. ► МАЛЮНОК

МАЛЮНОК ДРАМАТИЧНИЙ / [1909. Хоткевич / Вони]; [1928. 3 театру — 3]; [1928. Невольник — 3]; «Дві сім'ї». Драматичні малюнки з закутного життя у 4 діях М. Л. Кропивницького» [1895] [1906. Комаров — 49]; «Чи потрібне?» Драматичний малюнок у двох діях Гната Галайди» [1902] [1906. Комаров — 73]; «Троші». Драматичні малюнки в 5 діях. М. Ф. Сластіна» [1905] [1906. Комаров — 87]. ► ВИСТАВА ПІД ГОЛИМ НЕБОМ, МАЛЮНОК

МАЛЮНОК НАРОДНИЙ ЛЕГЕНДАРНИЙ / «Пан Твардовській». Народний легендарний малюнок у 5 діях з співами і танцями. К. Мирославській» [1900] [1906. Комаров — 112]. ► МАЛЮНОК

МАЛЮНОК П'ЄСИ / [1944. Ревуцький / 3 — 2]. ► ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

МАЛЮНОК РОЛІ / [1927. Смолич / Маруся — 118].

МАЛЮНОК СІЛЬСЬКОГО ЖИТТЯ / «Старі сучки й молоді парости». Малюнки сільського життя у 4 діях і 4 одмінах М. Кропивницького» [1908] [1912. Комаров — 20]. ► МАЛЮНОК

МАЛЮНОК СПРАВЖНИЙ / «Вовкулака». Справжній малюнок закутного життя в 1 дію. Скомпонував І. Щоголев» [1892] [1906. Комаров — 102]. ► МАЛЮНОК

МАЛЯР ДЕКОРАЦІЙНИЙ / «декораційний маляр при двірським театрі» [1865. Маляр — 491].

МАЛЯР КОМЕДІЇ [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / театральний художник; польськ. *malarz komedii* [1757], *malarz* [1805], *malarz teatralny* [1820] [1992. Cegiela — 72].

МАЛЯР-ДЕКОРАТОР / [1930. Запрошення — 6].

МАЛЯРНЯ / приміщення, в якому малюють декорації; польськ. *malarnia* [1797] [1992. *Cegieta* — 72].

МАЛЯРСТВО ДЕКОРАЦІЙНЕ / «декораційне малярство, яке появляється у нас в 17 в. прикрашувано “божих гробів” у Львові, при великодних діяльогах та різдвяним вертепі» [1917. *Малярство* — 3]; «Др. Василь Щурат в Комісії для історії мистецтва в Науковім Товаристві ім. Шевченка у Львові в 1917 р. звернув увагу, що декораційне малярство появляється у великому числі у XVIII в. з нагоди коронацій ікон, при триюмфальних брамах і подібних святих, яких описи і малюнки дійшли до нас. Але своїми початками декораційне малярство сягає у ще давніші часи. Хочу звернути тут увагу на звістки про декорації у т. зв. Божих гробах і вертепах у Львові в XVII і XVIII в.» [1925. *Крин'якевич* — 202]. ► РЕЖИСЕР

МАМА ТЕАТРУ / «На прощальній вечірці по скінченні сезону [в Одесі], яку задав наш директор у Кримському готелі, Старицький сказав блискучу промову, у якій висловив, що нашим новим ділом він не шукає зиску, а досягає відомої мети відродження дорогої нашому серцеві України <...>. Виспівав другого “батька” української сцени М. Л. Кропивницького, “мamu” — М. К. Заньковецьку, “дядьків” — Садовського й Карпенко-Карого та інш. близьких родичів і потрібних йому людей, але забув, звичайно, за нас — дітей й пасербинят. Всім — “главарям” накинув жалування, а ми всі “хто хоче”, zostались на давніших умовах. О некорисливості щось промовляв і Марко Лукич Кропивницький, одбіравши 1.000 карб. в місяць жалування й відсотки з валових прибутків. Були обійми, поцілунки, у деяких капали сльози захвату й розчулення на тій “товариській” бесіді, але щирості було мало. А “дядьки” завелись на підставі “хто кращий” і трохи не побились» [1928. *Ванченко* / 7 — 221–222]. ► АРТИСТ КОЗИРНИЙ, БАТЬКО ТЕАТРУ, КОРИФЕЙ

МАНЕЖ / «представлення в Чугуеве даються в манеже, пропитанном запахом конюшни» [1888. *Черняев* — 425]. ► АРЕНА, ТЕАТР-ЦИРК, ЦИРК

МАНЕРА / «П'єсу написано в манері натуралістичного побутового станкового театру» [1925. *Курбас* / *Режлаб* 22.07.1925 — 512].

МАНЕРА АКТОРСЬКА / Вважається, що різним театрам відповідають різні акторські манери. На Таганці одна манера, у Художньому або у Малому театрі — інші. Зовсім різні. Як на мене, це трохи умоглядний підхід — принаймні щодо України. Як свідчить практика, до останнього часу базова акторська школа у нас залишалася суцільною, єдиною. Безліч прикладів, коли провідні актори безболісно переходили із одних театрів у інші, навіть на позір далекі за творчими принципами, і прекрасно там призвичаювалися та грали. Очевидно, їх об'єднувало фахове виховання, побудоване, передусім, на засадах психологізму та відтворення життєвої правди, відмінності виникали лише у виборі способів перетворення» [1999. *Данченко* — 65].

МАНЕРА ГРИ / [1926. *Смолич / Маруся — 96*]; [1926. *Смолич / Седі — 91*]; «названі драматурги [корифеї] дали не лише велику більшість п'єс до репертуару цього театру, а й утворили ще й усю “школу”, цебто манеру гри й постановок, або як тепер кажуть, — способи сценічного оформлення цих п'єс» [1927. *Ш — 14*]; «манери акторської гри можна поділити на дві основні групи. В одній будуть актори, які в усіх ролях грають себе, тобто свою індивідуальність у даній сценічній ситуації. Умовно їх можна назвати “індивідуалами”. В другій групі будуть актори, які в кожній ролі щоразу “перевтілюються” на інший людський образ. Умовно їх можна назвати “лицедіями”. Акторам першої групи здебільшого глибше дається відтворення почуттів, акторам другої — здебільшого глибше дається відтворення характерів. Нерідко актори першої групи впадають у крайність — в натуралістичне “нутро”, нерідко впадають у крайність і актори другої групи — в голу і теж натуралістичну форму. Мрійники драматичного мистецтва, і насамперед великий Станіславський — все своє життя прагнули органічного синтезу обох акторських формацій. <...> В. М. Чистякова починала, безперечно, в другій групі — акторів-лицедіїв» [1941. *Смолич — 12*]. ► **МАНЕРА АКТОРСЬКА, ПЕРЕВТІЛЕННЯ**

МАНЕРА ГРИ ЛІВА / [1929. *Смолич / Франка — 53*]. ► **ТЕАТР АНАЛІЗУ**

МАНЕРА НАТУРАЛІСТИЧНА / [1932. *Рулін / 15 — 89*].

МАНЕРА ТВОРЧА / [1998. *Крило — 7*]; «Творча манера С. Данченка належить до напрямку так званого “пильного читання”. Р. Стура репрезентує вільний стиль інтелектуального видовища, В. Раєвський спрямовує свої зусилля на побудову театру народної самосвідомості. Звичайно, ці визначення певною мірою умовні, бо мають рухливі художні параметри, проте вони не довільні і не випадкові» [1983. *Саква — 6*].

МАНЕРА АКТОРСЬКА / «Ціле десятиріччя, поки не почалася нова доба в історії українського театру, виробляв він по провінційних театрах свою акторську маніру, свідомо чи несвідомо синтезуючи свої аматорські звички з впливом, що йшов від товаришів-акторів, які вже багато років топтали сценічні помости» [1929. *Рулін / Вступ — 22*].

МАНЕРА ГРИ АРТИСТИЧНА / [1921. *Квітка — 80*].

МАНІФЕСТ [МИСТЕЦЬКИЙ] / [1917. *Яринович — 2*]; «Віктор Гюго виголосив “маніфест” нової школи» [1913. *Вороний / Театр — 125*]; «Маніфест “Молодого театру” до глядачів» / [1919. *Курбас / Маніфест — 48*]; «23 вересня 1917 р. в “Робітничій газеті” “Молодий Театр”, через Л. Курбаса, маніфестом проголосив свої соціальні завдання (в досить невиразних словах, сам розуміючи їх, не як соціальні) і засоби, якими має здійснювати свої завдання. <...> Як бачимо, теоретичні засади праці “М. Т.” в формі, в якій їх оголосив маніфест, дуже туманні, загальні й неоригінальні, якщо брати в європейському масштабі» [1930. *Бойко — 5*]. ► **РЕПЕРТУАР ПОБУТОВИЙ**

МАНІФЕСТ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ / [1908. *Маніфест* / 4 — 2]. ► РЕ-

ВОЛЮЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА

МАНІФЕСТАЦІЯ / «маніфестації в театрі» [1907. *П-ський* — 68].**МАНІЯ** / «опереточная мания» [1884. *Черняев* — 373].**МАНІЯ ВЕЛИЧІ** / «Но хроническая, даже интернациональная, болезнъ “*mania grandiosa*” (манія величія), подчинила своему впливанню украинские знаменитости, забила им голову славою» [1912. *Хованский* — 17].**МАРИНИЗМ** / [1935. *Лопе* — 128]. ► БАРОКО**МАРІОНЕТКА** / польськ. *marionetka* [1700] [1992. *Cegiela* — 73]; «марионетка» [1784] [2001. *Словарь* — 68]; «маріонетки (кукли костюмовані)» [1894. *Франко / Театр* — 301]; «фабрикація маріонеток» [1906. *Франко / НТШ / 71 / 2 — 120*]; «маріонетка» [1906. *Франко / НТШ / 71 / 3 — 119*]; [1923. *Білецький* — 39]; [1925. *Курбас / Режлаб 22.05.1925 — 492*]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 8]; [1930. *Гординський* — 151].**МАРКА** / «Марка — фіксація місць декорацій на кону в час монтировки. Маркувати — одмічати марку» [1929. *Словник* — 45]; «У їх [М.П. Старицького] трупі усі працюють на марках, кожна по здібності і по числу спектаклів грає і має кілька тих марок. Себто залежить прийом у трупу і апробація від *societas*, у якому і сам Мих. Петр. є пайщик, має теж кілька на його пай марок» [1885. *Лисенко / Познанський* — 148]; «служить <...> на марках», «прошу Вас предложить: Юле 2 марки, Марье Яков[левне] 1 ½, а Ивану — жалованье <...> Вам предлагаю 2 марки» [1894. *Кропивницький / Гайдамака* — 432]. ► ЦЕХ МАШИННО-ДЕКОРАЦІЙНИЙ**МАРКА ТЕАТРАЛЬНА** / у значенні «театральний квиток»; «як декоратор Бойчук робив і вибагливі орнаментальні візерунки — то для акцизних паперів, то для театральних марок» [1940. *Антонович / Гравюра* — 379].**МАРКУВАННЯ** / «З поцілунками на сцені буває багато непорозумінь. Аби уникнути цього, режисер повинен не репетиціях пояснити аматорам, що на сцені ніколи не цілуються справді, а тільки сімулюють (“маркують”) поцілунки» [1921. *Анко* — 20].**МАРТОПЛЯС** / «Мартопляс — шут, фигляр, комедиант, фокусник, фронт до приторности» [1873. *Словниця* — 63]. ► КОМЕДІАНТ**МАРШИРОВКА** / «Я дійсно тоді був високий і сухий і постать моя в трико була сміховата, до того ж як “вожак хора” я в розмаїтих опереткових маршировках і походах видибубав першим по журавлиному і це дуже смішило» [1928. *Ванченко / 7 — 215*].**МАСА ГЛЯДАЦЬКА** / [1933. *Рулін* — 4].**МАСКА** / польськ. *maska* [1767] [2007. *Rutkowska* — 323]; [1774] [1992. *Cegiela* — 73]; «маска» [1760–1770. *Сковорода / Басни* — 86]; [1764. *Сковорода / Максимович* — 434]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 8].**МАСКА СИМВОЛІЧНА** / ► ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ**МАСКА СОЦІАЛЬНА** / [1934. *Мамонтов / З'їзд* — 78].

МАСКА ТЕАТРАЛЬНА / [1925. Курбас / Режлаб 22.07.1925 — 512].

МАСКАРАД / польськ. *maskarada* [1767] [2007. Rutkowska — 324]; «маскарад» [1925. Суми — 4]; [1943. Податок — 4]; «Кіевское Дворянское Собрание основано в 1839 году для споспешествованія целям общежитія и доставленія возможности членам онаго проводить время: в разговорах, чтеніи книг и періодических изданій и в дозволенных законом играх. <...> Собрание учреждено преимущественно для лиц мужескаго пола; для участія же в нем дам, назначаются в известные дни балы и семейные вечера с танцами и без оных. Кроме того могут быть устраиваемы Собранием обеды с участіем дам, литературные музыкальные вечера, спектакли и маскарады. Маскарады могут быть назначаемы не иначе, как с особаго, каждаго раз, разрешенія местнаго начальства. Во время балов и семейных вечеров старшины наблюдают за сохраненіем приличія и благопристойности. При маскарадах же надзор за порядком и благочиніем предоставляется местной полиціи. Для входа на балы и семейные вечера посторонніи лица могут получать билеты единственно чрез членов Собранія, которы отвечают за своих гостей; билеты эти должны быть за подписью выдающаго их члена» [1872. Устав — 3]. ► ЗБІР З ВИДОВИЩ

МАСКЕРАД / «машкарство — маскерад, пляска в личинах, дурачество» [1845. Білецький — 222]. ► МАСКАРАД, МАШКАРА

МАСОВІЗМ / «До “масовізму” треба віднести наше розуміння літератури, як процесу, де беруть участь цілі маси літературних сил від найвищих своєю кваліфікацією до найнижчих, до художньої продукції робселькорів, учасників стінгазет і рукописних журналів» [1932. Ведміцький — 40]; «Масовізм є політика. Ідея масовізму виникла під натиском дрібно-буржуазної стихії і є результат капітулянства певної частини революційних діячів» [1932. Ведміцький — 46]. ► МИСТЕЦТВО МАСОВЕ, ТЕАТР МАСОВИЙ

МАСОВІСТЬ МИСТЕЦТВА / «Це ще до війни з'явилася тенденція до масовості; виявлення масовості — це ознака того, що митці мали звичку передбачати, це значить, що в самому бутті є велика закономірність: назріваючий конфлікт політичний, економічний, чи соціальний у якому-небудь масштабі, всесвітньому чи меншому, відбивається такою ж напруженістю в громадській психології. Той, хто не міщанин, а вмє і мусить більш вдивлятися в оточення і знаходить у ньому певну ясність, той це розуміє» [1925. Курбас / Зв'язок — 121–122]. ► МИСТЕЦТВО МАСОВЕ, ТЕАТР МАСОВИЙ

МАСОВКА / [1926. Смолич / Маруся — 96]; «Усім партійним організаціям, що мають техніку, необхідно випустити листівку, в якій роз'яснити значення цього великого дня. В робітничих районах партійні організації повинні закликати робітників до одноденного страйку, а там, де є можливість, — до демонстрації під лозунгами: “Хай живе Російська Радянська Соціалістична Республіка!”, “Хай живе Радянська влада на Україні!”

“Хай живуть революційні солдати австро-німецької армії!” “Хай живе всесвітня комуністична революція!” “Хай живе Радянська влада в Німеччині і Австрії!” В селах, де не можна влаштовувати демонстрації, необхідно влаштовувати масовки” [1918. Резолюція / 1 — 21].

МАСТАК / «артист — артиста; митець, мистець, мастак, майстер, штукмайстер» [1893. Уманець / 1 — 8]; «искусник — митець, мистець, мистюк, мастак, штукмайстер, штукар» [1893. Уманець / 1 — 311]; «Мастак, -ка, см. Мистець» [1927. Ніковський — 409]. ► **МИСТЕЦЬ, МИТЕЦЬ**

МАСТИКС / «Вуси і бороду приліплюється до лица при помочі мастиксу або лякеру. Щоб наклеїти вус чи бороду, беремо найперше крепу, розмотуємо нитки, волос крепи розтягаємо в руках і щойно тоді, зловивши цілою жменею волос, витягаємо його, вигладжуємо в руках, чи прасуємо на гарячійм шклі, рівнаємо один кінець ножицями та приліплюємо до бороди. Такими пасмугами можемо гарно наклеїти цілу бороду. Вуси робимо в той самий спосіб, тільки видовжуємо у такій формі, як це показує рисунок, перевязуємо посередині або перетинаємо та наклеюємо. Відтак укладаємо довільно, як нам потрібно, стрижемо чи підкручуємо. Малу борідку, малий вусик можемо зовсім добре намалювати. Треба рівнож зазначити, що бороду чи вуси можемо собі зробити на органіні чи якись матерії. Робимо це в той спосіб, як і перуки. Витинаємо форму вуса чи бороди і на неї нашиваємо чи надіваємо волос (крепу). Відтак стрижемо, карбуємо і т. п.» [1938. Мельник — 67].

МАСТИКУВАННЯ / гримування; «Д. Романовичка, звичайно, з бажання п. Наторського, попрохала мене заграти (в “Наталці”) Возного, якого грав артист Стефурак і ніяк не міг прибрати тому. Я згодився на її прохання. Аж ось увечері прихожу в уборну, дивлюсь: п. Наторський, що грав Виборного, наліпив носа завбільшки з кулак. — На кого це ви, добродію, — питаю, — мастикуєтесь? — На Мазепу! — відповів він, регочучи. Я зараз пішов до п. Романовички і сказав, що коли б знав, що я маю грати сьогодні Возного ради того, щоб Наторський так утрирував грім Виборного, я не згодився б на її прохання. П. Романовичка покликала Наторського і веліла носа зменшити. Взагалі галицькі актьори дуже часто наліплювали замість носів бараболі!» [1906. Кропивницький / Громада — 58].

МАТЕРІАЛ [АКТОРА] / [1939. Панопорт — 89]; «Матеріалом творчості ми беремо своє тіло» [1920. Курбас / Студія — 225]; «Були цілі епохи в мистецтві, є системи гри актора (це питання у нас ще не розроблене), які задовольняються тим, що у актора його матеріалом є він сам, ототожнюють його матеріал з його творчими функціями, з його триванням, і тим задовольняються, і це розглядають як принцип театру. Я колись розказував, що всякі напрямки в мистецтві є різними стадіями одного й того самого творчого процесу. Будь-який художник скаже, що для того, щоб

намалювати натуралістичну картину, йому треба спочатку зробити кубістичну» [1925. Курбас / Актор — 56]; «Вертаюсь до питання нашої системи, з чого ми вийшли: наша система давала декілька основних речей. Вона дає, безумовно, момент об'єктивації матеріалу. Матеріал стає ясним для актора як матеріал, який він ще повинен розробити. Я не знаю системи, яка б давала це в такій мірі, як це дає нам наша система» [1925. Курбас / Майстерність — 117]. ► МАТЕРІАЛ МИСТЕЦТВА

МАТЕРІАЛ АКТОРСЬКИЙ ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

МАТЕРІАЛ АКТОРСЬКИЙ ПСИХОФІЗИЧНИЙ / [1936. Мар'яненко / 1 — 120]. ► МАТЕРІАЛ АКТОРА

МАТЕРІАЛ [ДРАМИ] / «Матеріал — це все те, на чому драматург будує п'єсу: ми кажемо, наприклад, що п'єса побудована на матеріалі громадянської війни, на матеріалі Донбасу, сімейних стосунків тощо» [1940. Мамонтов / Компоненти — 202].

МАТЕРІАЛ [МИСТЕЦТВА] / «Що до матеріалу, з якого мистець виробляє свій художній твір, ми поділяємо мистецтво на багато галузів. Матеріалом музичного мистецтва є звук, матеріалом співу голос; поезія має своїм матеріалом слово, малярство — колір (барву) і т. д. Ці матеріали ріжняться між собою головно ступнем податливості. Найбільш податливим з усіх згаданих матеріалів являється звук, а найбільш крохким камінь, з якого архітект творить різні будівлі» [1923. Загул — 16].

МАТЕРІАЛ [МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО] / «Актор є головним матеріалом у театральному мистецтві» [1937. Захава — 12]. ► МАТЕРІАЛ ТЕАТРУ, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ

МАТЕРІАЛ [РЕЖИСЕРА] / «Творчість актора є головним матеріалом, з яким має справу режисер» [1937. Захава — 13].

МАТЕРІАЛ ТЕАТРУ / «Всі п'ять дій [у В. Газенклевера] є одним криком молодості, її піснею боротьби проти старості. Ступінь його темпераменту, за свідченням самих ворожих його критиків, від Баба: “Має в собі щось небувале і своєрідне”; Альфреда Якобсена: “Є розпалена піч суб'єктивного екстазу”. Та ще більше нових можливостей для театру має в собі інший його твір — “Антігона”, що є першим віддавна твором драматичним, який передбачає реформу театру взагалі. Кладе початок єдино правильного відношенню між драмою і театром. Драма написана як матеріал для театру. Театр дістає знову текстове лібрето для своєї мети, для своїх чуттєвих видовищних ефектів, для орудування масами, для світлових і колірних оргій. П'єса написана для театру “п'яти тисяч”; використовує всі можливості арени бездекораційної, безкулісної (котрі Газенклевер вважає для театру цілком зайвими). З'являються маси і зникають серед крику і молитовного співу — можливість світла знаходить своє найширше використання. Ведення сцен розділено особливо дотепно по-

між ареною і сценічною естрадою. Очевидно, від Софокла лишилася в драмі тільки загальна дія, а патетика її не вигладжена стилем грецької скульптури і пориває з нею з усією брутальністю і силою нового темпераменту» [1919. Курбас / Нова німецька драма — 53]; «Винаходити ці символи треба в нашому акторському матеріалі, яким є ми самі, наше тіло, наш голос, і все, що з цим зв'язане, і в матеріалі театру — це значить: реквізит, костюм, грим — для передачі зображуваної реальності» [1925. Курбас / Актор — 58]; «Уміти з актором говорити — це половина режисера. Актор — найважливіший матеріал. Треба бути митцем, щоб перемогти інерцію, живий матеріал; треба викликати певні процеси асоціативні, психологічні, щоб у актора запрацювала масова інтуїція, щоб він створив те, що вам треба, щоб він при цьому думав, що це він сам вигадав; інакше, коли ви йому скажете, що ви йому це підказали, в нього пропаде настрої. Дати необхідне актору непомітно — це треба засвоїти. Тут треба душу актора, весь його психофізичний момент знати, і знати, як до нього підійти» [1925. Курбас / Режисаб 28.08.1925 — 189]; «Ріст актора — це колосальна робота над своїм матеріалом. Треба робити вправи і над голосом, і над тілом, і над роллю, і над методом роботи, удосконалювати його, знаходити в ньому нові шляхи, більш досконалі, все це на акторі лежить, він має рости, як актор, йому не вистачить часу на режисуру, він мусить пропасти як актор, і навпаки: той, хто працюватиме як актор, той мусить пропасти як режисер. Це цілком інше: думання актора і думання режисера, це двоє цілком різних людей, актор і режисер — це цілком щось інакше, цілком інакше самопочуття, цілком інакше він дивиться, мислить — і одному, і другому треба спеціалізуватися. Вам, котрі ще є акторами, треба підходити, як таким, що вчаться на режисера, з точки погляду режисури. Ви вдосконаліться остільки, оскільки ви мусите уяснити собі і почути актора в його майстерності. Це цілком щось інакше, коли ви студіюєте і коли ви вкладаєте всю свою істоту й удосконалюєте себе» [1925. Курбас / Режисаб 28.08.1925 — 191]; «Матеріал взагалі. Виникає питання, як розбивати цей матеріал, по якій певній приналежності і до чого. Прим[іром]: від сприйняття через око, вухо, через ніс. Роботу треба було б класифікувати по якомусь ключеві. Чи зручно розбивати по тому, як вони доходять, для чого він призначається. Ні. Актор, приміром, сприймається вухом і оком і т. д. Можемо розбити матеріал на: живий і мертвий. Це дуже грубий поділ. Є однак мертві речі у фактурі, які живіші не раз як не один актор. Матеріал це сировина, з якої вироблені елементи спектаклю. Фактура у нас як матеріал в новому стані. Треба із цього виходити. Коли ми на сцені чуємо звук труби, то елемент фактури на сцені, труба, матеріал, який виробляє звук — це також фактура, це новий стан. Прим[іром]: кларнет. Сам кларнет це вже є новий стан матеріалу, це прибор, техніч-

ний засіб, інструмент, який сам по собі пробуває в стані спокою. Коли він грає, він складає фактуру, сам будучи в новому стані, як матеріал в стані вібрації. Що є фактура кларнета: сам вид кларнета, чи його згук? Він не є твір мистецтва, він є технічний інструмент, такий самий, як молоток, він має також свою фактуру, але по відношенню до себе, але коли він входить як елемент нової фактури — то він може грати різні ролі. Тут не треба плутати різних фактур. Кларнет має свою фактуру, він може бути винесений на сцену, як аксесуар і тим, що він буде в стані руху — він вже буде в новому стані. Коли він за сценою вібує, як певний умовний знак, то це новий стан матеріалу. Раз інструмент на сцені — це елемент фактури такий же, як костюм, як паличка і т. д. — все, що попаде в поле зору глядача, слуху, сприйняття і т. д. є фактура. Раз він виводиться на сцену — він тим самим є новий стан. Пр[иміром]: актори, статисти проходять через сцену, це людський матеріал як такий, — але він в новому стані» [1925. Курбас / СФІСД № 8 — 12-13]; «Вірно буде матеріал ділити на: 1) актора і 2) не актора. Це дасть актору його належне місце головного фактору театру. Актор і не актор, це тим не добре, що це твердження через заперечення. Як обозначити “не актор”? Сюди входить все: і костюм, і аксесуар і пр.»; «Під “актор” ми розуміємо певне бойове і думаюче самоуправляючеся начало, так чи інакше свободно ділаюче. Під “не актор” другі речі, прим[іром]: собака — це живий матеріал, але він потребує стороннього керівництва. Зупинимось на цьому поділі. Матеріал взагалі ділиться на а) актор і б) не актор. Актор ділиться на амплуа: любовники, коміки і т. д. Для поділу тих амплуа візьмемо книжку Мейерхольда і проглянемо чи вона годиться для нас. Не актор. До цього поділу підійдемо так, як будемо розуміти матеріал в тій стадії, так як він є: дерево, залізо, шовк, бархат, світло і т. д. Не новий стан матеріалу, а сировина. Так же як резонер має певні здатності, так само і дошка має певні якості і може бути ужита. Сюди може входити все, навіть дерева, які ростуть в саду, бо під ними ми можемо поставити спектакль. Не актором є все — аж до моря, до гір — все видиме. Амплуа — це друга природа, здатність матеріалу, його здібності і можливості по відношенню до фактури. Саме амплуа визначається певним психологічним характером, реагуванням на певні завдання ситуації. Точного розмежування амплуа акторському не може бути, бо актор може бути 30 років бездарним, а на 31-й рік знайти своє амплуа» [1925. Курбас / СФІСД № 8 — 13]; «Таким чином, перенесення свідомості театру як матеріалу, себто власне матеріал театру видається великим столом, на котрому складені всякі речі, які самі по собі мають певний безпосередній вплив, можуть мати певний безпосередній вплив на глядача, а іноді й не мають цієї властивості, але в особливій комбінації можуть мати страшенно різномірне значення для сприйняття, різномірні

наслідки для сприйняття. І вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу» [1926. Курбас / Призначення — 90]; «Починаючи роботу над спектаклем, творення театрального видовища в якій-небудь стадії, чи стадії організації театру, чи спектаклю як такого, ви мусите вирішити для себе, що для спектаклю є матеріалом, мусите себе обмежити і в цьому відношенні <...>. Як ви себе мусите обмежити? Наприклад, що у вашому спектаклі грає роль? Музика грає роль, чи не грає ролі? Яке-небудь оформлення взагалі, то є певна стала річ, це є річ побудована, що не бере у вашій композиції спектаклю участі. Чи актор у вашому спектаклі жива людина, чи дерев'яна шашка, і чи слово грає роль, в якій мірі грає роль, чи висувається на перше місце літературний бік? Чи актор має тільки подавати гострі фрази і тільки тими фразами брати, чи як-небудь інакше? Чи ви, може, берете принципово музику, як, скажімо, дуже істотний складник спектаклю, обмежуючись, очевидно, у чомусь іншому? Чи коли, скажімо, матеріал таких загальних означень, як актор, музика, література, ми захочемо поділити і доторкнутися до того, що ми назвемо норма або метод. Це третє. Воно буде поміж другою і третьою точкою. Скажімо: у актора що буде матеріалом? Його нутро, чи, скажімо, його зовнішня виразність тіла, чи пластична сторона його тіла? На чомусь принципове обмеження мусить лежати. Всього відразу не дасте. Змішування пластики з біомеханікою. Так може думати тільки Туркельтауб. Ми знаємо, що це принципово дві різні речі. Цьому відповідає в певній мірі стихія, в якій ви будете спектакль, це є фактично матеріал, в якому ви будете спектакль» [1926. Курбас / Теорія — 109]; «Матеріалом театру звемо все те, що входить до нашої обробки для вживання на театрі, що б це не було. Є в нас і акторський матеріал, і драматургічний, і музичний і т. д. Можна його поділити ще дрібніше, бо, приміром, актор має зокрема, і головний матеріал, і тіло, як матеріал. Матеріал несе з собою свою фактуру, яка входить своїми частками (елементами) до складу решти елементів фактури вже цілого видовища» [1929. Ігнатович / 1 — 43]; «Актор не є матеріал, що піддається точному обрахункові, звідси висновок: актор не може бути матеріалом для “вистави твору”, потрібна механічна кукла — “понадмаріонетка”. Тоді режисер-творець матиме певність, що його задум буде запроваджено на сцені точно і без змін. Як бачимо, креговий погляд на актора вже дуже відрізняється від погляду: “актор у центрі”, це типова психологія представника (ідейного) сильної буржуазії, що хоче неподільно керувати світом. Проте — яскравіше простежити цей зв'язок — завдання соціології театру. Сучасний італійський режисер Енріко Прамполіні логічно розвиває думки Крега й доводить їх до кінця, актор заважає праці режисера, актор псує задум творця, навіщо ж різні сурогати актора на зразок “понадмаріонетки”. Простіше знищити актора зовсім,

Прамполіні це робить. Суттю мистецтва театру є дія. Але чому носієм дії мусить бути актор? У Прамполіні діють рухомі конструкції — декорації, світло, музика, звук, треба відзначити, що покищо в театрі Прамполіні є люди, але вони виконують роллю рухомих плям, там де це не може виконати машина, це не актори, отже перед нами — завершення процесу на сьогодні, театр без актора (докладніше про театр Прамполіні див. н. г. 1928 р.)» [1930. Сушицький / 1 — 43]; «Актор є головним матеріалом у театральному мистецтві» [1937. Захава — 12].

МАТЕРІАЛІЗМ [ДІАЛЕКТИЧНИЙ] У МИСТЕЦТВІ / «Це перша матеріалістична п'еса [“Войцек” Г. Бюхнера]. Це перша пророча, провидча п'еса, — як пише про цього автора дослідник. Автор передбачив в ній соціальну боротьбу за сто років, і поскільки це класика нашого світовідчужання, нашого кола інтересів, постільки авторова п'еса є єдиним геніальним твором, що заслуговує це ім'я у всесвітній літературі на цю тему, — на тему соціальної нерівності» [1927. Курбас / Войцек — 289]; «Конструктивізм є заперечення традиційних мистецьких естетик та концепцій. Він оголошує загибель мистецтва. Нова цивілізація не є цивілізація мистецтва та ремесла, а є цивілізація машини. Конструктивізм, спираючись на діалектико-матеріалістичний історичний погляд визнає, що те, що ховається під назвою “мистецтво”, зазнавало на протязі століть в змінах виробничих та громадських систем основних змін щодо матеріалу, техніки та форм» [1929. Тайзе — 51]; «Єдиною творчою методою, єдиною без якої дальший шлях був би зовсім неможливим, можна було проінняти колектив тільки тоді, коли достатньою мірою осягнені будуть основи діалектичного матеріалізму. На основі цієї науки мали робити висновки і накреслювати єдину монолітну методу творчих індивідів <...>. Протягом тільки чотирьох місяців <...> у заньківчан відбулося понад сто лекцій-вправ з циклу “системи актора”, пройдено за п'ятдесят годин в роботі над циклом соцекономічних дисциплін, зокрема діалектичного матеріалізму» [1933. Чабаненко — 23].

МАТЕРІЯЛ ДРАМАТИЧНИЙ / п'еса; [1926. Смолич / Театр — 4].

МАТИ [УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ] / [1924. Туркельтауб / Буде — 1]. ► ТАТО

УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

МАТІР ТЕАТРУ / «матір'ю українського театру, української драми, є українські народні обряди» [1956. Лужницький — 64].

МАТЮКИ [НА СЦЕНІ] / «Часто для того, щоб не бути в “останніх”, виконавець з серйозної ролі робить смішну або навпаки. Наприклад, в одному селі виконавець Копистки з “97”, не знаючи ролі, плив, що в голову лізло, у нього вся надія була на те місце, де Копистка “гне матюки” — і там він як найкраще заматюкнувся. Слухаючи матюки, — що скаже гарного за виставу селянин?» [1926. Горбенко — 34].

МАШИНА / польськ. *machina do komedycji* [1646], *machina* [1821] [1992. *Cegiela* — 72]; *machina dla aniola* [1783], *machina do błyskawic* [1797], *maszyna do marionetek* [1754] — сценка для марионеток [1992. *Cegiela* — 73]; [1749] [2007. *Rutkowska* — 318]; «машина» [1841. *Keimka / Teamp* — 91]; «Харьковский корреспондент “Репертуара” (1845 г., кн. V) целиком приводит в своей статье две бенефисные афиши, возвещавшие о представлении опер. Вот эти оригинальные памятники по истории провинциальной сцены. “В пользу Н. Н., в первый раз по возобновлении “Пан Твардовский”, волшебная опера в 4 дейст., муз. соч. Верстовского, с принадлежащими к ней хорами, полетами, превращениями и пожаром, разрушающим замок Твардовского. Декорации писаны г. Контессини. Машины, разлив озера, затопляющий всю сцену, катакомбы, фейерверк и проч. устроены г. Брейшем”» [1884. *Черняев* — 354]. ► МАШИНЕРИЯ

МАШИНЕРИЯ [ВЕРТЕПОВА] / польськ. *wertepowej maszyny* [1843. *Izopolski* — 65]. ► ВЕРТЕП

МАШИНЕРИЯ [СЦЕНИ, ТЕАТРАЛЬНА] / польськ. *machinaria* [1820] [1992. *Cegiela* — 72]; про львівський театр [1796] [2007. *Rutkowska* — 318]; «машинерія» [1907. *Франко / Cohen* — 406]; [1930. *Курбас / Вимоги* — 786]; «машинерія театральна» [1926. *Рулін / 4* — 238]. ► ЭЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, МАШИНА, РЕЖИСЕР

МАШИНИЗАЦІЯ / [1924. *ВБ* — 1]; [1924. *Вороний* — 370]; [1927. *Шевченко / 1* — 288]. ► КОНСТРУКТИВИЗМ, СПАДЩИНА БУРЖУАЗНА, ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

МАШИНИЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА / [1933. *Машинізація* — 2].

МАШИНИСТ / польськ. *maszynista* [1808], *machinista* [1820] [1992. *Cegiela* — 72, 74]; [1754] [2007. *Rutkowska* — 318]; «*Służba teatralna w ogólności, jako to: maszyniści, lampiarze, rekwizytorzy, kostiumery itd. podlegają reżyserowi, kapelmistrzowi i inspicjentowi. Nikt inny (prócz dyrektora per se) nie śmie im udzielać rozkazów i wymagać od nich posług. Każdy, kto by uszłuzenia od nich wymagał, winien udać się do reżysera, w którego zaś nieobecności wszystkie indywidua służebne zostają pod władzą nadzorcy*» [1861. *Prawidła* — 207]; «машиніст» [1894. *Старицький / Талан* — 445]; [1907. *Старицька / Садовський* — 3]; [1924. *Губчак* — 9]; [1926. *Перетц* — 23]; «машиніст» [1905. *Кропивницький* — 86, 111]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 104]; «иногда обязанности актера возлагались и на театрального машиниста» [1893. *Черняев / Млотковский* — 104]. ► ИНСПІЦІЄНТ, УХИЛ

МАШИНИСТ КОНУ / [1927. *Програми* — 21]; [1931. *Гандельман / 2* — 11]; [1933. *Матеріали* — 41]. ► КАДРИ МИСТЕЦЬКІ

МАШИНИСТ СТАРШИЙ / [1969. *Ратімов* — 29]. ► ЧАСТИНА ПОСТАНОВОЧНА, ШТАТ ТЕАТРУ

МАШИНИСТ СЦЕНИ / [1926. *Програми / 2* — 23]; [1928. *Інформація* — 66]; [1930. *Кацанов / 2* — 4]; [1930. *Красін* — 6]; [1936. *Мар'яненко / 1* — 115]. ► МАШИНА, МАШИНИСТ, ОБЕР-МАШИНИСТ, ПОМРЕЖ, ФАХ ДЕФІЦІТНИЙ [МИСТЕЦЬКИЙ]

МАШИНИСТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1926. *Справа* — 4].

МАШКАРА / польськ. *maskara* [1550], *maszkara* [1566] [1992. *Cegieta* — 73]; «Машкара (ит. *mascara*). Маска, личина; харя, рожа» [1597–1599] [2002. *Тимченко / 1* — 424]; «машкара» [1899. *Франко* — 90]; «ходих, едва не на всяк день, в вечер на пляц Марка Святого, си есть на базар, рассмотриая машкари, игри, продаяніе балсамов, діалоги, комедіи, обичая, привітствія и прочая, прочая, прочая» [1778. *Барський* — 157]; «видех дивное твореніе (еже по вся годи бивает) в Баханаліи, си есть в Мясопусти пред Четиредесятницею. Ещебо за п'ять или шесть недель пред великим постом начинають шаліти і бісноваться, діти, ходяще по улицам и по базарі, играюще, скачуше, поюще, закривающе лица своя машкарами и творящие скоки, игри, празнословія, сміхотворенія, интермедіи и прочая, прочая» [1778. *Барський / 2* — 157]; «видех по вся дни (кромі Святой Четиредесятниці) от великородних людіи, тако полу женска, яко и мужеска, приходящих на всяк ранок и вечер на пляц Святаго Марка на виденіе штук и дійствій. Се же того ради облакаются в машкарю, да не познаваеми будут родителіями и други своїими, безчесно бо есть тамо богату стояти и на оніе игри и чудеса смотріти» [1778. *Барський / 2* — 166]; «машкара, [тобто] маска» [1778. *Барський / 2* — 301]; «машкара — маска, харя личина» [1845. *Білецький* — 222]; «Машкара. с Італіанс. П. *Maszkara*, 1) маска; переодевание, 2) привидение, пугалище» [1861. *Закревский* — 394]; «машкара, маскара — 1) маска; переодевание; 2) Привидение, пугалище» [1882. *Пискунов* — 133]; «під машкарою антрепренера» [1887. *Кропивницький* — 370]; «машкарське і комедійне набоженство» [1899. *Франко* — 90] — цитата з І. Вишенського; «машкара — *Schimpf*; машкарити — *schimpfen*» [1904. *Словар* — 134]; «*mascara* — машкара» [1925. *Кисіль / УТ* — 40]; «машкари починають втрачати свій характер схеми» [1925. *Туркельтауб* — 12]; «Перший робітничий театр “Пролеткульту” дав цікавий досвід гри в машкарах у своїй останній виставі» [1927. *Марголін / Ухил* — 119]. ► МАЙСТЕРНЯ СЦЕНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ, МАСКА, МАСКАРАД

МАШКАРНИК / [1599–1600. *Вишенський. Книжка* — 334]; «але и ты самые діралазці, наемницы, злодіи, разбойницы, волцы, драпіжницы, пси, волхвы, чародіе, войны, жолнірі, кровопролийцы, игрцы, скоморохи альбо машкарники» [1599. *Вишенський. Хрестоматія* — 153]; «кровопролийцы, игрцы, скоморохи альбо машкарники» [1605] [XVI — початок XVII ст. *Словник / 13* — 18]. ► МАСКА, МАСКАРСТВО

МАШКАРСТВО / «машкарского и комедийского набоже[н]ства» [1599–1600. *Вишенський. Книжка* — 323]; «машкарство — маскерад, пляска в личинах, дурачество» [1845. *Білецький* — 222]. ► МАСКА, МАСКАРА, МАСКАРНИКИ

МЕДВЕДНИК / «люди люзные, которіе службы не мають, и теж медведники, дудники, скрипки, трубачи и иншіе в местех будучіе музыки, и хто колвек не маючи певное службы, абы кождый дал от головы своею и белых голов и детей по осми грошей» [1565] [2019. *Кузьмінський* — 6].

МЕДІЕКРИТИК / [2017. Словник — 104]. ► КРИТИК

МЕДІЕКРИТИКЕСА / [2017. Словник — 104]. ► КРИТИК

МЕЖДУДІЙСТВІЄ / [1849. Наумович]; [1894. Франко / Театр — 332].

МЕЙНІНГЕНСТВО / [1908. Маніфест / 5 — 2]. ► КРИТИКА, ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ

МЕЛОДЕКЛАМАЦІЯ / [1913. Леся — 453]; [1919. Ярошенко / Піонери — 89];

«Через те я такий обурений мелодекламацією. Вона привчає до вбогих музичних ритмів, вона через вплив музики поволі однімає природність тону та інтонацій, і я знаю багато прикладів, коли мелодекламація нищила не тільки молодих акторів, але й цілком уже закінчених, з великими іменами, талантами» [1920. Загаров — 13].

МЕЛОДЕКЛАМАЦІЯ ЛІРИЧНА / [1914. Вороний / ЛНВ — 654].

МЕЛОДЕКЛАМАЦІЯ ХОРОВА ► ДЕКЛАМАЦІЯ МАСОВА, ІНСЦЕНІЗАЦІЯ

МЕЛОДИЗАЦІЯ ГОЛОСУ / «мелодизація та динамізація голосу»

[1928. Чеський — 186].

МЕЛОДІЯ / [1760. Сковорода / Мелодія — 67]; [1920-ті. Рулін / Словник].

МЕЛОДРАМА / польськ. *melodrama* у значенні «сцена лірична, ліричний монолог у супроводі музики» [1754], *melodramat* як жанр драматургії [1806, 1829] [1992. *Cegiela* — 74]; [1720] [2007. *Rutkowska* — 328]; «мелодрама» [1867. Боян / 7 — 56]; [1884. Карпенко-Карий / Скала — 180, 181]; [1894. Франко / Театр — 313]; [1899. Франко — 96]; [1910. Франко — 403]; [1920-ті. Рулін / Словник — 9]; термін вживається у різних значеннях: у XVI ст. італійський термін «*melodramma*» означав оперу або драму у супроводі музики, у XVIII ст. французький термін «*mélodrame*» означав пантомімічну дію у супроводі музики, а німецький термін «*Melodram*» — музичну виставу або її частину, в якій оркестр супроводжував розмовний діалог; [1865. Андрієвич / Роксоляна — 328]; [1865. Андрієвич / Сватання — 328]; [1865. Марковецький / Благословення — 319]; [1867. Рафалович — 463]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 106]; [1911. Воробкевич / Приблуда — 267, 319]; «Было зрелище, достойное мелодрамы!» [1844. Гребенка — 284]; «польський театр <...> далеко удалился на почве подражания французким артистам в игре, в форсировке и писании плохих словосплетений, которые здесь называются мелодрамами» [1875. Кропивницький — 259]; «Писар виходить із своєї хати, одягнений в бурку з капюшоном, шапка на голові, поглядає з презирством на всіх. Мелодрама (піаніссімо)»; «музика переходить з ліричної мелодрами в марш» [1884. Карпенко-Карий / Скала — 200]; «Обое stanno на коліна й тихо моляться. Мелодрама» [1884. Карпенко-Карий / Скала — 229]; «Мелодрама піаніссімо. Через якесь врем'я челядь виходе <...>. В оркестрі буря фортіссімо» [1884–1886. Карпенко-Карий / Бондарівна — 136]; «“Новий двірник”, мелодрама в 4 діях. Слова і музика І. Воробкевича» [1884] [1906. Комаров — 95]; «п'єса більше скидається на семейну мелодраму, ніж на історичну драму» [1899. Кропивницький / 1 — 472–473]; «низькопробні мелодрами» [1899. Франко — 96]; «сентиментально-моралізаторська мелодра-

ма» [1899. Франко — 99]; «Рівночасно з повільним упадком псевдокласичної драми позначились і перві признаки цієї драматичної форми. Збудована на інтризі, дивовижних метаморфозах і штучних та грубих ефектах, з ламентациями про нещасну долю і декламаційними виступами проти уряду і ситої, задоволеної аристократії, мелодрама прийшла якраз під смак міського простолюду» [1913. Вороний / Театр — 124]; «битий шлях мелодрами» [1914. Вороний / Дзвін — 264]; «мелодрама з гуцулського життя “Керманич або Стрілений хрест”» [1918. Федькович / Керманич — 3]; мелодрама у значенні «мелодекламація» [1919. Повідомлення — 278]; «Теренцій, автор римської комедії — на нисхідній лінії розвитку римського театру. У Теренція пролог завжди полемічного характеру. В його п'єсах є вже моменти пізнішої мелодрами, але мелодрами не в тому сенсі, як ми її розуміємо... Є моменти, як-от у п'єсах Арістофанового часу, є та частина комедії, парабаза, коли персонаж перестає бути зображуючою особою і прямо до публіки говорить свої настановлення чи полемічні періоди. Це у Теренція є. Про зворушливу драму буду пізніше говорити» [1925. Курбас / Вплив — 63]; «“Назар Стодоля” має дуже багато спільного з тою мелодрамою, часто істерично офарбленою, що нею жила російська сцена за 1830–1840 роки» [1925. Назар — 154]; «Коли домінує почуття, тоді виходить сентиментальна драма, слізна драма, мелодрама, “театр жаху”» [1926. Курбас / Аспект II — 103]; «Мелодрама переважно панувала в репертуарі [1840-х]. П'єси цього роду прямували до сценічних ефектів часом грубими, протихудожніми засобами, користаючись найяскравішими фарбами; вони переважно прославляли цноти й карали злочини; тут постійно повторювались типи і пригнобленої невинності, і запеклого шахрая, і доброзичливого посередника. Мелодрама спочатку складалася з 4-х актів... музика своїм втручанням підкреслювала настрої глядачів» [1926. Пезанов — 170]; «“Глитая” [М. Кропивницького] написано не як реальну (життєво-правдиву) п'єсу, а як мелодраму. В цьому особливого лиха нема — мелодрама широкому глядачеві завжди подобається, а акторам її легше грати; грають мелодраму теж не життєво-правдиво і психологічно, а більш театральню, цебто — у підвищених тонах, із сміливим, широким рухом, трохи підкреслюючи і перебільшуючи тлумачення характерів і типів» [1926. Кропивницький — 35]; «Винятком з поміж цих п'єс до певної міри є “Маруся Богуславка”, де, власне, “історії” дуже мало. Це просто яскрава мелодрама на історичному тлі, яка іноді підіймається до ступеня трагедії. Тут, як і по всіх подібних історичних та напівісторичних п'єсах, неодмінно протиставляється “християн” і “бусурменів”, цебто, завжди випинається момент релігійний <...> “Маруся Богуславка” — мелодрама, та ще й героїчна — з ухилом у трагедію, цебто персонажі цієї п'єси — люди дужих характерів, великих пристрастей, отже її ніколи

не можна грати, як реальну, життєву драму» [1927. *Старицький* — 37]; «Улюблена форма п'єси в обох авторів [М. Кропивницького і М. Старицького], як ми вже показали, одна — мелодрама. Ця форма давала змогу драматургам нанизувати на побутову етнографічну чи історичну основу п'єси силу суто театральних ефектів (танці, пісню, божевілля, ревності, криваву помсту, страшну трагічну смерть і т. ін.)» [1927. *Старицький* — 39]; «Твори цих драматургів-аматорів — це здебільшого мелодрами з страшним дійством, з душогубствами, смертями, що мали вражати глядачів і бити їх по нервах» [1927. *Інші* — 24]; «Цікавий бо матеріал для порівняння дали б до вертепного театру ляльки вертепу білоруського, “петрушка”, а то й кітайські маріонетки; або для нашої ранньої української мелодрами — темпераментний сіцилійський народній театр» [1927. *Рулін / Музей* — 11]; «Посередині між трагедією та комедією стоїть мелодрама, де трагедійні та комедійні персонажі й події переплітаються в складній, ефектній фабулі. На українському ґрунті мелодрами, мабуть, найбільш поталанило: наш побутово-історичний театр до цього часу живе, переважно, мелодрамами старих майстрів — М. Старицького та інш.» [1928. *Мамонтов / 5* — 47]; «Слово “мелодрама” визначало спочатку драму, де, з метою зміцнення вражіння, дію супроводилося музикою. З часом музика з мелодрами зникла, і тепер мелодрамою називається театральне видовище трагічного, зовнішньо-страшливого або жахливого змісту, з заплутаним, часто кривавим сюжетом, розрахованим на сльозаву сентиментальність. Для мелодрами характерним є наставлення на почуття, гонитва за зовнішньою ефективністю, підкреслена контрастивність постатей, перебільшеність і поверховість у змалюванні характерів, які є в ній не так типи, як носії різних пристрастей, і гостре підвищення кожного почуття до розмірів афекту. <...> Особливо пощастило мелодрамі в українському театрі. Вже перша українська п'єса, з якої ми починаємо звичайно історію нового українського театру, “Наталка Полтавка” Котляревського, була не що інше, як пересадження на український ґрунт французької мелодрами <...>. Такими, по суті, були в більшій своїй частині й твори наших корифеїв доби “Золотого віку українського театру” — Кропивницького, Старицького та Тобілевича. Навіть суто побутові п'єси Тобілевича, і ті в значній мірі забарвлені мелодраматичним елементом. Мелодрама, як особливий ґатунок театрального видовища, народилася під громові вибухи Великої французької революції і особливим успіхом користалася тоді в післяреволюційні роки. Може саме своєю піднесеністю та пишномовністю, сполученими з загостреністю потужних пристрастей та сценічних ситуацій, вона відповідає якимсь настроям розбурханого революційного духу» [1930. *Красовський* — 65]; «Мелодрама — вияв мистецьких смаків тих кіл дрібної буржуазії, що перебували на позиціях “кляси в

собі”» [1930. Рулін / *Zvit* — 33]; «Майбутнє також за мелодрамою. Простою, зрозумілою, хвилюючою і правдоподібною драмою почуттів. Від декорацій, гасел, філософствувань, математичних викладок, виробничих проблем суспільство доволі втомилось. Людина — це перш за все почуття. Повертаючись до людини, театр неодмінно повернеться до жанру мелодрами, на який така багата наша національна спадщина» [1995. *Заболотна* — 21]. ► МЕЛОДРАМАТ, МЕЛЬОДРАМА, П'ЄСА РОМАНТИЧНА, ПРЕДМЕТ ТЕАТРУ

МЕЛОДРАМА БУЛЬВАРНА / [1936. *Гец* — 49]. ► БУЛЬВАРИЗМ КЛАСИЧНИЙ

МЕЛОДРАМА ІСТОРИЧНА / [1925. *Кусіль* / УТ — 85].

МЕЛОДРАМА ІСТОРИЧНО-ЛИЦАРСЬКА / «*Myłost' i zhoda abo Winczanyje Helenny, kniahyni ruskoi z Kazimirom II Sprawedlywym. Historyczno-lycarskaja melodrama w 3 actach S. Witwickij. Lwiw*» [1862] [1906. *Комаров* — 13].

МЕЛОДРАМА КІННА / «“кінна мелодрама”, або як її називали “гіподрама”» [1994. *Рудницький* — 152]. ► ГІПОДРАМА, П'ЄСА ТВАРИННА

МЕЛОДРАМА МУЗИЧНА / «“Суламіф”, музична мелодрама на 6 дій А. Гольдфадена в перекладі Ф. В. Левицького» [1910] [1912. *Комаров* — 56].

МЕЛОДРАМА НАРОДНА / «“Сокільська дєбра”, народна мелодрама з гуцульського життя в 4 діях. З польського» [1884] [1906. *Комаров* — 95]; «народна мельодрема» [1904. *Історія* — 12].

МЕЛОДРАМА РАДЯНСЬКА / [1927. *Марголін* / 1 — 13]. ► ЗАМОВЛЕННЯ СОЦІАЛЬНЕ, КОМЕДІЯ РАДЯНСЬКА, КУЛЬТУРА РАДЯНСЬКА, ОПЕРА РАДЯНСЬКА, ОПЕРЕТА РАДЯНСЬКА, РАДЯНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ, СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА РАДЯНСЬКА

МЕЛОДРАМА СИНКРЕТИЧНА / [1941. *Білецький* — 13]. ► ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

МЕЛОДРАМА СІМЕЙНА / «п'єса більше скидається на семейну мелодраму, ніж на історичну драму» [1899. *Кропивницький* / 1 — 472–473].

МЕЛОДРАМА ФЕЄРИЧНА / [1914. *Вороний* / ЛНВ — 652].

МЕЛОДРАМА-ОПЕРЕТКА / «В 1835 році Я. Г. Кухаренко написав свою мелодраму-оперетку на 3 дії “Чорноморський Побут”» [1926. *Резанов* — 171]. ► ОПЕРЕТА

МЕЛОДРАМАТ / [1909. *Головацький* — 240]. ► МЕЛОДРАМА

МЕЛОДРАМАТИЗМ / польськ. *melodramatyzm* [1817] [2007. *Rutkowska* — 331]; «мелодраматизм» [1862. *Чубинський* — 337]; [1917. *Федір* / *Пантера* — 4]; [1927. *Урсал* — 15]; [1930. *Корляків* — 67]; «Характерною рисою театральних п'єс цього періоду [від 1880-х], сюжетом для яких, в більшості було кохання на всякі лади, з'являються: сентименталізм, мелодраматизм і обов'язкова присутність комічного елемента в особі п'яних персонажів. П'яний чоловік обов'язково мусить бути веселим і мусить співати і танцювати, — така вже псіхіка підпилої людини (“вино веселить серце чоловіка”) і такий погляд на це нашого Селянства (“хіба я п'яний, щоб співати”). Присутність на сцені українській п'яних лицедіїв і чарки тягли

до себе в компанію “і співи, і танці, і музику”. І довгий час цей “тріумвірат” уявляє з себе обов’язковий атрибут трохи не всякої укр. театральної пьєси. Через це у легкодумних і наївних глядачів на вистави українські утворювався зовсім неправдивий погляд на вашого брата — українця, а з театру погляд цей переносився в життя: “веселий народ малоросы: поють, пьють і танцюють”. — Але серед отакої літературно-театральної “вакханалії” яскраво визначалось і ідейні, коштовні художні твори» [1910.

К. Ст-ко / 1 — 2]. ► МЕЛОДРАМА

МЕЛОМАН / [1863. Глібов — 286]; [1878. Глібов / Слово — 335].

МЕЛОТРАГЕДІЯ / [1913. Русова / 1 — 34].

МЕЛЬОДІЯ / [1920-ті. Рулін / Словник — 8].

МЕЛЬОДРАМА / [1912. Грицай — 360]; «мельодрама, тобто драма з мелічно-мімічними вставками» [1924. Домбровський — 125]; «Мельодрама — драма з життя народу в якій не все до речі діяльог дієвих осіб перебивають народні пісні і танці» [1938. Мельник — 70]. ► МЕЛОДРАМА

МЕЛЬОДРАМАТИКА / мелодраматизм; [1912. Грицай — 359]. ► МЕЛОДРАМА, МЕЛОДРАМАТИЗМ

МЕЛЬОМАН / [1905. Націоналізм — 67]; [1928. Мельоман — 4]. ► МЕЛОМАН

МЕЛЬПОМЕНА / «и вот добрая половина жрецов и жриц Мельпомены <...> пустилась во все тяжкие “каскадного жанра”» [1884. Черняев — 373]; «служителі Мельпомени» [1913. Вороний / Театр — 39].

МЕНЕДЖМЕНТ / [1997. Петелько — 30]; [2000. Ленглі].

МЕНЕДЖМЕНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [2000. Ленглі].

МЕРЕЖА ТЕАТРІВ / «мережа державних театрів» [1926. Будівництво — 1]; «Сеть гостеатров на Украине. На одном из последних заседаний совещания посредрабисов с информационным докладом о работе отдела искусств Главполитпросвета выступил т. Вольский. Главполитпросвет наметил сеть гостеатров и субсидии им на 1925–26 г. По этой сети Харьковский театр им. Франка имеет отделения в Одессе (реж. Коханенко), куда сегодня выезжают Гн. Юра я тов. Христовый для реорганизации, и в Виннице. В Полтаве будут “Шевченковцы”, которым отпускается 9.000 р; в Екатеринославе — театр им. Заньковецкой с субсидией в 18.000 руб.; в Донбасс перебрасывается театр им. Михайличенко, которому тоже будет отпущено 18.000 р., а в Киеве остается “Березиль”, которому назначена помощь в 24.000 руб. Сейчас НКПС уже рассматривается проект об авторском праве (кроме кино-писателей), об организации при театрах худсоветов, о полномочных губреперткоммах. Удалось добиться снятия с театров налогов, кроме Красного Креста и рассматривается вопрос о снижении ставок коммунальных услуг» [1925. Сеть — 3]. ► УДЕРЖАВЛЕННЯ ТЕАТРІВ

МЕТА МИСТЕЦТВА / [1925. Навроцький — 27]; «Кожний мистець має перед собою мету — здивувати читачів, вразити їх уяву й емоцію. Для

цього він користується і актуальністю теми і пристосуванням до своєї публіки і стильністю» [1923. *Загук* — 25]; «Мистецтво минулого не ставило перед собою такої певної і ясної мети, як то робить мистецтво сучасного; воно напівсвідомо пристосувалось до життя (хоч іноді і протестувало проти нього) і вироблювало своє *credo* протягом довгих-довгих років. В наслідок того воно прийняло пануючу ідеологію (в даному разі буржуазну) і, служачи для неї, розвивало свій формальний бік так, що буржуазна психологія споживача діставала естетичне задоволення» [1923. *Меченко* — 200]; «Мистецтво просто не має іншої мети, крім тієї, яку ми йому даємо; дошукуватись якоїсь абсолютної мети для мистецтва було б зовсім помилковим, як помиляється Гюго, Тен, Спенсер, чи інший філософ мистецтва, коли він думає, що знаходить для мистецтва якесь абсолютне розв'язання» [1925. *Курбас / Вплив* — 61]; «Теоретично в сучасній творчості переживання ніякого не може бути. Все монтується в чисто інтелектуальних категоріях. Практично це неправда. Де тільки є питання форми чи питання конструкції — чим більш талановито ці питання розв'язані, тим у більшій мірі вони є продукт того переживання просторового, музичного чи психологічного, в залежності від того, в якій площині творець звик уявляти. Нема мистецтва без мети, за винятком декадансу, де також, звичайно, була мета» [1924. *Курбас / Принцип* — 50]; «сценічна діяльність артистів у дореволюційний період, як правило, характеризувалася браком громадської мистецької мети, справжнього творчого піднесення» [1963. *Юра* — 8]. ► ЗАВДАННЯ ТЕАТРУ, МЕТА МИСТЕЦЬКА, МЕТА ТЕАТРУ

МЕТА МИСТЕЦЬКА / «Фіксація тих засобів і фактів, які постановник і режисер, вживаючи, виявляє для досягнення певної мистецької мети» [1924. *Курбас / СФСД № 1* — 28].

МЕТА ТЕАТРУ / «“Березиль”, поруч із прямим своїм виробництвом, прагне до своєї основної мети: перебудування світу і нашої країни в дусі заповітів Жовтневої революції, змінюючи громадську психологію. Зробити неможливою в театрі і клубі низькопробну халтуру, безкритичне культивування буржуазних реліквій — це не останнє з-поміж завдань, що органічно випливають із усього настановлення революційної сучасності. І робити це треба не тільки через театр, як певну культуру, але й прямую організованою акцією серед глядачів» [1927. *Курбас / Сезон* — 295]. ►

ЗАВДАННЯ ТЕАТРУ, МЕТА МИСТЕЦТВА

МЕТАМИСТЕЦТВО / [1929. *Дроб'язко* — 40].

МЕТАМОРФОЗА / «метаморфоза — велика переміна; коли з кимсь станеться таке велика переміна, немов він вдруге на світ народився» [1906. *Доманицький* — 71]. ► ТЕАТР МЕТАМОРФОЗ

МЕТАМОРФОЗА ДЕКОРАЦІЙНА / театр метаморфоз; [1897. *Вороний / Віз* — 318]. ► ТЕАТР МЕТАМОРФОЗ

МЕТАФІЗИКА ТВОРУ / [1998. Саква — 5].

МЕТАФОРА / [1737. Довгалецький — 303]; «метафоричный, [тобто] иносказательный» [1887. Указатель — 301]. ► АЛЕГОРІЯ, ОБРАЗ

МЕТАФОРІЧНІСТЬ ОФОРМЛЕННЯ / [1970. Френкель — 17]. ► ОФОРМЛЕННЯ, СЦЕНОГРАФІЯ

МЕТЕРМОФОЗИ / [1907. Старицька — 657, 664] — цитуються тексти афіш 1820-х рр. ► ТЕАТР МЕТАМОРФОЗ

МЕТЕЦЬ / «метець — проворний мастер, мастак» [1928. Грінченко / 3 — 286]. ► МИТЕЦЬ

МЕТОД / [1998. Метод]; [1999. Метод]; «між методами, настановленнями і смаками театрального відділу міністерства УНР та методами, до яких часом спихає ГПО УСРР “воинствующий” обиватель, — більше спільного, як одмінного» [1927. Курбас / Шляхи — 143]; «“Ревізор” [Мейерхольда]. Коли дивився вдруге, більшість сцен здалася безконечно скучною. Така прозора техніка всього. Елементарно просто. А метод — “весь навпаки” — вражає своїм несмаком. У великій мірі “рассудительный” той Мейерхольд. Тим самим дешевий, хоч все з величезним почуттям міри і музики. Деякі мізансцени (наприклад, перебіг дівчат під час взятки) — шедевр стилізації. Деякі сцени (наприклад, сцена брехання Хлестакова) — зрілий плід великої культури й майстерства, кладуть тавро на весь спектакль (спілі виноградні грона чи яблуня, повна червоних, зрілих яблук). У своїй конструкції внутрішній — виношена річ» [1927. Курбас / Щоденник — 45]; «у Соленика був власний метод не стільки опрацювання, скільки ознайомлення з ролюю. Він, щоправда, застосовував його не до всіх ролей, але користувався з нього таки частенько» [1928. Кисіль / Соленик — 22]; «Літературознавці буржуазного Заходу, що створювали більшу частину тих “методів”, про які говорив В. М. Перетц у своїх лекціях, “методів”, які претендували на перетворення науки про літературу в “точне” знання, але згодом часто виявлялися фантазмагоріями, тепер без великих вагань відмовляються від колишніх претензій» [1957. Білецький — 5]. ► ХУДОЖНІСТЬ

МЕТОД АНАЛІЗУ ДІЙОВОГО / [1978. Кісін — 6]. ► АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ

МЕТОД БІОГРАФІЧНИЙ / «Коли найновіша і найобширніша праця руська на тім полі — кількатомова “Історія літератури руської” д-ра Омеляна Огоновського — <...> держиться методу біографічного, так що з-поза життєписів поодиноких авторів ми майже не можемо додати розвою літератури, то при всіх великих заслугах сього діла, при всій пильності і старанності в громадженні подробиць, при всім уміркуванні в осудах, при тій симпатичній тенденції, якою нав'яне ціле діло, ми все таки мусимо сказати, що “Історія літератури руської” проф. Ом. Огоновського з погляду на метод становить регрес» [1891. Франко / Задачі — 7]; «метод биографический» [1914. Рулін — 357]. ► МЕТОДА БІОГРАФІЧНА

МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ / «Методів виставлення п'єс дуже багато, але головніші з них три: 1) натуралістичний, що дає лише фотографічну копію зверхньої дійсності (цей метод тепер майже закинений), 2) реалістичний, що відтворює життя в його характеристичних об'явах, відкидаючи зайвий баласт в цілях “художньої правди” та віддаючи перевагу психології, і 3) умовний, або упрощений (так звана “симпліфікація”), що не відтворює дійсності, а трактує її в своєрідний спосіб в якимсь одним естетичним напрямі, або відтворює її лише в елементарних описах сценічної обстановки. Ці методи переводяться на сцені різноманітним технічним її урядженням і уформованням <...>. Метод подвійної сцени полягає в тім, що дія відбувається раз у просценіумі, раз на властивій сцені, в глибині, на підвищенні, заслоненому спеціальною куртиною, що в потребі розсувається. Метод кількопередільної сцени в тім, що сцена має кілька переділів, закритих завісою, яка відслонює тільки той переділ, де відбувається дія: сей же метод здійснюється ще ліпше на так званій “осевій” чи “коловоротній” сцені, яка обертається доколя тою частиною сектора, де встановлено відповідні декорації. Метод комбінованої сцени цікавий тим, що декорація в просценіумі і в глибині сцени встановлюється в той спосіб, що часть її (в просценіумі) стоїть непорушно, інші ж часті (в глибині) замінюються в разі потреби відповідними приставками або закриваються спущеною завісою, на якій намальовано щось іншого, причому з допомогою світла увидатнюється одні часті і затемнюється другі. Метод сцени з котарами (“сукнами”) вживається для “упрощення” виставлянь на два способи: 1) дві пари бічних куліс і задню стіну становлять однокольорові котари, 2) задню стіну може замінити окрема намальована відповідно завіса, так само другу пару котар — намальовані бічні куліси; можуть при тому прийти ще якісь колумни, тераси зі сходами з глибини тощо. Те ж саме можна сказати і про метод з параванами, але він ще вигідніший, бо дозволяє легше змінювати форму площі і дає ще і різноманітність тонових і зорових плям. На Радянській Україні тепер широко практикується ще метод конструкційної сцени: там мальовані декорації зовсім викинено, їх заступають конструкції з риштувань, помостів, сходів, моделей машин; як помічного способу, вживається кіно» [1925. Вороний — 551–552]. ► МЕТОД ПОСТАНОВКИ В ЦИРКУ, МЕТОДА ПОСТАНОВКИ

МЕТОД [ВИХОВАННЯ АКТОРА] ПЕДАГОГІЧНИЙ / «Єдиного педагогічного методу тоді [у школі М. Лисенка] не існувало, і в кожного викладача була власна індивідуальна манера провадити заняття <...>. А “посібники” з драматичного мистецтва, що були в ті роки, прищеплювали тільки ремісничі прийоми для імітації сценічних почуттів. Жодних допоміжних тренувальних занять тоді в Києві не провадилося, не читали нам лекцій і з загальноосвітніх дисциплін, хоча б з історії театру. Крім

техніки мови та художнього читання, були ще уроки мімодрами, тобто мімічні етюди на пропоновані теми. Провадив заняття з мімодрами не викладач-актор, а художник М. Г. Бурачек. Непоганий живописець, Бурачек — людина малотеатральна. Він навіть не пробує та й не може, звичайно, ні з'ясувати, ні тим паче показати, як правильно виконати сценічний етюд. Непідготовленим учням він задає дуже складні мімічні сцени з великими драматичними переживаннями — одержав звістку про смерть матері, прочитав у газеті про загибель на війні зина. Пам'ятаю популярний тоді етюд “Крах банку”: треба було зобразити людину, яка тільки-но довідалася про своє цілковите розорення. Вийшов не “крах банку”, а цілковитий педагогічний крах» [1984. Крижицький — 15].

МЕТОД ГРИ / [1927. Шевченко / 1 — 293]; «Метод гри Марка Лукича [Кропивницького]» [1936. Мар'яненко / 1 — 129]. ► ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ

МЕТОД ДІЇ ФІЗИЧНОЇ / «Вести ж розмову про метод фізичної дії, це осердя “Системи Станіславського”, без посилань на видатного педагога було б неправильно» [2018. Козак — 6]; «Праця режисера, актора, педагога К. Станіславського “Робота над роллю (“Ревізор”)” присвячена методу фізичної дії» [2018. Станіславський — 4].

МЕТОД [ДОСЛІДЖЕННЯ] / «Нижче я даю класифікацію Р. Мейера в формі таблиці, що її я склав для більшої наглядності. Методи: систематичні — алегоричний, філологічний, естетичний; генетичні — історичний, технічний, психологічний» [1923. Кагаров — 175]. ► АНАЛІЗ МОРФОЛОГІЧНИЙ

МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ БУРЖУАЗНО-ОБ'ЄКТИВІСТСЬКИЙ / [1931. Врона — 4].

МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ / [1929. Державін / ВВ — 154].

МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТОПИСНО-СПОСТЕРІГАЛЬНИЙ / [1931. Врона — 4].

МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ ОПИСОВИЙ / [1931. Врона — 4]. ► МЕТОД ОПИСОВИЙ, РОБОТА ОПИСОВА

МЕТОД ЕВОЛЮЦІЙНИЙ / «Для розв'язання питання про метод цікава спроба Брюнет'єра (еволюційний метод) знайти причину зміни літературних фактів в самостійній еволюції літературних жанрів. На його думку, прим., епопея поряд мемуарів та історичних хронік дає в своєму розвитку лицарський роман (напр., цикл “Круглого столу”), з якого розвивається роман пригод XVI в. (типу “Амадис”); з останнього розвинувся етичний роман XVII в. (типу “Астрея”) і, нарешті, роман звичаїв (типу “Манон Леско”), що знов поділявся на романи загальних, інтимних і екзотичних звичаїв. Брюнет'єр часто порівнював себе з Дарвіном; він гадав, що окремі літературні види живуть так само самостійним життям, як і біологічні види» [1926. Чучмар'єв — 209].

МЕТОД ЕКОНОМІЧНО-СОЦІАЛЬНИЙ / «завданням історії укр. літератури було дійти до всього цього матеріалу певним методом. Не то, щоб раніше зовсім не було методичного оброблення матеріалу. Навпаки, зроблено багато. Але це була часткова “філологічна” праця: усталити автентичність творів, точно дослідити життєпис, впливи одного письменника на другого, констатувати існування літературних течій, за останніх часів старанна праця над аналізом форм і т. д. Таким чином здобувалися надзвичайно цінні наслідки <...>. Але метод в зміслі охоплення й пояснення явищ з погляду якоїсь сталої теорії історичного процесу був у первісному стані. Спроби були. Ще у С. Єфремова бачимо змагання зрозуміти хід історії укр. літератури, яко поступовий розвиток національної свідомості, постійним змаганням по “правди”. Лепкий шукав у літературі втілення естетичного принципу. Все це було невиразне і не охоплювало всіх явищ. Акад. М. Грушевський, висовуючи свою новітню теорію ритму в історії, не провадить цієї ідеї в деталях, не перетворює її в метод. Тим часом в українській критиці та історії літератури часом починав виступати економічно-соціальний метод, що перед тим вже осягнув значних наслідків при вивченні літератур західної та російської. <...> Книга В. Коряка нам здається в цьому відношенні поворотною. Це є не тільки перша ціла історія укр. літератури, де автор всі деталі пробує охопити економічно-соціальним методом, це є взагалі перша така Історія, що має метод, певну “філософію історії”, як казали в старі Часи, де читачеві з певного погляду з’ясується, чому літературні епохи йшли в такому от, а не в протилежному порядкуві» [1925. Ковалівський — 2].

МЕТОД ЕСТЕТИЧНИЙ [У ТЕАТРОЗНАВСТВІ] / «эстетический метод» [1914. Рулін — 223, 233].

МЕТОД ЕТИЧНИЙ [У ТЕАТРОЗНАВСТВІ] / «метод этический» [1914. Рулін — 264–275].

МЕТОД ЕТЮДНИЙ / [1999. Данченко — 72]. ► ПРОГОН

МЕТОД З ПАРАВАНАМИ ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ, СУКНА

МЕТОД ІСТОРИКО-ПОЛІТИЧНИЙ [У ТЕАТРОЗНАВСТВІ] / «историко-политический метод» [1914. Рулін — 212, 218].

МЕТОД ІСТОРИКО-ПОРІВНЯЛЬНИЙ / [1901. Франко / Перетц — 96].

МЕТОД ІСТОРИКО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ [У ТЕАТРОЗНАВСТВІ] / «метод историко-психологический» [1914. Рулін — 340].

МЕТОД ІСТОРИЧНИЙ / «Історичний метод усього менше дозволяє різати діяльність і думки чоловіка на якісь різко відділені періоди, хоча б в житті того чоловіка й були не знати які різкі перевороти. Метод той вимагає поперед усього докладного вияснення вихідної точки і вдержання тої нитки, котра в’язала думки і діла історичного лиця в однім періоді з другим, а дальше вимагає не менше докладного пояснення но-

вих впливів і товчків і тих змін, які звільна dokonувалися серед них в даному історичному характері» [1888. Франко — 247–248]; «исторический метод» [1914. Рулін — 212]; «Справжні, історичним методом складені праці з історії українського письменства попереджено, з 30-х аж по 60-ті роки, оглядами поточного письменства тих часів. Такі огляди зробились навіть були свого роду шаблоном для всіх, хто торкався того часу українського письменства» [1923. Єфремов — 92]; «Таким чином у працях акад. Петрова [“Киевская искусственная литература XVII и XVIII вв., преимущественно драматическая”] історичний метод доходить свого логічного завершення» [1923. Єфремов — 97]. ► МЕТОД ПСИХОЛОГІЧНО-СОЦІАЛЬНИЙ

МЕТОД ІСТОРИЧНО-ПОРІВНАВЧИЙ / «Стоючи за психологічний принцип у критиці, автор [І. Франко] і в історії письменства дає перевагу психологічним дослідом, історично-порівнявчого додержуючи методу» [1923. Єфремов — 103].

МЕТОД КІЛЬКАПЕРЕДІЛЬНОЇ СЦЕНИ ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ / «В театрі ім. Михайличенка, як принцип роботи, висувається колективний метод, при якому дається необмежений простір творчості актора й можливість для нього виявити до кінця різноманітно свою індивідуальність. Керівники фактур лише зводять до купи й надають конкретних рис задумам і формі, що витворили самі актори; ця творчість актора зачіпає не тільки одну галузь виконання, а обіймає собою весь спектакль — від основної його ідеї й до подробиць техніки <...>. В роботі майстерень другої театральної організації — мистецького об'єднання “Березіль” — колективний метод не відіграє значної ролі» [1925. Кисіль / УТ — 150–151]; «Узурпація влади режисером в старому театрі привела до перебільшення висування ролі актора й доведеного до логічного викінчення “колективного методу” в Театрі ім. Михайличенка» [1925. Кисіль / Новий — 160]. ► ДИКТАТУРА РЕЖИСЕРА

МЕТОД КОМБІНОВАНОЇ СЦЕНИ ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

МЕТОД КОНСТРУКТИВНИЙ / ► РЕАЛІЗМ

МЕТОД КОНСТРУКЦІЙНОЇ СЦЕНИ ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

МЕТОД КРИТИЧНИЙ / «Перший, хто одчинив “нову еру критичної думки” у нас — являється М. Зеров <...>. Приніс нову стихію, методи, нові спроби оцінок. Коли до нього весь час жували “про що”, то Зеров поставив: “як”, інакше кажучи, надав найбільше значіння формі й композиції в мистецькому творі. <...> Характерною прикметою його статтів є — аналітичність з певним ухиленням в бік академічності. <...> Менше показний, скромніший і малослівніший ніж М. Зеров, другий критик Б. Якубський. <...> Молодістю й зухвалістю віє від небагатьох спроб наймолодшого нашого критика Ю. Іванова-Меженка. <...> окремі фрагменти в його роботах <...> свідчать про оригінальні критичні методи» [1920. Савченко — 53–54].

МЕТОД КУЛЬТИВАЦІЇ ЗОВНІШНЬОЇ ФОРМИ / «Був у нас і метод культивування зовнішньої форми — пластика в театрі. Цей метод відійшов у непамять, і слід, який він залишив, безумовно, мусив бути благотворним, звернувши увагу актора на те, що в будь-який момент на сцені він щось виражає, якимось виглядає, — хоч, з другого боку, цей метод міг в акторі щось зрушити на другий план. Тут винна не наша система, а винні специфічні обставини, в яких нам доводилось і виховуватись, і грати відповідальні ролі. З цього боку я вважаю, що все в порядку, і коли в кого є таке враження, що щось загинуло, то я б сказав: коли загинуло те, що для нового театру непотрібне, то слава богу; а коли загинуло все, то він помиляється, бо воно не так легко гине» [1925. Курбас / Майстерність — 116]. ► ФОРМА

МЕТОД КУЛЬТПОХОДУ / «Методи культпоходу, соцзмагання та ударництва нині популяризує преса профспілок, яка стає органом організації мас у перебудові профспілкової праці і в боротьбі за ленінську лінію» [1931. Коряк / 2 — 4].

МЕТОД МАРКСИСТСЬКИЙ / «Так званий марксистський метод, що вивчає літературні явища з погляду історичного матеріалізму, до цього часу ще мало розроблений» [1923. Кагаров — 173].

МЕТОД МАРКСИСТСЬКО-ЛЕНІНСЬКИЙ / [1948. Предславич — 14].

МЕТОД МАРКСІВСЬКИЙ / [1929. Білецький — 7]; «Соціологічне пояснення літературної еволюції, оперте на формальну аналізу літературних фактів — тільки такий метод може дати історію літератури. А це й єсть марксівський метод» [1926. Марксизм — 164]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ, МЕТОД

МЕТОД МАСОВОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ РОБОТИ / «методи масової театральної роботи, як культпоходи, пільгові вистави, диспути і конференції робітничого глядача» [1931. Хроніка / 1 — 161].

МЕТОД МОНІСТИЧНИЙ ► МЕТОД [НАУКОВИЙ]

МЕТОД НАТУРАЛІСТИЧНИЙ / [1878. Франко / Письма — 74]. ► МЕТОД

ВИСТАВЛЕННЯ

МЕТОД [НАУКОВИЙ] / «вийшов р. 1910-го у Львові Франків “Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.”, — вийшов і розчарував усіх, хто так нетерпляче доживавсь обіцяної праці. Методу, який подав був Франко в цитованій допіру передмові, тут ані сліду не знайдемо. Нема також і тієї широти погляду та бистроумности у висновках, як і величезного критичного та наукового апарату, до якого привчив був автор попередніми своїми працями» [1923. Єфремов — 104]; «всі дотеперішні методи вивчення літератури можна класифікувати на підставі такого принципу: чи даний метод шукає причини досліджуваного факту тільки серед літературних явищ, чи цей метод для відшукання причин рекомендує вдатися до фактів іншого порядку, ніж літературні. До перших методів — сепаратних — належать методи, описувані досі під назвами:

формалістичний, філологічний, почасти естопсихологічний, еволюційний та естетичний. Ці методи встановлювали звязок між літературними явищами, рідко відходячи до фактів нелітературних. Другі методи — моністичні — описуючи літературні явища, намагаються відшукати причину цих явищ у фактах іншого порядку, ніж літературні. До таких методів належать, згідно з існуючою номенклатурою, такі: етичний, публіцистичний, історичний (до якого належить і метод Тена) почасти естопсихологічний і порівняльний. Ці останні методи вважають за неможливе здійснити наукові завдання історії літератури, залишаючись тільки в колі літературних явищ. Ці методи сміло, а іноді й наївно, знімають питання саме про причину фактів, як про основне завдання науки. При цьому, звичайно, поняття причини розуміється широко, включаючи сюди й кондиціональність» [1926. Чучмарьов — 209].

МЕТОД ОПИСОВИЙ / «практично єдиний метод, яким послуговується сучасне українське театрознавство — метод описовий, який тяжіє найчастіше до описово-експресіоністичного чи описово-імпресіоністичного слова. І хоча цей тип театрального дискурсу ближчий до рефлексій театрального критика, аніж теоретика театру (навіть історика в його сучасному розумінні), він продовжує переважати в осмисленні театрального процесу. <...> Описовий метод аналізу теж повинен відмовитись від “синдрому вампіризму” (коли критик живе цілком і виключно за рахунок режисера, повторюючи, мультиплікуючи в слові те, що вже зробив автор вистави, без жодної “додаткової” інтелектуальної специфічно-професійної інформації)» [2000. Корнієнко — 9]. ► МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ ОПИСОВИЙ, РОБОТА ОПИСОВА

МЕТОД ОПРАЦЮВАННЯ РОЛІ / [1929. Рулін / Завдання — 33].

МЕТОД ОФОРМЛЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО / [1926. Городиська — 3].

МЕТОД ПОДВІЙНОЇ ДЕКОРАЦІЇ / «Щоб надати більш мальовничості п'єси та щоб уникнути де-якої одноманітності, що невідлучно зв'язана з постановкою по методу “подвійної умовної сцени”, можна деякі п'єси виставляти по методу “подвійної умовної комбінованої декорації”. Суть цього методу та, що просценіум займає декорація комбінована таким способом, що дає одночасно кілька пунктів місцевості, де відбуваються картини п'єси» [1920. Гаєвський — 30].

МЕТОД ПОДВІЙНОЇ СЦЕНИ ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

МЕТОД ПОДВІЙНОЇ УМОВНОЇ КОМБІНОВАНОЇ ДЕКОРАЦІЇ / [1920. Гаєвський — 30].

МЕТОД ПОДВІЙНОЇ УМОВНОЇ СЦЕНИ / [1920. Гаєвський — 26]; «Головна вага вистави на “подвійній умовній сцені” полягає в тому, що дія п'єси розгортається то на просценіумі, то на “другій сцені”, чергуючись, — а то так і разом відбувається дія і там, і тут. Декорація просценіуми (арка) залиша-

ється увесь час та сама, а на “другій” сцені декорації міняються під час дії. Таким чином, антракти можуть бути цілком скасовані» [1920. Гаєвський — 27].

МЕТОД ПОКАЗУ / [1936. Мар'яненко / 1 — 120]. ► НАЧИТУВАННЯ РОЛЕЙ, ПОКАЗ

МЕТОД ПОРІВНЯЛЬНИЙ / [1901. Франко / Перетц — 96]; [1931. Рулін / Старицький — XXIX]; «Ми не думаємо також виступати тут проти порівняльного методу; навпаки, ми признаємо йому величезну вагу для літературно-наукових дослідів уповні і вважаємо його навіть для них єдино можливим і раціональним. Лиш на його основі можна побачити наглядно, як духове життя народів впливає взаємно на себе, як повстають, ширяться від одного народу до другого і гинуть різні літературні течії, як викликають при однакових обставинах у неоднакових народів однакові літературні прояви і т. і. На підставі порівняльного методу переконуємося, що загальні літературні прояви не поминають і нашого народу і літератури, доказом чого можуть послужити: романтизм, реалізм, натуралізм, декадентизм і т. д. Як у всім одначе, так і при порівняннях мусимо заховати якусь міру, певну границю, поза яку не сміємо переступати, коли не хочемо договоритися до абсурдів. Реалістичний письменник у нас і в Німеччині та Франції буде мати спільні точки, але не конечно один мусить бути під впливом другого, не вчисляючи тут самого напряду, який остаточно може рівночасно повстати в кількох місцях незалежно від себе, чого приклади можна би знайти. Так само не можна брати всіх реалістичних письменників німецьких та французьких і виказувати їх вплив на якогось українського реалістичного письменника, бо тою дорогою зайшли б ми до абсурду» [1904. Франко / Шевченко — 234–235]; «метод сравнительный» [1914. Рулін — 329]. ► ФОРМАЛІСТИКА ПОРІВНЯЛЬНА

МЕТОД ПОСТАНОВКИ В ЦИРКУ / [1920. Гаєвський — 36].

МЕТОД ПРАВДИВОГО РОЗКРИТТЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО / «“Березіль” починає опановувати метод правдивого розкриття історичного минулого громадянської війни» [1934. Гец — 13].

МЕТОД ПРАЦІ АКТОРСЬКОЇ / [1913. Вороний / Театр — 154].

МЕТОД ПСИХОЛОГІЧНИЙ / «психологічний метод (студія працює під проводом учня Станіславського і по системі останнього) не годиться з революційно-агітаційними завданнями» [1924. Київ — 8]. ► МЕТОД [ПСИХОЛОГІЧНО-СОЦІАЛЬНИЙ], СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

МЕТОД ПСИХОЛОГІЧНОГО ТЕАТРУ / «Можете ставити, нічого не вмючи, методом старого психологічного театру, змонтувати зовсім неграмотно, присмачити гарними написами, і буде витриманий ідеологічно твір. Коли добрий оператор, коли підібрались типи — успіх партійний забезпечений. Є в Харкові Тасін, це київський інтелігент самого слащавого типу, без ніякої виучки, без ніякої режисерської грамоти й техніки, він і ставить тепер “Октябрину”. Це річ слащава. В кіно красти

можна наліво і направо, там взагалі багато непомітного. Де випадковість — там майстра не треба» [1925. Курбас / Режистаб 18.03.1925 — 169]. ► ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

МЕТОД ПСИХОЛОГІЧНО-СОЦІАЛЬНИЙ / «Але ш. рецензенту, мабуть, іде о щось більшого. Він налягає на те, щоб “стежити ті твори іншою системою”, с[е] є, мабуть, іншим методом, “так мовити, психологічно-соціальним”. Дуже жаль, 1) що шановний рецензент не сказав, яким методом саме роблена моя студія і в чім лежать хиби того методу, і 2) що треба розуміти під методом психологічно-соціальним. Грішний чоловік, я не можу ніяк догадатися, що се за метод. Приступаючи до оцінки твору літературного, я беру його поперед усього як факт духовної історії даної суспільності, а відтак як факт індивідуальної історії даного письменника, т. є. стараюсь приложити до нього метод історичний і психологічний. Вислідивши таким способом генезис, вагу і ідею даного твору, стараюсь поглянути на ті здобутки з становища наших сучасних змагань і потреб духовних та культурних, запитую себе, що там находимо цінного, наукаючого і корисного для нас, т. є. попросту, чи і оскільки даний автор і даний твір стоїть того, щоб ми його читали, ним займалися, над ним думали і про нього писали. Таким методом я розбирав “Перебендю”. Дуже буду вдячний шановному рецензенту, коли він повчить мене, в чім сей метод хибний і чого вимагає рекомендований ним метод психологічно-соціальний» [1889. Франко / Відповідь — 311].

МЕТОД ПСИХОПАТОЛОГІЧНИЙ [У ТЕАТРОЗНАВСТВІ] / «метод психопатологический» [1914. Рулін — 357].

МЕТОД ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ [У ТЕАТРОЗНАВСТВІ] / «метод публицистический» [1914. Рулін — 276]; «Публицистический метод во многом приближается в этическому; во главу оценки произведения он ставит мораль общественную вместо морали личной. В основе обоих лежит тот ж критерий пользы» [1914. Рулін — 328].

МЕТОД РЕАЛІСТИЧНИЙ ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

МЕТОД РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [1912. Вороний — 314]; [1925. Пурим — 5]; [1929. Смоліч / Харків — 70]. ► РЕЖИСЕР, РЕЖИСЕРІЯ

МЕТОД РОБОТИ АКТОРА / [1932. Верхацький / Пролог — 7]; «Способом у методиці роботи актора є механізація фактури. Це вже дає можливість приблизно уявити шлях і способи творчості актора, бо механізація фактури заперечує: а) гру нутром, б) гру виключно від інтуїції, в) випадковість жесту і інтонації, а наводить актора на а) контроль уявлення, б) свідоме ставлення до способів, в) винайдення відповідних способів виразу» [1932. Верхацький / Пролог — 86].

МЕТОД РОБОТИ АКТОРСЬКОЇ / [1936. Мар'яненко / 2 — 173]. ► МЕТОД РОБОТИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ

МЕТОД РОБОТИ НАД ОБРАЗОМ ДІАЛЕКТИЧНИЙ / «діялектичний метод роботи над образом мусить завжди виходити з певного соціального оточення. Він мусить бути одночасно і конкретним, і соціальним, тобто мусить створити одність певного конкретного образу та відповідного соціального гла. Тому, дбаючи про конкретне виявлення художнього образу, робітник мистецтва повинен конкретність цю щільно пов'язувати з тим соціальним тлом, що на ньому розгортається цей образ, надаючи йому значення виразного представника певної групи суспільства» [1931. *Якість* — 4]. ► РОБОТА НАД ОБРАЗАМИ

МЕТОД РОБОТИ РЕЖИСЕРА / «Метод роботи режисера коло п'єси» [1932. *Верхацький / Пролог* — 6]; «мені здається помилковим твердження, ніби ворожнеча між Кропивницьким і Тобілевичами мала глибоке принципове коріння, ніби вони користувалися зовсім протилежними методами режисерської та акторської роботи аж до того, що нібито Кропивницький очолював романтично-побутовий театр, а Тобілевичі — реалістично-побутовий. Звичайно, це не зовсім так. Не треба насамперед мішати до купи всіх братів Тобілевичів. Скільки мені відомо, Садовський та Заньковецька дуже недовгий час працювали вкупі з Саксаганським та Карпенком-Карим. 1895 р. мені довелося бачити вистави трупи з мінним ансамблем під керівництвом М. К. Садовського і з участю М. К. Заньковецької. Ця трупа виставляла майже всі ті п'єси, що йшли і в театрі М. Л. Кропивницького. Ріжниця великої в режисерській роботі та акторській грі не було. Просто — у Садовського були сильніші драматичні актори, у Кропивницького — комедійні та характерні» [1936. *Мар'яненко / 2* — 173].

МЕТОД СЕПАРАТНИЙ ► МЕТОД [НАУКОВИЙ]

МЕТОД СИМПЛІФІКАЦІЇ / «Метод симпліфікації <...>. Тепер перейду до іншого принципу в виставах — до принципу симпліфікації або упрощення. Цей принцип має в ґрунті речі мету вплинути на глядача упрощеними зовнішніми формами й для того використовуються найпростіші примитивні засоби. Основоположником принципу симпліфікації є Рудольф Жене (*Genee*), що подав пропозицію упростити виставу класичних творів. Рудольф Жене виступив з такою пропозицією тому, що вистава класичних річей, зміна декорацій яких доходила до двадцяти раз на вечір, сильно зволікала антракти й страшенно забарювала вистави. Жене запропонував змінити тільки задню декорацію, залишаючи на протязі цілої п'єси всю авансцену без зміни. Проект цей почали переводити в життя в Шекспіровському театрі в Мюнхені і в Народньому театрі в Вормсі. Спосіб цей звичайно позбавляв можливості дати глядачам цілу картину того місця, де відбувається дія, і режисери-прихильники художньо-реалістичного, а особливо натуралістичного методу, цей спосіб ігнорували. Коли-ж зачалася боротьба з крайностями та надмір-

ностями натуралізму на сцені, коли зачали виносити гострий осуд протоколюванню життя з кону театру, тоді адепти нових упрощених форм режисерства вхопилися, як за противагу, за принцип Жене і його проект в зміненому вигляді повернувся знову на сцену» [1920. Гаєвський — 32].

МЕТОД СОЦЗМАГАННЯ ► МЕТОД КУЛЬТПОХОДУ

МЕТОД СОЦІОЛОГІЧНИЙ / [1926. Чучмарьов]; «в німецьких дослідників, що найбільший внесок у царину методології цієї дисципліни внесли, бере історія театру певний курс на соціологічний метод» [1929. Рулін / Слово — 13].

МЕТОД СТАВЛЕННЯ П'ЕСИ / «Методу ставлення п'еси, побудову окремих сцен, дій і цілої п'еси. Визначиться тож і тон та темп вистави, внутрішня її суть» [1928. Грудина / «Галичина» — 26].

МЕТОД СХЕМАТИЗАЦІЇ [ДРАМИ] / [1930. Архітектоніка — 38].

МЕТОД СЦЕНИ З КОТАРАМИ ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

МЕТОД СЦЕНІЧНИЙ / [1924. Херсонський — 7].

МЕТОД ТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ / «Розказати про свій метод творення сценічного образу і навчити інших вона не могла. Марія Костянтинівна тільки показувала, як би вона це зробила» [1937. Мар'яненко — 104]. ► ОБРАЗ СЦЕНІЧНИЙ

МЕТОД ТВОРЧИЙ / «Однак і в роботі драматичного актора є таке, що надається до звичайного запису пером. Це — його творчий метод. Оце — “як”. Як працює актор. А пізнати “як” означає — зрозуміти й “чому”. Чому успіх його роботи законний» [1941. Смолич — 12].

МЕТОД ТЕАТРУ СТАРОГО / «психологізм з'являється методом старого театру» [1926. Політика — 1].

МЕТОД УДАРНИЦТВА ► МЕТОД КУЛЬТПОХОДУ

МЕТОД УМОВНИЙ [УПРОЩЕНИЙ] ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

МЕТОД УПРОЩЕННЯ ► МЕТОД СИМПЛІКАЦІЇ

МЕТОД ФІЗИЧНОЇ ДІЇ / [1999. Данченко — 72]. ► МЕТОД ДІЇ ФІЗИЧНОЇ, ПРОГОН

МЕТОД ФІЛОЛОГІЧНИЙ / «В. М. Перетц проголосив єдино науковим методом — метод філологічний. “Те, що важливо істориків, юристів, які теж досліджують словесні пам'ятки, зовсім неважливо для історика літератури і навпаки. Бо ми вивчаємо не життя людей та його закони, а життя літературних пам'яток, закони їх створення і принципи поетичної творчості”. Звичайно, у читача відразу ж може виникнути питання: чи можна ізолювати “життя літературних пам'яток” від “життя людей”? Не задумуючись над цим питанням, В. М. Перетц далі формулював завдання науки такими словами: “Історія літератури розглядає формальний бік пам'яток, їх еволюцію, залишаючи вивчення змісту істориківі культури» [1957. Білецький — 5]. ► МЕТОД ФОРМАЛЬНИЙ

МЕТОД ФОРМАЛІСТИЧНИЙ ХУДОЖНІЙ / [1933. Хвиля — 531]. ► МЕТОД ФОРМАЛЬНИЙ, ФОРМАЛІЗМ, ФОРСОЦИЗМ

МЕТОД ФОРМАЛЬНИЙ / [1929. Державін — 117]; «Так званий “формальний метод” утворився не внаслідок створення окремої “методологічної” системи, а в процесі боротьби за самостійність і конкретність літературної науки. Поняття “методу”, взагалі, невідповідно поширилося і стало значити занадто багато. Принципіальним питанням для “формалістів” є питання не про методи вивчення літератури, а про літературу як предмет вивчення. Ні про яку методологію ми власне не говоримо і не сперечаємося. Ми говоримо і можемо говорити тільки про деякі теоретичні принципи, нав'язні нам не якою-небудь готовою методологічною або естетичною системою, а вивченням конкретного матеріалу в його специфічних особливостях. Теоретичні й історико-літературні роботи формалістів виявляють ці принципи досить виразно, але навколо них за ці 10 років набралось так багато нових питань і старих непорозумінь, що не завадить зробити спробу звести їх до купи — не в догматичну систему, а в історичний підсумок. Важно показати, як почалася робота формалістів і як і в чім вона еволюціонує» [1926. Ейхенбаум — 182]; «Формальний метод є перш за все метод історико-літературного вивчення, а не критичної оцінки. Це значить, що його треба розглядати в ряді інших історико-літературних методів, а також в зв'язку з формуванням історії літератури, як науки» [1926. Марксизм — 142]; «Те, що називає тут проф. Перетц філологічним методом, є метод формальний <...>. Здається, не може бути жадних сумнівів: філологічний, або формальний метод є допоміжний для еволюційного; точніше сказати — він є один з прийомів еволюційного методу. Цілком справедливо підкреслює проф. Перетц, що цей допоміжний прийом є головний, підставний для історико-літературних дослідів, він єдиний вірний шлях до об'єктивного вивчення літературних явищ, але... все ж таки тільки допоміжний, все ж таки тільки “копання” на чорному дворі науки» [1926. Марксизм — 148]; «Обсяг і зміст означення “формалізму”, як критично-літературної течії, не тотожний до формального методу, як системи прийомів при науковому досліджуванні явищ літератури — під означення “формалізму”, як його тепер розуміють, підходить не тільки певний підхід до літературних творів, але й певні літературні угруповання, що, за маніфестом Плугу кажучи, “дбають за витонченість форми” в своїх творах, не надаючи більшого значіння ідейному їх змістові. Отже, таке трактування “формалізму” виходить за межі нашого завдання, так само, як не обходять нас і ті гострі напади на “формалістів” з боку деяких літературних критиків-марксистів, що вбачали в цьому захопленні “формою” прояв ідеологічного консерватизму, а іноді просто контрреволюцію. Так, напр., відомий критик В. Коряк в своїй статті “Форма і зміст” дає таке визначення “формалізму”: “Формалізм — чудесна зброя в руках наших класових ворогів для дезорганізації наших лав, для про-

риву фронту пролетарського мистецтва... їхня зброя “фігура” мовчанки» [1926. Шамрай — 233]; «фундатора формального методу в мистецтвознавстві Вельфліна та про конструктивізм Готфрида Земпера» [1929. РКВ — 143]; «А. Гвоздьов визнав, що застосування ним формального методу Германа призвело до писання книг антиісторичних та антисоціальних, а культивування цього методу в радянському театрознавстві означало “отрив научного внимания от вопросов современности”» [1932. Рутківська — 84]. ►

МЕТОД, МЕТОДА ФОРМАЛЬНА У ТЕАТРОЗНАВСТВІ, ФОРМАЛІЗМ, ФОРСОЦИЗМ

МЕТОД ФОРМАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИЙ / [1931. Костенко — 63]. ► МЕТОД ФОРМАЛЬНИЙ, ФОРСОЦИЗМ

МЕТОД ХУДОЖНІЙ / «Цього сезону особливо виразно позначається різниця художніх методів» [1928. Смолич — 10–12]; «Художній метод (координата художніх прийомів, а з тим і знаменник мистецької форми) — це ідеологія режисера» [1928. Смолич — 13]; «З активного ставлення до соціальних процесів доби постає художній метод, і цей метод, згідно з темпом і сенсом доби, на свій кшталт переорганізовуватиме всі речі, факти, ідеї, що потрапляють під його об'єктив. В результаті й постає комплекс прийомів художньої інтерпретації (кут погляду, ракурс, перспективи і т. ін.), що зовні є ознакою стилю» [1929. Смолич / Франка — 59]; «“Монументальний реалізм”, декларований Театром ім. Ів. Франка <...> не цілком відповідає здекларованому визначенню, бо в основі мистецького плану лежить усталена манера гри (“культура нутра”), лише деформована й поповнена новими досягненнями театральної практики пересічного поживтневого театру» [1929. Смолич / Франка — 60]; «Художній метод є вираз ставлення письменника до дійсності» [1935. Безпалов — 51].

МЕТОД ХУДОЖНЬО-РЕАЛІСТИЧНИЙ / «Художньо-реалістичним методом звемо ми такий, що тими чи іншими засобами змальовує тільки риси характеристичні тієї чи іншої речі чи з'явища, при чому найбільш характерні риси виявляються і змальовуються більш рельєфно і виразно, і, навпаки, риси випадкові, що не стосуються то ідеї, яку артист має виявити, зостаються без виявлення» [1920. Гаєвський — 22].

МЕТОД ХУДОЖНЬО-СЦЕНІЧНОГО ВПЛИВУ / [1927. В. Ів. — 14].

МЕТОДА / «Той найкоротший шлях, що веде до найліпшого виробу наукової системи мислення й до якнайкращого, якнайповнішого та якнайпродуктивнішого щодо конкретних здобутків прикладення цієї системи до поодиноких фактів, явищ та їх цілої громади — ми називаємо методою, а ту дисципліну, що вчить здобувати найсистематичнішу методу, називаємо методологією» [1925. Білецький — 32]; «Якою ж методою працювала Заньковецька?» [1929. Пулін / Марія — 88]; «Мені здавалось, що метода театру “Березіль”, коли зараз ставиться питання так, що ця метода нічого спільного не має з реалізмом, мені здається, що це є метода по-

стійних шукань, що це є метода, яка не оголошує якогось ярлика» [Черкашин] [1933. *Стенограма* — 568].

МЕТОДА АКТОРСЬКОГО ВИЯВУ / [1930. *Корляків* — 73].

МЕТОДА АЛЕГОРИЧНА / [1929. *Копержинський* — XXII]. ► АЛЕГОРІЯ, ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

МЕТОДА АНАЛІЗУ / «метода аналізу — суб'єктивно-психологічна» [1922. *Машкін* — 65].

МЕТОДА АНАЛІТИЧНА / [1923. *Кагаров* — 172].

МЕТОДА БІОГРАФІЧНА / «Тим часом Є. Перлін, будучи неюфітом переверзінства, заперечує біографічну методу, а також і психологічну аналізу. Це заперечення становить нерозв'язну антиномію» [1931. *Переверзінство* — 81]. ► МЕТОД БІОГРАФІЧНИЙ

МЕТОДА ГЕНЕТИЧНА / [1929. *Копержинський* — XXII]. ► ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

МЕТОДА ГРИ / [1926. *Цвей* — 8].

МЕТОДА ДІАЛЕКТИЧНОГО МАТЕРІЯЛІЗМУ / «Драматургам треба збагатити себе не тільки на формальні знання (закопи театру й драматургії), а навчитися орудувати в своїй творчості методою діалектичного матеріалізму, не спрощуючи художнього твору до сухої агітки чи до солоденької інсценіровки підручника з політграмоти. Шукати оцінки своїх творів не лише у фаховій критики після надрукування п'єс, а подавати свої твори на обміркування широких робітничо-селянських мас глядачів ще до друку» [1930. *Резолюції* — 651].

МЕТОДА ЕСТЕТИЧНА / [1929. *Копержинський* — XXII]. ► ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

МЕТОДА ІЛЮСТРАТИВНА / «Ілюстративна метода. <...> Ця позиція розглядає літературні твори, як окремі ілюстрації до курсу “суспільствознавства”» [1931. *Машкін* — 27].

МЕТОДА ІНДУКТИВНА В ТЕАТРОЗНАВСТВІ / «Застосовуючи індуктивну методу, М. Герман доходить разючих результатів» [1932. *Румківська* — 82]. ► ТВІР МИСТЕЦТВА

МЕТОДА ІСТОРИЧНА / [1929. *Копержинський* — XXII]; [1941. *Ленкий* — 124]; «Супротивність між догматичною і чисто історичною методою» [1902. *Тен* — 4]. ► ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

МЕТОДА КОЛЕКТИВНО-ПОЛІТИЧНОЇ РОБОТИ / «Ці завдання державна драма вже почала виконувати: всю внутритеатральну роботу переведено на методу колективно-політичної роботи. Замість одного режисера до праці стала режисерська рада в складі художнього керівника М. Терещенка та режисерів Кошевського, Шумського, Красноярського, Вірського й Димова. Артисти проробили постанови XVI-го партійного з'їзду, основні проблеми діалектичного матеріалу та сучасного стану літератури й мистецтва. У цьому сезоні державна драма виступає з п'єсами: Ів. Микитенка “Кадри” і переробленою “Диктатурою”, Л. Перво-

майського “Невідомі салдати”, Вишневецького “Війна”, М. Семенка “1903 рік”, Безименського “Постріл” та ще одною п’єсою на найважливіші проблеми боротьби за п’ятирічку за чотири роки» [1931. Хроніка / 1 — 161].

МЕТОДА КОНСТРУКТИВНА ► УСТАНОВКА [ДЕКОРАЦІЙНА]

МЕТОДА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ДОСЛІДУ / «Рівночасно критичні писання Драгоманова дали молодій галицькій громаді ключ до ширшого погляду і глибшого розуміння також літературних появ, таких як “Енеїда” і “Наталка Полтавка”, а при тім показали їй методу, як належить студіювати такі появи — методу культурно-історичного досліду і порівняння» [1898. Франко / Котляревський — 334].

МЕТОДА МАТЕРІАЛІСТИЧНО-ДІАЛЕКТИЧНА / [1931. Щупак].

МЕТОДА МОРФОЛОГІЧНА / [1929. Копержинський — XXII]. ► АНАЛІЗ МОРФОЛОГІЧНИЙ, МОРФОЛОГІЯЧ [МИСТЕЦТВА], МОРФОЛОГІЯ ТЕАТРУ, ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

МЕТОДА НАТУРАЛІСТИЧНА / [1932. Рулін / 15 — 88].

МЕТОДА ПОРІВНЯЛЬНА / [1931. Лакиза / 2 — 11].

МЕТОДА ПОРІВНЯННЯ ► МЕТОДА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ДОСЛІДУ

МЕТОДА ПОСТАНОВКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ / «Методом звемо певний чин, спосіб, за яким провадимо роботу. Метода театрального ставлення — не що інше, як отой чин чи спосіб, ота певна сукупність в одному напрямі систематизованих прийомів та правил, що з них виходить керівник-режисер, готуючи постановку. Зрозуміло, що, залежно від того, яку обере собі методу в роботі над п’єсою керувник, тлумачитиметься й зміст п’єси (не змінюючи, звичайно, основної провідної ідеї твору) та відмінатиметься оформлення вистави — кожна бо метода проказує іншу манеру гри, інше речеве оформлення — декорації, костюми, реквізит тощо. З найбільш відомих та найбільш поширених на театрі метод маємо такі: художньо-реалістичну, натуралістичну та умовно-спрощених постановок»; «Натуралістична метода ставлення, замість вимог, що їх становить художньо реалістична, яка припускає певну умовність (до речі мовити, властиву театрові взагалі), — вимагає аж надмірного деталізування, заглиблення до найменших подробиць так у зовнішньому зображенні, як і змісті кожної ролі. <...> Основоположником натуралістичного театру вважають загальновідомий Московський Художній театр <...>. Український театр від давніших часів Старицького, Кропивницького й до наших днів, за дуже незначним винятком, не сприйняв і не наслідував форми ставлення за натуралістичною методою»; «Художньо-реалістична метода має на меті певними художніми засобами — декорацією, музикою, вбранням, гримом, меблями та реквізитом, а також і відповідною грою акторів — виобразити й відтінити найбільш характерні риси задуму (ідеї) твору. Художньо-реалістична метода висвітлює всі характерні, найбільш важливі ознаки доби, побуту, що відразу дадуть гляда-

чеві уяву про час і місце подій та соціальне оточення, а також психологічні особливості дійових осіб. Усі деталі (подробиці), що не стосуються до основного задуму (ідеї) п'єси та нічого характерного не підкреслюють, за художньо-реалістичною методою ставлення лишаються осторонь, відходять (як це часто висловлюються в театрі) на другий план. Для ставлення за худ.-реал. методом найбільш підходять п'єси історичні або на історичні теми та п'єси побутові» [1927. *Метод* — 31]; «Ще звать цю методу методу стилізації, а тому, що ставлення п'єс за умовно-спрощеною методою здебільшого провадиться без писаних декорацій, в сукнах, цю методу звать ще й просто “Постановками в сукнах”. Метода умовно-спрощених постановок вигідно відрізняється від попередніх метод особливо натуралістичної, тим, що прагне виобразити лише найхарактерніше зовсім зрікається деталізування, виявляє тільки потрібне — підкреслює саму суть ідеї (задуму) твору, епохи, часу, характерів» [1927. *Метода* — 32]; «В Росії першим почав вживати умовно-спрощеної методи ставлення режисер Мейерхольд, нині народний артист Республіки <...>. У нас, на Україні, вперше почав вживати умовно-спрощеної методи режисер Курбас, нині теж народний артист Республіки» [1927. *Метода* — 33].

МЕТОДА ПСИХОЛОГІЧНА [АНАЛІЗУ] / [1929. *Копержинський* — XXII];

[1936. *Княжинський* — 273]. ► ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

МЕТОДА ПУБЛІЦИСТИЧНА ► МЕТОД ФІЛОЛОГІЧНИЙ, ШКОЛА ФІЛОЛОГІЧНА

МЕТОДА РЕАЛІСТИЧНА / [1931. *Мамонтов / СВД* — 21].

МЕТОДА РЕЖИСЕРСЬКА / [1948. *Довбищенко* — 3].

МЕТОДА СИНТЕТИЧНА / [1923. *Кагаров* — 172].

МЕТОДА СИСТЕМАТИЧНА / [1929. *Копержинський* — XXII]. ► СИСТЕМА, ШКО-

ЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

МЕТОДА СОЦІОЛОГІЧНА / «Соціологічна метода та школа формально-поетикальна за наших часів займають, так би мовити, “войовничу” позицію в науці, але в дійсності зараз ми маємо далеко більше напрямів студювання. Вони заявляють про своє існування не так теоретичними трактатами, як окремими розвідками, що викликаються потребами наукового дослідження. Можемо назвати такі головні прямування, що позначаються в численних працях: Школа філологічна, порівняльно-історична, формально-поетикальна, формально-психологічна та психологічна, лінгвістична, соціологічна. Проміжну позицію займає та частина сучасної літературної критики, що використовує, поряд із принципами суто-критичними, також деякі наукові. (Див. далі — Науково-критичні портрети письменників, Школа ідеологічна)» [1929. *Копержинський* — XXIV-XXIV]. ► МЕТОДА ФОРМАЛЬНА, ФОРСОЦИЗМ

МЕТОДА СУБ'ЕКТИВНО-СОЦІОЛОГІЧНА / «Яко дослідник, науковий діяч С. Єфремов закам'янів на позиціях суб'єктивно-соціоло-

гічної методи 90-х р.р. Сталися величезні зміни, наукова думка шукає і посувається вперед, а Єфремови з їх “науковими роботами” лишаються пам’яткою давно пройденого минулого» [1931. Чернець — 33]. ► МЕТОДА

МЕТОДА СУСПІЛЬНОЗНАВЧО-ПОРІВНЯЛЬНА / [1929. Клименко — LXXV]. ► МЕТОД ПОРІВНЯЛЬНИЙ

МЕТОДА ТВОРЧА / [1931. Грудина — 107, 109].

МЕТОДА ТВОРЧА ДРІБНО-БУРЖУАЗНА / [1931. Підгайний — 69, 77].

МЕТОДА ТВОРЧА РОМАНТИЗОВАНО-НАТУРАЛІСТИЧНА / [1931. Підгайний — 94].

МЕТОДА ТЕАТРУ ПРОЛЕТАРСЬКОГО / [1931. Юрченко — 144].

МЕТОДА ТЕАТРУ ТВОРЧА / «авторів настановлення й перелік основних розділів книжки “Творческий метод театра” дозволяють говорити про неї, як про першу спробу застосувати категорії матеріалістичної діалектики до аналізу творчої методи театру, або вірніше — виявити творчий театральний процес, як процес діалектичний» [1931. Юрченко — 144].

МЕТОДА ТЕХНІЧНА / [1929. Копержинський — XXII]. ► ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

МЕТОДА ФІЛОСОФІЧНА / [1929. Копержинський — XXII]. ► ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА, ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

МЕТОДА ФОРМАЛІСТИЧНА ► МЕТОД ФОРМАЛЬНИЙ, ФОРСОЦИЗМ

МЕТОДА ФОРМАЛЬНА / [1931. Машкін — 27]; «Року 1923, на стор. “Шляхів Мистецтва” й потім, коли засновано Харківський журнал “Червоний Шлях”, починаються в нас суперечки про формальну методи в літературознавстві — відгомін аналогічної суперечки в Росії. Ці суперечки мають не так наукове, як громадське значення — вони виявляють процес засвоєння нашим громадянством, з одного боку марксизму в його пристосуванні до літератури, з другого-ж боку, як прихильники, так і супротивники т. зв. “формалізму” засвоюють поодинокі, вживані ленінградськими вченими, прийоми наукового дослідження. В оборону формальної методи виступив Юр. Меженко (На шляхах до нової теорії. Ч. III, 1923, кн. 2, стор. 199–215), але більшість авторів виступила у значній мірі проти формалізму в його чистій формі. <...> З усіх названих статей найбільше звернули на себе увагу статті Б. Якубського й В. Коряка. Обидва повторили формули Плеханова, який, як відомо, у своїх студіях з мистецтва й літератури брав на увагу досягнення найвидатніших учених свого часу (напр., ак. О. М. Веселовського). Наші літературознавці, намічаючи шляхи досліду, виявили себе прихильниками соціологічної методи, що її вони розуміють широко, зводячи поодинокі старі методи до прийомів, які мають увійти до загальної системи єдиного марксістського методу (Б. Якубський). Як і Плеханов, вони взяли на увагу рівень досягнень сучасної науки (формально-поетикальна школа), і, напр., у В. Коряка (Боротьба поверхів) ми знаходимо цілий

каталог формальних завдань, що стоять перед дослідниками літератури. У цьому можна вбачати дещо нове» [1929. Копержинський — XXII–XXIII]; «Так, акад. Перетц в “Кратком очерке методологии” навчає отаких Ненадхевичів: “В каждой области знания (науке) ми различаем материал (то, что подлежит изучению), метод (способы, которыми этот материал изучается, обрабатывается) и результаты изучения, формируемые в выводах более или менее широкого значения (правила, законы)”. Ось звідки автор статті почерпає свою науку. А наука ця, звісно, до лиця й учителям його — його редакторам. Їх мало обходить те, що така наука штовхає їх на формалістичні позиції, підпорядковує марксизм, як єдину методу дослідження, їхньому формалістичному трактуванню матеріалу, формальної методи поруч із марксистською» [1931. Лакиза — 39].

МЕТОДА ФОРМАЛЬНА В ТЕАТРОЗНАВСТВІ / «Творець “німецької формальної методи” в театрознавстві [Макс Герман]» [1932. Рутківська — 82]. ► МЕТОД ФОРМАЛЬНИЙ

МЕТОДА ХУДОЖНЯ / [1932. Рулін / 15 — 89].

МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ГЛЯДАЧА ► АНКЕТА, ВИВЧЕННЯ ГЛЯДАЧА

МЕТОДИКА Й ТЕХНІКА / від 1926 р. — назва постійної рубрики у журналі «Сільський театр», в якій розглядалися питання організації роботи над виставою.

МЕТОДОЛОГ МИСТЕЦТВА / [1931. Ведміцький].

МЕТОДОЛОГІЯ / [1970. Сидоренко — 22]; «Коли ми звернемось до методології, як її визначили теперішні її дослідники, то приходимо до переконання, що вона порівнюючи молода ще дисципліна, що її не всі наукові кола використовують уміло, бо вона не встигла ще прищепитися до ширшого наукового світу, не встигла завоювати серед них певної популярності. Та й будівля самої цієї дисципліни ще не викінчена: не вироблені ті принципи, не устатковані ті підвалини, на яких повинна б будуватись її система. Вона знаходиться ще в стадії свого росту й розвитку. Та її принципова неустаткованість примушує вчених методологів триматися ще в рамках теоретичних міркувань, не вказуючи дороги до практичного, лабораторного переведення якихось певних методологічних принципів. Винятком із цього загального стану знаходиться науково-педагогічна праця найвидатнішого із методологів академіка української і російської Академії Наук Володимира Перетца, що найбільше приклав праці й до збудування системи літературно-наукової критики, й до конкретного переведення її в життя у своєму семінарі на Київському університеті, а потім на університеті Петербурзькому» [1925. Білецький — 32]; «Ми не потребуємо пояснювати, що “науковий метод” — це не якийсь метафізичний понадкласовий, мовляв суто-академічний ключ, яким можна відмикати двері премудрости. Хто говорить про метод, мусить говорити

про методологію; говорити ж про методологію, значить говорити про світогляд: бо ж метод базується на певній методології, а методологія, як відомо, на певному світогляді. Проф. Дорошкевичеві, певно, відомо, що методологію творять не окремі особи, а суспільні формації — класи. Що марксизм являє собою світогляд і, рівночасно, також і методологію, певний науковий метод пізнання; що марксистського наукового методу немає поза марксистським світоглядом» [1931. Костенко — 56]; «На методологічному фронті показати чітко клясового ворога, що часто-густо прикривається захисним кольором, викрити його — то є вельми важливо. За останній час в наслідок гострої боротьби маємо певне капітулювання, начебто визнання своїх помилок (Шкловський, Зеров), та проте й до цього доводиться підійти з надзвичайною обережністю та уважністю. Методологічна боротьба, що точиться з псевдо-марксистськими, форсоцівськими та одверто-ідеалістичними народницькими концепціями на полі радянського літературознавства, дала доволі великий матеріал і позитивні наслідки. <...> Правда, методологічні, публіцистичні й політичні концепції академіка С. Єфремова відомі, але в цій роботі його куркульська методологія досягає свого апогею, перетворюючись врешті в роботу, де відпадає будь-яке наукоподібне трактування й одверто виступає він, як речник куркульно-буржуазії, як речник фашистських емігрантських кіл. Особливо це виявляється в частині, де трактується доба радянської літератури» [1931. Чернець — 17]. ► МЕТОД, МЕТОДА

МЕТОДОЛОГІЯ БУРЖУАЗНО-ІДЕАЛІСТИЧНА / [1931. Дорошкевич — 32]. ► АКАДЕМІЗМ, ОБ'ЄКТИВІЗМ АКАДЕМІЧНИЙ, ОБ'ЄКТИВІЗМ АПОЛІТИЧНИЙ

МЕТОДОЛОГІЯ [ДОСЛІДЖЕННЯ] / «“Комісія літератури доби феодалізму” на чолі з академіком Перетцом продовжує лишатися одним з осередків загнилої збанкрутованої буржуазної методології, а мистецтвознавчі музеї продовжують пропагувати “культурних діячів” націоналістичної буржуазії (чого вартий, наприклад, “показ” творчості Лисенка в музеї “діячів”» [1933. Шабльовський].

МЕТОДОЛОГІЯ ІДЕАЛІСТИЧНА / [1930. Рулін / Випуски — 1].

МЕТОДОЛОГІЯ КРИТИКИ / «Основним теоретиком методології літературно-художньої критики, що ґрунтувалася на історико-матеріалістичній теорії, яка спрямовувала на класовий аналіз творів “мовою життя”, був Г. Плеханов» [2006. Криволапов — 75]; «методологія марксистської критики розроблялася і застосовувалася, переважно, на основі літературної творчості» [2006. Криволапов — 76]. ► КРИТИКА

МЕТОДОЛОГІЯ МАРКСИСТСЬКА / [1931. Сокаль — 52].

МЕТОДОЛОГІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА / [1933. Бойко — 35]; [1942. Інститут — 4]. ► МЕТОДОЛОГІЯ, МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО, ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЧА

МЕТОДОЛОГІЯ НАУКОВА / [1929. Копержинський — XXXVII].

МЕТОДОЛОГІЯ [ТЕАТРОЗНАВСТВА] / «В німецьких дослідників, що найбільший внесок у царину методології цієї дисципліни внесли, бере історія театру певний курс на соціологічний метод» [1929. Рулін / Слово — 13]. ► МЕТОДОЛОГІЯ ТЕАТРОЗНАВЧА

МЕТОДОЛОГІЯ ТЕАТРОЗНАВЧА / [1930. Мамонтов — 21].

МЕТОДОЛОГІЯ ФОРМАЛІСТИЧНО-ЕКЛЕКТИЧНА / [1931. Крутица — 80]. ► МЕТОД ФОРМАЛЬНИЙ, МЕТОДА ФОРМАЛЬНА, ФОРМАЛІЗМ, ФОРСОЦИЗМ

МЕТР СПЕКТАКЛЮ / «До цього дуже близький метр спектаклю, себто те основне, що ви визначаєте в спектаклі і що має в спектаклі бути, як момент, який так само, як метр у поезії, як метр у музиці, підсвідомо тримає глядача; те, що є канвою даного спектаклю. Глядач у всьому спектаклі постійно мусить його відчувати, не звертаючи на це ніякої уваги, вірніше, не слідкуючи за цим, те саме, що в музичній п'єсі ми кажемо: метр — гармонія. У старій музиці, де гармонія була супроводом, де супровід сам по собі був акордовий, глядач за ним не слідкував. Він одноманітний, як всякий метр. А слідкує глядач (слухач) за самою мелодією, за співом. Акомпанемент настроює до слухання, він є тим, що звертає увагу на цей самий спів, момент, який підкреслює показ даного співу» [1926. Курбас / Теорія — 110].

МЕТРОНОМ ► ЧИТАННЯ РИТМІЧНЕ

МЕХАНІЗАЦІЯ ПРИЙОМІВ СЦЕНІЧНИХ / [1931. Хмурий — 54].

МЕХАНІЗАЦІЯ ФАКТУРИ / «Тут на минулому зібранні І. Мар'яненко поставив питання про те, що наша система через свій ухил до механізації фактури робить з актора позбавлену життя ляльку; просто — що наша система відбивається вбивчо на вихованні актора. Я тоді не міг відповісти на це, оскільки ми були зайняті іншими справами. Зараз це питання на місці. Думаю і підозрюю, що голос тов. Мар'яненка не одинокий. Тут якраз і треба з таким твердженням стати до боротьби, боронячи саму систему. Що таке механізована проєкційована фактура, яке вона має відношення до живості чи мертвості актора? На мій погляд, це просто безконечно досконаліша форма, досконаліший принцип діяння на глядача, аніж той давній метод гри переживанням, гри “нутром”, гри, яка походить виключно від інтуїції, навіть з знайденої випадковості. Нова система гри поки що настільки передова, що зараз ви небагато знайдете колективів з провінційних осередків, у яких більш чи менш глибоко революціонізувалися методи акторської гри, і якраз у цьому напрямку. Мені, звичайно, важко сперечатися по всіх пунктах і з гаслом “нутра” і переживання остільки, оскільки воно нами пережите, і просто нема об'єктивної потреби всього цього повторювати; воно не всіх нас переконало досі. Я просто поставлю запитання таким чином: як вам здається — людина, що грає “нутром”, людина, що всю свою роль буде

на переживанні, в своїй роботі, вона ясно дає собі звіт про те, як вона звучить, як вона виглядає і що цим викликає у глядача? Я з розмов з акторами знаю, що, як тільки почуття бере гору, то вже погано. І як тільки актор захоплювався, то публіка була незадоволена... І от з біографій, з автобіографій багатьох кращих акторів навіть старої епохи театральної класики ми знаємо, що великі актори завжди намагалися добре до кінця продумати те, що роблять, прагнули підійти до свого завдання свідомо, мимо того, що у них були переживання рефлексаторного порядку — коли даєш певний жест чи певний вираз якого-небудь синтезу чи рефлексії, то повторюється відбиток рефлексу переживання. (Ми кажемо, що актор — це митець, який буде будинок)» [1925. Курбас / Майстерність — 115]; «Способом у методиці роботи актора є механізація фактури. Це вже дає можливість приблизно уявити шлях і способи творчості актора, бо механізація фактури заперечує: а) гру нутром, б) гру виключно від інтуїції, в) випадковість жесту і інтонації, а наводить актора на а) контроль уявлення, б) свідоме ставлення до способів, в) винайдення відповідних способів виразу» [1932. Верхацький / Пролог — 86]. ► ФАКТУРА

МЕХАНІЗМ ДРАМАТУРГІЧНИЙ / [1998. Саква — 5].

МЕХАНІК [СЦЕНИ] / польськ. *mechanik* [1816] [2007. Rutkowska — 327];

[1914. Сакаганський — 391]; «механик устроил мельницу с вертящимся колесом» [1841. Квітка / Театр — 93]; «был театральным механиком и отлично исполнял роль Жако, бразильской обезьяны, в пьесе того же имени» [1893. Черняев / Млотковский — 91]; «Правда, европейські великі театри мають спеціальні машини, апарати, і відповідних людей механіків, що по вказівкам режисера чудеса на сцені показують: сонце, чи місяць сходить, пливе по небі, — заходить, зорі мерехтять, гаснуть, падають і т. д.» [1924. Ефекти — 27]. ► МАШИНІСТ, ОБЕРМАШИНІСТ

МЕХАНІКА СЦЕНИ / «[перелік дисциплін] соціологія мистецтва <...> художнє читання <...> механіка сцени <...> оформлення сцени <...> історія театру <...> система виховання актора» [1928. Рулін / Розклад — 51].

МЕЦЕНАС / меценат; «а як тільки знайдуться меценаси, — найдуться і поети» [1861. Лавровський / 2]. ► МЕЦЕНАТ, МЕЦЕНАТСТВО

МЕЦЕНАТ / «“Меценати” “Березоля”» [1933. Микитенко / Щупак — 398].

МЕЦЕНАТСТВО / «Вчора “одкривали” драму, сьогодні оперу. Одкривали бучно, з музикою й фанфарами. З державним гімном і промовами. Одно тільки, що промовці підгуляли: ті самі, що вчора, ті й сьогодні і говорили навіть те самісіньке, немов у тому анекдоті про двох попів. <...> Говорено і вчора і сьогодні про те, що до большевиків не було нічого, ніякої української культури, а большевики настали — враз з'явилась і українська культура, театр, опера. Забувають тільки, що наприклад, опера настала тільки на п'ятий рік принаймні большевицького пануван-

ня, а присутній в театрі Садовський цілком резонно нагадав (в антракті), що він свого часу без жодного державного меценатства виставив був не менш десятка опер. Навіть у дрібницях промовці ще раз проказували те, що й учора: один з них вчора “випроваджував” з Києва Курбаса і це йому так уподобалось, що і сьогодні він ще раз “випровадив”» [1926]

[1929. *Єфремов — 409*]. ► МЕЦЕНАС, МЕЦЕНАТ

МЕЦЦО-СОПРАНО / [1908. *ТіМ — 3*].

МЕЧИК / «Мечик — мідне приладдя на розподільній дощці з ізольованою ручкою для вимикання електроенергії» [1929. *Словник — 45*].

МИРАКЛЬ / [1886. *Огоновський / 2 — 373*]. ► МИСТЕРІЯ ЧУДЕС

МИСЛЕННЯ РЕЖИСЕРА ПОДІЄВО-ВИДОВИЩНЕ / [1990. *Клековкін*].

МИСТЕРНО / майстерно; «двома рисами віддає мистерно цілу обставину драмату» [1875. *Вас. Н. — 72*].

МИСТЕЦТВО [МИСТЕРСТВО, МИСТЕЦЬ, МИТЕЦЬ] / «митець — мастер, дока, знаток» [1845. *Білецький — 225*]. Чи не вперше у друкованих текстах термін «митець» зустрічаємо 1856 р. у П. Куліша: «ти завжди був митець» [1857. *Куліш / Записки — 96*]; сам термін, вірогідно, походить від «майстра», «майстерності»: «сніцарское майстерство, [тобто] резное искусство» [1887. *Указатель — 313*]; 1857 р. у романі «Чорна Рада» Куліш знову вживає цей термін: «митець, братику, їй-богу, митець» [1890. *Куліш — 62*]; «митець він був у рицарському ділі» [1890. *Куліш — 64*]; однак у російському виданні 1860 р. ця ж репліка перекладена інакше: «Молодец, брат, ей-Богу, молодец!» [1860. *Куліш — 162*]. 1861 р. в «Объяснении неудобопонятных южнорусских слов» Куліш подає «митець», пояснюючи його як «дока, мастер» [1861. *Куліш / Пояснення — 16*]. За декілька місяців після Куліша Михайло Левченко пропонує термін «мітець» як заміник «спеціалістові» [1861. *Левченко — 186*] і, відповідно, спеціальність — «мітецьство» [1861. *Левченко — 186*]. У поясненні він пише: «представляю вниманию читателей небольшой русинский терминологический словарь, в виде опыта. Руководством, при его составлении служили мне словари, чешский и польский, а также наш Украинский язык» [1861. *Левченко — 185*]. 1867 р. подібний термін зустрічаємо у галицькій пресі: «підніс він ігру на сцені <...> до високого мистерства» [1867. *Русь / 17 — 9*]. 1886 р. терміни «мистерний» і «митецька» (*kunstvoll, künstlich, meisterhaft*), «митець» (*Meister, Künstler, Virtuos*), «митецький» (*meisterhaft*) і «мистецтво» (*Meisterhaftigkeit, Kunst, Kunstfertigkeit*) зафіксує Євген Желехівський у своєму українсько-німецькому словнику [1886. *Желехівський / 1 — 440*]. Згодом ці терміни зафіксує у своєму «Словнику» і Борис Грінченко: «митець» (мастер, мастак), «митецьки» (мастерски), «митецький» (мастерской), «мистецтво» (мастерство, мастерское умение, искусство) і «митець» (з подвійним наголосом) або «метець» [1908. *Словарь / 2 — 428*]; «митець — проворонный,

мастер, мастак» [1908. *Словарь* / 2 — 420]. 1864 р. цей термін ми зустрічаємо у М. Номиса: «митець голою паністарою їжаків бити» [1388] [1864. *Номис — 124*]; «золоті руки, а вражий писок (митець на все, та ледащо)» [2961] [1864. *Номис — 59*]; «в Переплавну середу перепливають (хто митець плавать) річку» [456] [1864. *Номис — 282*]; «коли тобі добре, коли ти митець в якій роботі і д[руге], — не кидай» [847] [1864. *Номис — 113*]. У такому ж значенні зустрічаємо цю лексему у п'єсі І. Карпенка-Карого «Бурлака», котра була написана 1883 року, однак надрукована лише 1897 року («митець бунтувати громаду») [1883–1897. *Карпенко-Карий / Бурлака — 18*]. 1891 року цей термін зустрічаємо у Панаса Мирного: «автор, який він не митець свого діла» [1891. *Мирний / 1 — 403*], а 1893 року у листі М. Старицького до Б. Д. Грінченка вже фіксуються позитивно забарвлені «митець» [1893. *Старицький / 3 — 510*] і, відповідно, «митецький», хоча у контексті листа не зовсім зрозуміло, чи «митецький» виступає синонім «художнього», чи додає іншу ознаку, чи фіксує майстерність: «по художності замаху, по художній мірі, по досконалості розвідок, по ширості, по знаттю народу, по митецькому вирису — Ви перший» [1898. *Старицький / 3 — 585*]. Поширення усі ці терміни дістануть лише у ХХ столітті: «В Києві засновується українське товариство для підмоги науці, літературі і штуці (мистецтву)» [1908. *Мистецтво* / 3 — 11]; «В чому його нове мистецтво?» [1913. *Винниченко — 626*]; «Мистецтво одбиває на собі психіку свого часу» [1913. *Винниченко — 627*]; «Культура, справжня культура — соромлива, непомітна, некриклива; вона ховається по тихих місцях і не гвалтує про себе на ринках. Взять найвищу прояву її — мистецтво. Ці салони, виставки, магазини “відомих” художників, — хіба це справжнє мистецтво? Це — фальсифікація, це — гній, це — мертве!» [1913. *Винниченко — 632*]; «коли мистецтво має вже відігравати службову роль, то краще хай служить демократії» [1913. *Вороний / Театр — 152*]; «мистецтво не має жодної мети»; «мистецтво тенденційне, мистецтво для виховання, мистецтво-забавка, мистецтво партійне, мистецтво, що має якісь моральні або громадські завдання, перестає бути мистецтвом» [1913. *Вороний / Театр — 163–164*] — цитати із С. Пшибишевського; «справжнє мистецтво» [1913. *Вороний / Театр — 164*]; «сонце правдивого мистецтва» [1916. *Чарнецький — 10*]; «мистецтво» [1917. *Арміст — 4*]; «мистецтво — це уміння» [1917. *Курбас / Молодий — 28*]; «артист — митець, митець» [1918. *Дубровський — 4*]; «мистецтво — художество, искусство» [1918. *Дубровський / 2 — 159*]. Схожі терміни фіксує і словник білоруської мови ХІХ ст.: «мастак — одобрительное название сделавшему что-либо искусно, мастерски; мастер <...>; мастацки, нар. — мастерски, молодецки» [1870. *Словарь — 285*]; «мистриня — домоправительница, ключница <...>; мисцюк — хват, мастер, -ица» [1870. *Словарь — 285*]; «мистерний — *meisterhaft*; мист(е)ць — *Meister*; мистецтво — *Meisterschaft*» [1904. *Словар — 136*]. «В системе образования при Александре I — универси-

теты должны были соединять в себе все средства для всестороннего образования юношества и, согласно этой системе, по предначертанию В. Н. Каразина, одним из отделений университета должна была явиться местная академия художеств. Согласно этой системе, имеющей совершенно правильную основу и не утратившей своего значения и для нашего времени, по уставу 1804 г. — § 3, п. 5 и § 22, в числе других преподавателей определяются “три учителя приятных искусств и гимнастических упражнений”» [1804] [1905. *Редин* — 2]; «мистецтво викладки бруку на улицах губернского міста» [1896. *Левенко* — 91]; «Над нами тихо пролетіло Мистецтво» [1917. *Курбас / Молодий* — 28]; «Судителі наших вчинків — творці науки про мистецтво, ті, що заклали підвалини і здвинули стіни нашого розуміння мистецтва, означили мистецтво як забаву творчих душ»; «Мистецтво — це забава творчих душ, і його науковий розслід має місце поза будинком, де воно твориться»; «Мистецтво — це особливі відчуження і їх оригінальна передача» [1917. *Курбас / Про символічний театр* — 35]; «міністерство мистецтва» [1917. *Міністерство* — 3]; [1918. *Податки* — 3]; «театру і мистецтва» [1917. *Ф. К. / 2* — 2]; «Художество; художественный — мистецтво, мистецький, художній» [1918. *Канівець* — 57]; «Мистецтво, особливо театр, мусять повернутися до своєї первоформи — релігійного акту. Воно все-таки по суті — акт релігійний. Пор. Штейнер — поняття мистецтва як люциферичного начала. Пор. Ед. Шюре. Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому» [1920. *Курбас / Щоденник* — 34]; «Бо мистецтво є діяльність людини, в якій вона зовнішніми проявами передає свої почуття другим, вні місця і часу. Мистецтво є міст між людськими душами, є знаряддя для зносин людей у сфері почувань, як слово є знаряддя для зносин людей у сфері абстрактної думки» [1920. *Поліщук* — 32]; «Мистецтво, таким чином, є скарбниця людського почуття, так само як написане слово, книга є скарбниця людської думки, досягнення в сфері її. З того погляду роля мистецтва колосальна й рівняється до письменности й мови, взятих разом. Так само мистецтво не залежить від місця або нації, яка його створила» [1920. *Поліщук* — 34]; «Нехай не говорять, що мистецтво — це фізіологія»; «Щоб було мистецтво “варварське” оригінальне, треба знищити все: літературу, філософію, книги, цивілізацію, людей, залишивши тільки немовлят» [1921. *Курбас / Щоденник* — 37]; «Мистецтво — це та площа, на котрій вершиться об’єднання всіх нас: говорять до себе людські глибини, дійсне наше “я”, безвипадковість і різнорідність індивідуальностей життєвих» [1921. *Курбас / Щоденник* — 38]; «Мистецтво: 1. Зміст 2. Форма 3. Матеріал 4. Творчість 5. Сприймання, а не “форма і зміст”» [1921. *Курбас / Щоденник* — 39]; «Мистецтво — це: засобами розміру, ритму і т. д. добитися у іншого

активності в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті... в космічному, якою вона в нас» [1922. Курбас / Щоденник — 40]; «театр й мистецтво» [1922. ТїМ — 4]; «Мистецтво — це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю» [1923. Курбас / Щоденник — 41]; «Мистецтво — художество, искусство, мастерство»; «Мистецький — мастерской, искусный, художественный» [1923. Савченко — 115]; «Мистецтво — це тимчасова громадська функція, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача, проводить в маси класову ідеологію» [1924. Курбас / Режлаб 25.12.1924 — 317]; «Був час, коли кожна свідома мистецьких завдань людина вважала за обов'язок лементувати з приводу занепаду “справжнього мистецтва”. <...>. Так плакали професори художніх справ, що до сивого волосся знали лише N — тонічних, плюс M — мальовничих мистецтв, що писали цілі томи про “шість великих проблем у мистецтві”, що студіювали канон готичної церкви й не помічали “унизу на грішній землі” ню-йорських хмарочосів... А за професорами плакала гіркими сльозами й уся маса нашої філістерської інтелігенції. Відомо бо, що мистецтво — опіум інтелігенції! <...> Революція зруйнувала тургенівські “дворянські гнізда”, “поставила до стінки” романси Чайковського, узяла “на мушку” вальси Шопена, й вивела з підпілля фабричну частушку та комсомольську пісню. Хто посміє тепер одмовити кіно принаймні в рівноправстві з театром?!» [1924. Фомо — 9]; «Питання мистецтва — це питання: 1) що воно таке; 2) яка його мета; 3) яким шляхом воно здобувається, здійснюється, плюс весь той неосяжний, до певної міри, обсяг, котрий пов'язаний з мистецтвом» [1925. Курбас / Вплив — 60]; «Здається, Гюго перший став на таку точку зору, коли він каже: різні естетики відповідають різним прагненням нашої природи, котрих не можна пожертвувати одне одному; це значить, що кожна епоха, кожна школа бачить у мистецтві те, що їй вигідно. Гюго розуміє, що відповідає різним прагненням нашої природи, і він не роз'яснює, чому відбувається ця диференціація поміж школами і епохами, але для нас ясно, що це “різне” є те, що відповідає їхнім інтересам»; «Мистецтво просто не має іншої мети, крім тієї, яку ми йому даємо; дошукуватись якоїсь абсолютної мети для мистецтва було б зовсім помилковим, як помиляється Гюго, Тен, Спенсер, чи інший філософ мистецтва, коли він думає, що знаходить для мистецтва якесь абсолютне розв'язання» [1925. Курбас / Вплив — 61]; «Процес творення мистецтва — він є, як вам відомо, певною також передачею від громадського колективу до спеціально обдарованого, з певною майстерністю індивідуума, чи групи, чи колективу, передачею певного змісту, певної психології, і повернення того самого, що принесе цей індивідуум від громадянства, повернення громадянству у цілком зміненій формі, яка могла б зосередити увагу

цього громадянства на цих формах» [1925. Курбас / Зв'язок — 120]; «Ми визначаємо мистецтво цілком інакше, ніж вони всі. Ми дивимось на мистецтво як на річ корисну, так потрібну для життя, як і всякі інші громадські установи на зразок книжки, на зразок лазні. Мистецтво — така ж корисна річ. Це не треба брати вульгарно. Я хочу підкреслити, що ми рішуче відійшли від того, що мистецтво має якийсь божественне походження. Воно грубо, але можна говорити ясно і недвозначно: не треба змішувати, бо театр — тонший матеріал, як лазня, але по суті своєї потреби і користі для громадянства воно те саме. І ми окреслюємо мистецтво як певний громадський фактор, який є засобом — як у лазні, щоб очищати тіло, давати здоров'я і можливість дихати вільно порами, так само це засіб для того, щоб при допомозі його зміцнювати в масах певну класову ідеологію <...>. Всяке мистецтво ділиться на три речі: з одного боку — на ідеологію, з котрої воно родиться, і на фактуру, сам мистецький твір, і публіку, котра дивиться на мистецький твір. Коли цей дореволюційний майстер підходить до питання таким чином: тут стояла статуя Марії, а тут сидів Арно; коли він ліпив статую, весь процес відбувався поміж ним і матеріалом. Глядач, взагалі той, хто буде дивитися цю мадонну, — не існував. Чим більше він працював з натхненням, з того сполучення митця і матеріалу робилося щось таке, що люди дивувалися, оскільки знаходили покривні речі за змістом і відчуттям форми. Тепер, коли ми мистецтво розуміємо інакше, коли ми викинули всю божественну нісенітницю, коли на нього дивимось як на засіб, такий самий засіб, як мотика чи рискаль, засіб для того, щоб зробити щось з тою публікою, котра дивиться, то, звичайно, міняється й сама установка у митця, його ставлення до матеріалу і до глядача» [1925. Курбас / Зміцнення — 135]; «Мистецтво є апарат, машинка — воно весь час спрямовувалось через всю революцію до такого визначення (хоч би навіть у художників на Заході). Коли мистецтво є такою машинкою, то уявляється, що за нею є якийсь машиніст, інженер, організатор, який нею так володіє, так розташовує — нам цілком байдуже, як він там маніпулює, чи холоднокровно, чи ні. За цією машинкою стоїть актор, він має у своєму розпорядженні певний матеріал, в основі котрого лежить певний принцип того самого матеріалу, його природи, а природа того матеріалу — людина. Це значить, що акторський матеріал можна переробляти, розробляти, орудувати ним як хочете, стилізувати його, але не забувати ні на хвилинку, що він зостається людиною. Актор має свій матеріал, наділений власною природою» [1925. Курбас / Перетворення — 126]; «Кожна людина театру грається в життя, а не живе, і мистецтво взагалі має цей момент іграшки» [1925. Курбас / Режистаб 11.05.1925 — 182]; «Мистецтво — це нормування в одне розрізних індивідуальних сприйнять природи і життя. Кажу до того, коли появился режисер уперше, які

функції взяв він на себе — нам стане ясна основна його роль, яку він займає у театрі. Коли раніш режисера не було, режисером була в процесі довгої еволюції видовищних глядачів вироблена певна форма ідеальна, яка відповідає моменту. Це було в ті часи, коли епоха дана мала якусь основну догму, устремління, яке так чи інакше було домінуючим. Клас певний накидав на його всім. Прим[іром]: в середні віки — віра, релігія і т. д. В наші часи заміняє режисер факти екстреного крайньою диференціацією. Він підводить сприйняття до певної єдності в тому відношенні, що він сприйняття життя природи нормує в одно. Те, що робилося самим населенням раніш дорогою природного розвитку театру, те тепер виконує режисер, поскільки не існує розвиненої маси. Мені здається, що тут в такій концепції відпадають всі питання, які ми розбираємо, за виїмком майстерності і здатності, відпадає питання про інтерпретацію автора, поскільки в цьому вже є можливість дати поняття інтерпретації. Він інтерпретує не лише життя, але й автора, який є також частиною життя. Він може також обійтись без автора. Він може сам зробити цю штуку, або автора переробити. Саме головне — скерування сприйняття по відношенню до певних явищ життя в певне русло. Коли б ми це взяли в основу, воно з одного боку могло визначити, чи не визначити режисера» [1925. Курбас / СФІСД № 6 — 30]; «Мистецтво є уміння визвати у глядача певний процес. Поскільки диктовий шлем є не мідний, а тому, щоб він у нас зробився мідним — треба певний процес проробити. Так само відносно стільця, який стоїть і набирає значення, коли з ним пророблюють певну еволюцію, коли до нього прив'язують певну кількість процесів для того, щоб стілець цей перейшов із свого нормального у життя до ненормального — процес цей повинен бути пророблений і у глядача. В певній плоскості можна розбирати це питання. Певний момент динамізму, який заставляє художника ставити будинок криво — що це таке. Коли мистецтво є піднесення глядачеві якого-небудь життєвого явища в підкресленому вигляді, яке звертає на себе увагу, то поскільки звичайний дім не визиває нічого, то поскільки він криво збудований — він звертає увагу на себе. Це ключ, на якому базується сучасна театральна установка» [1925. Курбас / СФІСД № 8 — 13]; «Искусство — 1) (изящн. исск.) — мистецтво; 2) (умение, техника) — умілість, техніка» [1926. Йогансен — 100]; «Мистецтво є методом будування життя — бо: коли я тонше, виразніше побачив щось у мистецькому творі, я просуваю свідомість у громаді в певному напрямку, я додаю щось нове і, оскільки я творю нові штанд-пункти (положення, точки опори) — тим самим я будую щось. Але це ще не будування життя. І дуже помилково думати так, бо те, що люди побачили щось у новому вигляді, це є пізнання, але хіба це мета? Хіба пізнання — мета мистецтва? Коли так, то й Арістотель так думав. Він казав,

що мистецький твір збагачує наше знання про предмет. Тут не тільки пізнання. Пізнання — це тільки засіб, але це не є функція мистецтва. Функція в цілком іншому, а саме — щоб вивести в навколишній матерії зміни того, що я бачив. Всяка зміна в свідомості не є тільки зміною по відношенню до даного предмету, але є взагалі зміною. Плеханівська формула методу пізнання підлягає абсолютній перевірці. Крім пізнання, робиться щось більше. Робляться зміни в матерії — і значить: мистецтво зображення в мистецькому творі є метод змінювання побаченого стану матерії в план класового. Що буде тоді метою? Мистецтво буде така форма стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світо- і життєвідчування. Світовідчування — як основний нормуючий принцип форм життя, і не тільки форм життя, але й напрямку життя, себто змісту і форми в житті. Воно є органічна частина, що керує нами, що примушує не тільки так бачити, але й так робити. Воно визначає і етику. Мистецтво з матеріалістичної точки можна було б побачити ще і з цієї точки зору. Воно, безумовно, вимагає більш широких обґрунтувань» [1926. Курбас / Виховання — 69]; «Безумовно, ця постановка питання, що суть мистецтва, його роль, його ділянка, об'єднання всіх світовідчувань в одне світовідчування — ця теза, оскільки я знаю, нова» [1926. Курбас / Завдання — 82]; «Мистецтвом ми займаємось остільки, оскільки ми бачимо його життєву потребу, себто його потребу для соціальної революції. Поза тим, як я заявляв на диспуті, мистецтво для нас не має ваги. Це не є якась догма, а просто воно є більш сильним поштовхом, більш сильною основою, великою силою, більшою, ніж те естетське ставлення до мистецтва, в якому все мистецтво перебувало до революції. Ми знаємо прекрасно, що всяка система складається з певних речей, які науково доведені і є т. зв. аксіомами — і складається з цілої низки науково недоведених положень, що є тільки гіпотезами» [1926. Курбас / Концепція — 81]; «Очевидно, що мистецтво має також свої прикмети у своєму діянні. Воно, наприклад, організує не тільки світовідчування, а, безперечно, крім того, ще дає основу для світорозуміння, для світогляду, для ідеології; воно дає і цю саму ідеологію в мистецькому творі, може подавати певну ідею в чисто логічному плані, як певне гасло, як певен умовивід і т. д. у цьому відношенні. Воно має багато властивостей, з котрих кожна може стати основою мистецької системи. Крім цих властивостей, певних прикмет, воно відбиває у собі, скажімо, стан продукційних сил, стан техніки даного часу. На цьому також була побудована ціла мистецька система, мистецька школа. Воно відбиває свою епоху. Навіть ті школи, які виразно ставляться проти приписування мистецтву ролі відбивання, — в суті своєї продукції вони відбивають свою епоху з її прагненнями, світовідчуванням і т. д.» [1926. Курбас / Світогляд — 71]; «Важливо от що: що все-та-

ки ці мистецтва чимсь різняться. А різняться вони матеріалом. Який він — відомо. Для малярства — фарби, чи рисунок, чи площа, взагалі простір, але також і час. Простору, абстрагованого від часу, не може бути, і хоч яка-небудь картина, приміром, ця афіша, котра є річчю художника, хоч вона і не триває в часі, — а проте вона триває в часі, висячи на стінці»; «Властиво, мистецтва поміж собою різняться, як плани. Як у кожному плані мусить знайти своє переломлення “ціле”, себто наше відчуття космічне, звернуте хоч би до цієї лампи, і тільки план від плану різниться тим, що на інших точках поодинокі космічні елементи перехрещуються, так само в різних мистецтвах поміж собою та різниця, що у різних точках, обумовлених матеріалом і планом, переломлюється наче синкретичне відчуття речі» [1926. Курбас / *Світогляд* — 72]; «Свято. Що таке свято? Я страшенно це відчув цього Різдва. Моя мати страшенно любить святкувати, принаймні, маківника спече. Що це таке? Це встановлено для того, щоб ми відчули рік. Це хороша річ. Ми широко і повно його відчуваємо. Правда, можуть бути свята інакші, Жовтневі — це інша річ, але, по суті, міняється тільки назва, як змінилися назви у християнських свят проти поганських. В цьому відношенні можна багато прикладів знайти з історії мистецтва. Всяке так зване прикрашення столу тим, що, приміром, різьблена ніжка — вона також має те саме призначення, щоб ми цей стіл відчули, не тільки розуміли, користувалися, але й відчули» [1926. Курбас / *Світогляд* — 74]; «Завдання: зробити схему послідовності причин і впливів, які породжують мистецтво у його розгалуженні. Термін виконання завдання — один тиждень. Треба продумати лекцію в той спосіб, щоб спробувати узагальнити те, що тут сказано. Аргументів, доказів — коли попрацювати над цим, — можна знайти у всякій ділянці мистецтва, в житті скільки хочете. І коли ви це продумаете як слід, те, що натяками і незакінченими фразами було сказане, — цього буде досить, щоб скласти цю схему» [1926. Курбас / *Світогляд* — 75]; «В зв'язку з нашим уявленням про мистецтво, як про фактор, який в громаді служить для загострення відчуття життя і відчуття світу, який служить для певного уодноріднення розрізнених індивідуальних світовідчувань в інтересах тієї самої громади, в інтересах прогресу, котрий може тільки на громаді базуватися, ніколи на одиниці, — коли ми візьмемо до уваги це наше уявлення про мистецтво, то ми зможемо зробити висновок, що краса, яка різними теоретиками по-різному визначається, різними дефініціями, вона фактично в тому будинку не існує іманентно, як щось притаманне йому в усі часи і завжди. Вона є просто нашим почуттям, вона є нашим певним станом, викликаним поглядом на певну річ, який підтверджує або відкидає, — підтверджує згоду закріпленого в даному будинку світовідчування з нашим світовідчуванням руйнуючим, симетричним, спо-

кійним, обивательським, чи спеціально українським, негритянським і т. д. — підтверджує цю згоду цього будинку з нашим світовідчуванням, або не підтверджує згоду, відкидає її, будучи почуттям незадоволення від всього, що у даній речі є. Ця невідповідність поміж нашим світовідчуванням і світовідчуванням, що закріплене у даній речі. Це почуття “красиве” не пов’язане обов’язково з предметом мистецьким. Ми можемо природу оцінювати як красиву чи некрасиву, в тому розумінні, що в цьому шматкові природи більш виразно акцентований такий ритм, який нашому світовідчуванню найближчий. Ми ніколи не є і не можемо бути — оскільки ми люди — знаючими все про світ, ми не можемо бути богами, ми всі є частинка в розумінні того, що всяке наше світовідчування — воно є частковим ритмом; і такого положення, щоб нам всякий пейзаж здавався красивим, не може бути, не тільки тому, що один пейзаж буде більш яскравим, інший менш яскравим, а просто тому, що він або більш нам чужий, або більш рідний нашому світовідчуванню»; «З того всього, що було сказано, повинно бути ясным одне, що можна так дивитися на справу, що мистецтво фактично, оскільки воно зв’язується з моментом задоволення, відповідності, який називається красою, що це мистецтво не лежить, не є в творах мистецьких, а воно є тільки тоді, коли існує момент сприймання його. Це особливо важливо для нас — людей театру, важливо про це не забувати. Цим пояснюється таке твердження, що для нас мистецькі твори давніх епох не заступають у жодній мірі, не відповідають у жодній мірі потребам мистецтва. Цим пояснюється і відносність цієї так званої “краси”, — слова, яке в останні часи ми викинули з ужитку, але в такому розумінні, як я зараз скажу, об’єктивно існує. Ми не кажемо слова “красиве”. Оскільки воно є частиною життя — ми відрізняємо його. Цим пояснюється і відносність поняття» [1926. Курбас / Студіювання — 77]; «У формальній школі в поезії, до котрої я вів усю цю розмову, яка дуже близька по суті з нашим положенням про мистецтво, хоч з нею і не збігається, оскільки вони абстрагують усе, що не торкається формального боку мистецького твору, — у них, у Шкловського, сказано так: мистецтво є спосіб пережити роблення речі, а зроблення в мистецтві не важливе. Значить, так воно збігається з нашою концепцією остільки, оскільки ми під зроблення підсуємо поняття мистецького твору як такого, ми розглядаємо справу їх положення так, як вони його розглядають не по відношенню до громади. Скажімо, чи важливе це саме роблення, чи ні? Воно важливе в зв’язку з тим, яка цільова установка цієї роботи: Коли ми, скажімо, орієнтуємося на перебудову громадської психології, то те, що буде зроблено, — воно нам у сімсот разів важливіше. І для самого Шкловського, коли б він виходив із усяких зв’язків теорії з соціологією, для нього, може, також так справа

не стояла б. Але ми розглядаємо справу в іншій частині. Нам важливі самі моменти роблення мистецького твору, сприйняття і обмеження поняття, — через те в буквальному розумінні цієї їхньої теорії ми взагалі не можемо прийняти як принципової для нас. Важливі ті збіги, які існують. І вони існують не тільки в тій частковості, але й у ширшому, основному моменті. Він каже так, що всяка річ через часті зустрічі з нею стає автоматичним сприйняттям, і зводить справу до того, що мистецтво дає можливість зробити річ дивною (очудненою), щоб на неї можна було звернути увагу; і в цьому він іде дуже далеко: формальна школа зводить справу до того, що ці очуднення відносяться до інших мистецьких творів. Але в основі, оскільки справа йде про відчуття речі, оскільки аналогія діяльності тут у наявності. Для того, щоб відчуті річ, для того, щоб робити камінь камінним, існує те, що називається мистецтвом. Воно дуже й дуже близьке по відношенню до життєвідчужання, дуже близьке до того, що ми виставили своїм поняттям. Правда, ми дивимось по-марксистськи на справу. Ми пов'язуємо всякі відчуття перш за все з певним станом матерії, породженим цілою низкою різних рівнобіжних впливів, перш за все економічного характеру. Метою мистецтва є надати мистецтву знак бачення, переживання, а не узнавання» [1926. Курбас / Студіювання — 78]; «Наука вчить нас, що мистецтво заряджає глядача безконечною низкою умовних рефлексів і постійним повторюванням їх добивається ці умовні рефлекси зробити постійними. Через мистецтво пануючий клас формує всі шари націй на свій образ і подобіє. Тут справа в тому, щоб сьогоднішнє гасло завтра зробилося інстинктом, а начитаний світогляд — органічним світовідчужанням. Це світовідчужання мусить оформлюватись у відношенні геть до всього: До простору, часу, роботи, моралі, етики, минулих епох, сучасності, Майбутнього, до класів, рас і націй» [1927. Курбас / Сьогодні — 279]; «Мистецтво — 1) мастертство; 2) искусство» [1927. Ніковський — 418]; «Мистецтво мало різнорідний початок: в роботі, в релігії, в статевому екстазі, в бажанні загострити самопочуття, що людина існує. Ідучи в театр, людина шукає загострення свого почуття життя. Мистецтво має функцію загострити відчуття світу. Це можна робити різними способами. Мистецтво міняє настрої людини. Воно здійснює соціальну функцію настроювання споживача на певний лад, на той чи інший світогляд у широкому розумінні. Кожний час вибирає собі таку теорію, яка йому зручна. Кожний час акцентує одну яку-небудь якість. Говорячи про те, що таке наше мистецтво, ми будемо виходити з нашого світовідчужання» [1928. Курбас / Занус — 156]; «Для нас має вартість прикмета мистецтва — переробити світ, а не пізнавати його. Тільки таке мистецтво активістичне, діяльне» [1928. Курбас / Занус — 157]; «Після сказаного, мистецтво є не що інше, як певний спосіб

передачі від людини до людини уявлення. Це є образна мова. Розглядати світ як частини просторової якості не можна. Світ не є простір, але в мистецтві можна зробити так, що глядач подумає, що це є простір» [1928. Курбас / *Простір* — 160]; «Конструктивізм є заперечення традиційних мистецьких естетик та концепцій. Він оголошує загибель мистецтва. Нова цивілізація не є цивілізація мистецтва та ремесла, а є цивілізація машини. Конструктивізм, спираючись на діалектико-матеріалістичний історичний погляд визнає, що те, що ховається під назвою “мистецтво”, зазнавало на протязі століть в змінах виробничих та громадських систем основних змін щодо матеріалу, техніки та форм» [1929. *Тайге* — 51]; «Мистецтво — искусство, художество. Мистець — см. Митець. Мистецький — 1) искусный, мастерской; 2) художественный» [1930. *Ізюмов* — 402]; «Усяке мистецтво є, кінець-кінцем, агітація»; «Мистецтво взагалі, а театр надто, є свого роду нав'яння» [1930. *Красовський* — 23]; «“Березіль” — перший широко на практиці поставив питання ще дев'ять з половиною років тому про те, що таке мистецтво з погляду практики класової боротьби» [1931. *Курбас / Чистка* — 322]; «Кожне мистецтво сполучує в собі два елементи, дві стихії: мистецтво є по перше вільна гра творчих сил людини, а по друге — та одночасно з тим — воно підлягає суворим законам певної “техніки”, вимагає ремісничого оволодіння технікою данного мистецького ґатунку, та вміння — позитивно чи негативно — стати в певне відношення до того ступня історичного розвитку, на якому зараз це мистецтво знаходиться» [1941. *Чижевський / 1* — 6]; «Мистецтво див. штука» [1978. *Огієнко* — 228]. ► АРТИСТ, ІСКУСТВО, ВПРАВНІСТЬ, КОНСТРУКТИВІЗМ, КУРСИ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ, МІТЕЦЬ, МУДРИВО, НЕМИСТЕЦТВО, УМІЛИСТЬ, ХУДОЖЕСТВО, ШТУКА

МИСТЕЦТВО АКТОРА / [1913. *Вороний / Театр* — 48]; [1925. *Кисіль / УТ* — 60]. ► МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА, НАСЛІДУВАННЯ

МИСТЕЦТВО АКТОРСЬКЕ / «Закостеніле переконання, що акторське мистецтво є мистецтвом репродукующим» [1917. *Курбас / Драма і сцена* — 32]; «Почали в новіші часи пізнавати абсолютні можливості існування акторського мистецтва»; «Акторське мистецтво (старинних греків) розвинулось із ритмічних рухів людського тіла» [1917. *Курбас / Драма і сцена* — 33]; «Для акторського мистецтва минулого немає» [1918. *Курбас / Театральний лист* — 40]; «Першою стадією акторського мистецтва є безпосереднє перенесення моменту тривання на себе, як на певну фізіологічну одиницю, як на певен організм. Це перша стадія, і тому я сказав, що це питання культури актора, бо коли актор заглибиться, сконцентрується на моменті тривання в певному ритмі, він мусить знайти вищі символи для того, ті символи, які дав художник, себто двома штрихами цілу постать. Це вища культура, ніж фотографія. Коли ти мусиш проробити цілу постать і знайти дві риси, то це куди вища культура. І характерно, що для

найпримітивнішого мистецтва, яке знаходять в печерах, там є те саме: пророблений творчий процес і для нього знайдений символ; і навпаки, у найбільш великі епохи відбувається те саме — проробляється великий шлях, поки знайдеш символ. В цій дефініції цей момент наміченого уявою ритму взятий дуже широко. Тут розуміється, що актор на сцені може передавати не тільки людину, а й кішку — вона має також свій особливий ритм, або актор може працювати як клоун. Клоун — це не є певний тип, людина-образ, а це саме певний ритм, в якому людина може дурня строїти. Тут взято з передбаченням цих моментів. Що ж передбачає ця сама здатність до тривання? Тут вказівка для кожного з вас щодо методу роботи» [1925. Курбас / Актор — 57]; «Мистецтво акторське дозволяє акторові брати в допомогу голосові й мімічні дані, індивідуально втілені, оскільки він з наміром поета погоджується» [1925. Курбас / Актор — 59]; «Очевидно занадто провінціальною виявився стиль Піунової вихованці суворого в своїх вимогах що до акторського мистецтва Щепкіна» [1925. Піунова — 132]. ► МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА, МАЙСТЕРНІСТЬ ВИКОНАВСЬКА, ТЕОРІЯ ДРАМИ

МИСТЕЦТВО АКТОРСЬКЕ РЕАЛІСТИЧНЕ / «кращі зразки реалістичного акторського мистецтва демократичного театру» [1940. Піскун — 5].

МИСТЕЦТВО АРТИСТИЧНЕ / [1924. Єфремов — 103].

МИСТЕЦТВО АСОЦІАЛЬНЕ / [1929. Скрипник / Мистецтва — 26]. ► МИСТЕЦТВО СОЦІАЛЬНЕ

МИСТЕЦТВО БАЛЕТНЕ ► ТАНОК

МИСТЕЦТВО БУДУЧЕ / «Це захоплює сучасного комуніста-інтелігента. Він міняє, тобто хоче змінити ритми в своєму мистецтві. Він думає, що, втягнувши зараз робітника в творчо-мистецьку сферу, знайшов розв'язку будучого мистецтва» [1921. Курбас / Щоденник — 35].

МИСТЕЦТВО ВИДОВИЩНЕ / [1931. Білокриницький — 38]. ► ЕСТРАДА

МИСТЕЦТВО ВИСОКЕ / [1913. Вороний / Театр — 70]; «високе мистецтво — се мистецтво, що викликає почуття, впливає через сугестію» [1913. Вороний / Театр — 54] — цитата з праці Ж.-М. Гюйо «Мистецтво з погляду соціологічного»; «Те, що зараз робить “Березіль”, є надзвичайно чисте і високе мистецтво. Я сказав би занадто високе для нас. Ця не функціональна “майстерність”, якою захоплюються в “Березолі”, цей рафінований естетизм, підсолоджений конструктивним естетизмом Меллера, гонитва за “Європою”, “чого б це не коштувало” <...> показують, що Курбас плаває без керма і без вітрил» [А. Санович] [1929. Протокол АРКК — 61]; «скульптура муляжів — це техніка, “ремесло”, а не “високе мистецтво”» [1929. Скрипник / Мистецтва — 26]. ► ІСКУСТВО СВЯТЕ, МИСТЕЦТВО СВЯТЕ

МИСТЕЦТВО ВИСОКЕ І ЖИВЕ / [1918. Курбас / Слово перекладача — 46].

МИСТЕЦТВО ВИЯВУ / «Кіно — також, оскільки воно мистецтво, також не є мистецтвом вияву, воно нічого виявити не може, воно може

піднести певні факти, як монтаж певних фотознаків. Коли воно хоче виявляти — то виходить психологічна нудьга. Мені уявляється, що лозунгом кіно є темп: те, що воно організує — це саме темп. Коли виходиш з кіно — твої молекули вібрують вдвоє, втриє жвавіше, ніж у якомусь іншому видовищі. І все там на цьому побудоване. Така стоїть проблема, і яке вона має відношення до сучасності, до наших завдань, до того, що ми маємо робити — це питання, на які ми мусимо дати собі відповідь» [1925. Курбас / Вплив — 64]. ► ТЕАТР ВИЯВУ, ТЕАТР ВИЯВУ АКЦЕНТОВАНОГО

МИСТЕЦТВО ВІЛЬНЕ / «Вільним називають таке мистецтво, яке являлось би самоцільним (“мистецтво для мистецтва”), без усякої домішки національних, релігійних, класових та інших ідей і мотивів. Поняття такого мистецтва зародилось у Франції, а в українське мистецтво ввів його поет М. Вороний. <...> Але таке “безтенденційне мистецтво” неможливе вже через те, що нема такого митця, який стояв би так далеко від всяких громадських інтересів, щоб творчість його була чистою од таких ідей» [1923. Загул — 13]. ► ТЕАТР ВІЛЬНИЙ

МИСТЕЦТВО ВОЙОВНИЧЕ / «*Ars militans* — войовниче мистецтво і його гасло “*ars arma pro Patria*” — мистецтво — зброя для вітчизни (в значінні батьківщини і держави), — я протиставляю застарілій і неактуальній формулі безплідного естетизму; протиставляю психологічно-настрійовому мистецтву і його формулі “мистецтва для мистецтва” (*l'art pour l'art*). Я протиставляю змістовність мистецтва войовничого духа, — мистецтву емоціонального естетизму душі. Мистецтво певної національної ідеї — мистецтву безідейної емоції» [1938. Геркен / 1 — 567].

МИСТЕЦТВО ГАСТРОЛЬНЕ / [Д. Грудина] [1933. Стенограма — 546].

МИСТЕЦТВО ГЕРОЇЧНЕ / «Героїчне мистецтво має виявляти зміст і форми тої великої ідеї. Серед форм, якими мистецтво афірмує укриту силу нашого національного генія, — спектаколярному мистецтву належить нині одне з перших місць. Спектаколярне мистецтво має змогу безпосередно впливати на маси глядачів і то найпевнішими засобами: словом і образом» [1938. Геркен / 1 — 568].

МИСТЕЦТВО ГРИМУВАННЯ / [1984. Крижицький — 15]. ► ГРИМУВАННЯ

МИСТЕЦТВО ДЕКАДЕНТНЕ / [1925. Навроцький — 30]. ► ЕСТЕТИЗМ

МИСТЕЦТВО ДІЙСТВА / [1923. Шевченко — 10]; «Театр мистецтва дійства» [1923. Терещенко]; «Кажуть, що в одеських газетах Марко Терещенко вже опублікував зречення од свого “театра дійства”, говорить, що то був тільки тимчасовий театр, а єдиним можливим театром може бути тільки реалістичний. Тепер ще черга за Курбасом. А розгадка цього виступу — звелено згори вертатись до реалізму. Скоти! <...> Типове “чого изволите”, під покровом революційності <...>. Їздили родиною за Дніпро. Культ голого тіла і голої розпусти. Голі чоловіки і жінки на очах у всіх обійма-

ються і простують у кущі. Теж хороший “здобуток революції”. Нема куди навіть утекти від нього” [1925]. *Єфремов — 254*. ► ДІЙСТВО КОЛЕКТИВНЕ

МИСТЕЦТВО ДРАМАТИЧНЕ / [1895. Франко — 60]; [1916. Чарнецький — 7]; [1918. Колесса — XV]; [1920. Роздольський — 4]; [1923. Білецький — 28]; [1924. Єфремов — 12]; [1927. Смолич / Мікадо — 123]; [1931. Мамонтов / СУД — 18]; «Познакомился там с москвичем Кублицким, который путешествовал для изучения истории драматического искусства» [1845. Куліш — 42]; «Мы полагаем, что киевские любители драматического искусства поневоле позавидуют черниговцам: ведь только за два украинских спектакля выручено более 671 руб., за вычетом всех расходов» [1862. Слухи / 7 — 50]; «драматическое искусство» [1862. Слухи / 29 — 226]; «любителей драматического искусства» [1893. Черняев / Млотковский — 205]; «серьезное драматическое искусство» [1898. Ярон — 25]. ► ДРАМАТУРГІЯ, ІСКУСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, ОПЕРЕТКА, ТЕОРІЯ ДРАМИ

МИСТЕЦТВО ЄВРОПЕЙСКЕ / [1920. Савченко — 51].

МИСТЕЦТВО ЕСТРАДНЕ / [1930. Кабінет — 16]. ► КАБІНЕТ ЕСТРАДИ

МИСТЕЦТВО ІДЕОЛОГІЧНЕ / [1938. Геркен / 1 — 590]. ► АКЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА

МИСТЕЦТВО КАМЕРНЕ / театр як камерне мистецтво; [1929. Протокол АРКК — 62]; «Театр, як зразок камерного мистецтва, безумовно зникає» [1929. Сніговий — 47].

МИСТЕЦТВО КАФЕШАНТАННЕ / [1926. Освіта — 10]. ► ЕСТРАДА

МИСТЕЦТВО КЛАСОВЕ / [1927. Ю. Т. — 5].

МИСТЕЦТВО КЛЯСИЧНЕ / [1931. Гандельман / 1 — 15].

МИСТЕЦТВО КОЛЕКТИВНЕ / «Театр — мистецтво колективне.

Але що ж таке колектив? Колективом ми звано не всяке зібрання людей. Колектив — це таке зібрання людей, в якому всі об'єднані спільними для всіх цілями і завданнями» [1937. Захава — 8].

МИСТЕЦТВО КРАСНЕ / [1919. Артист — 23, 78]; [1925. Курбас / Режлаб 24.04.1925 — 421]; [1943. Рудін — 3]; «взяти участь у Міжнародній Виставці крас-ного мистецтва» [1923. Виставка — 1]. ► ПИСЬМЕНСТВО КРАСНЕ, ШТУКА КРАСНА

МИСТЕЦТВО ЛАМПВІНИКА ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ

МИСТЕЦТВО ЛІВЕ / [1922. Коряк — 40]; «Ліве мистецтво характеризує:

1. Уважність до матеріалу. 2. Головне — технічно-організаційні завдання (ідеологічно-організаційні завдання — на другому плані). 3. Свобода від наслідування реального життя і старого мистецтва, але зв'язано з науковими і технічними законами (будування нових мистецьких форм). 4. Що воно іде від творця, а не від сприймаючого» [1922. Курбас / Щоденник — 39]; «Ліве і праве оцінюється з точки зору передовості і відсталості; лівість — критичність, продуманість і проведення найпотрібніших лозунгів у даний час; правість — традиційність, безкритична оцінка, обивательський підхід, певна інертність» [1925. Курбас / Майстерність — 113]. ►

МИСТЕЦТВО ПРАВЕ, ТЕАТР ЛІВИЙ

МИСТЕЦТВО ЛЮДЯНЕ / [1939. Геркен / 4 — 448]; «я окреслюю се інтернаціональне, “людяне” мистецтво (*l'art humain*), як мистецтво упадочне, декадентське, аморальне, апатріотичне, анаціональне і розкладове; як мистецтво, тематикою якого завше є або життєва буденщина, або авантюра, основана на матеріальнім інтересі, а не на події, що має в основі високу ідею; як мистецтво, моралю якого не є культ слави, чести, правди, лише сентенції в душі матеріалістичної користи, все одно чи при сім перемотає “зло” чи “добро”. Тенденціями сього “всесвітнянського” мистецтва є завше, більш або менш замаскована гльорифікація руїницьких чинників, як то: апотеоза зрадництва політичного чи адультерного, нищення національного чи релігійного почуття, пропаганда шантажу й підступу» [1939. Геркен / 4 — 449].

МИСТЕЦТВО МАГІЧНО-АКРОБАТИЧНЕ / циркове мистецтво; [1924. Копержинський — 55]. ► ВИСТАВА МАГІЧНО-АКРОБАТИЧНА

МИСТЕЦТВО МАЙБУТНЬОГО / [1923. Манжос — 25]; [1925. Грубер — 281].

МИСТЕЦТВО МАСОВЕ / «Основне завдання в мистецькій політиці — зробити мистецтво масовим» [1929. Бендерський — 10]. ► ТЕАТР МАС, ТЕАТР МАСОВИЙ, ТЕАТР МАСОВО-АГІТАЦІЙНИЙ, ТЕАТР МАСОВОГО ДІЙСТВА

МИСТЕЦТВО МІЛІТАНТНЕ / «*Ars militans* (войовниче мистецтво) і його гасло *ars arma pro patria* (мистецтво — зброя за батьківщину) — се поняття й кличі, з яких треба виходити, щоб розгорнути й широко розбудувати акцію героїчного театру взагалі й нашого спектаколярного мистецтва зокрема. Щоби ся акція мілітантного мистецтва, в формі національного героїчного театру стала справжнім змаганням за наші ідеали на полі нашого національного *Campo Martio Muisis*, конче треба, щоби її інспіратори, ініціатори і виконавці засвоїли цілком новий підхід до мистецького “діяння”» [1938. Геркен / 2 — 739]. ► МИСТЕЦТВО ВОЙОВНИЧЕ, МИСТЕЦТВО ГЕРОЇЧНЕ

МИСТЕЦТВО МІМІЧНЕ / «Мистецтва мімічні: 1. Танець, 2. Сценічне мистецтво» [1924. Домбровський — 14].

МИСТЕЦТВО МУЗИЧНЕ ► МУЗИКА

МИСТЕЦТВО МУСИЧНЕ / [1924. Журналістика — 4]. ► ЖРЕЦЬ МИСТЕЦТВА

МИСТЕЦТВО НАЇВНЕ / «Хто пропагує наївність творчості і наївне мистецтво, — ошукує себе й других: він хоче грати роль наївного, роздумуючи на підставі естетик і історій мистецтва, що це вірно» [1921. Курбас / Щоденник — 37]. ► ДРАМА НАЇВНА

МИСТЕЦТВО НАЛЕЖИТЬ НАРОДУ ► ФОРМАЛІЗМ

МИСТЕЦТВО НАРОДНЄ / [1931. Козицький — 27].

МИСТЕЦТВО НАУКОВЕ ► АКТОР

МИСТЕЦТВО НОВЕ / [1918. Курбас / Слово перекладача — 45].

МИСТЕЦТВО ОПЕРНЕ / [1931. Зубравський — 18]. ► ОПЕРА

МИСТЕЦТВО ОПЕРНО-БАЛЕТНЕ / «оперно-балетне мистецтво, що виникло як синтез музики, театральньо-сценічного дійства, хореографії, літератури, живопису, скульптури тощо» [1990. Гордійчук — 4].

МИСТЕЦТВО ОПЕРОВЕ / [1925. ПК — 5]; [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 56]; «В країні зі слабо розвинуеною індустрією кол. Російській імперії, оперове мистецтво стояло на досить високому щаблі. Після революції ми одержали в спадщину од старої Росії серед інших здобутків культури й оперове мистецтво. За часів воєнного комунізму оперові вистави входять, правда, в “план” анархічної тоді системи театральних розваг для маси, але споживачем їхнім є виключно той інтелігент, якому вони близькі через те, що він “вкусив” уже від цього надбання старої культури, для робітників це — чуже. В “Правді” читаємо дописа селякора, що випадково попав до Великого Театру, приїхавши на з’їзд. В цьому дописі він просто щиро говорить про те, що цей театр є для нього чужий; в цих рядках почувається, що оперовий театр чужий не тільки для цього селякора, але й для усіх робітників та селян. Для українських робітників і селян також як і для російських, німецьких, негрських оперове мистецтво цілком чуже. І те, що це мистецтво класі робітників і селян чуже, є цілком зрозуміле: це мистецтво — “аполітичне”, — воно послуговується різним тяжінням у ті моменти, коли економічна кон’юнктура класи, що була споживачем цього мистецтва незначно міняється, але ж тепер сама класа, що є й мусить бути споживачем мистецтва, змінилася. Оперове мистецтво організовувало психіку аристократії, буржуазії, — воно непридатне для організації психіки робітничих та селянських мас. І через то такою наївною здається балаканина про те, що оперовий театр мусить дати найприступніші опери <...>. Нема чого говорити про мішанину ідеологій: в оперовому театрі вона одна — це та, що на ній базується вся оперова “краса”, до якої масовий слухач зовсім не прагне (я ще раз беру на себе сміливість підтвердити, що його там нема) — незрозумілий зміст, пожежа, балет, мішанина епох та стилів у музичній фактурі (незалежно від геніяльності її автора), що не може бути ні в якому разі матеріалом для музичного виховання — опера це галузь театру, а не форма музики. Оперовий театр зробив своє діло (для певної класи суспільства), класа ця пішла, мусить піти за нею й опера (коли є ще в радянських республіках недобитки тієї класи, що вони тільки й одвідують оперовий театр, то ми не зобов’язані притягати до нашого життя їхню культуру, щоб забезпечувати цього “масового слухача”). Оживлювати мерця не є діло нашої культури, це річ абсолютно нікому непотрібна опера. <...> В справі сьогоднішньої пролетарської культур — геть назадництво! Пролетарська музична й театральна культура мусить відкинути оперу й відкидає: ця культура — для масового слухача. Вперед!» [1925. Опера — 5].

МИСТЕЦТВО ПЕРЕДІСТОРИЧНЕ / [1926. Врона — 3]. ► АКАДЕМІЯ МИСТЕЦЬКИХ НАУК

МИСТЕЦТВО ПЕРЕЖИВАННЯ / [1953. Станіславський — 31, 48]. ► ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

МИСТЕЦТВО ПЛАСТИЧНЕ ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ

МИСТЕЦТВО ПЛАСТИЧОГО РУХУ І ПОЗИ ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ

МИСТЕЦТВО ПОБУТОВЕ / [1926. Кудрицький — 8]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

МИСТЕЦТВО ПОЛІТИЧНЕ / «Г'еса зовсім аполітична — такої не може бути. Все є політичне, не тільки за своїм впливом, але й за своїм походженням, бо відбиває якийсь політичний момент. Мораль і побут так само. Злоба дня, безумовно, на творчий момент має свій вплив. Історія чи міфологія, як певний засіб знання минулого, відбивається в роботі своїми асоціаціями. Немає в світі такого твору, котрий не був би по суті реалістичним, бо немає в світі нічого фактично нереального, і що б ми в мистецькому творі не висували, в якому плані ми не мислили б, однаково будемо мислити про реальні речі. Немає твору, який би не був ідеалістичним, бо він передбачає ідеї попереду мистецького факту» [1926. Курбас / Аспект II — 100].

МИСТЕЦТВО ПОПУТНИЦЬКО-БАЛАГАННЕ / «Попутницько-балаганне мистецтво [М.] Куліша» [Гео Шкурупій] [1929. Протокол АРКК — 60]. ► БАЛАГАН, ДЕМАСКУВАННЯ

МИСТЕЦТВО ПРАВЕ / «Є комуністи прихильники лівого мистецтва і є комуністи — прихильники правого мистецтва» [1922. Коряк — 40].

МИСТЕЦТВО ПРОЛЕТАРСЬКЕ / [1925. Навроцький — 5]; «Вот почему надо оставить попытки объединения культурно-просветительных задач Соввласти вокруг “художественных” образований и исходя из них (литераторствующие общества), — вот почему надо ориентировать, устанавливать и организовывать всю советскую работу на 3-м фронте вокруг научно-технических объединений и исходя из них. “Пролетарское искусство” есть лазейка, через которую происходит контрабандный ввоз оставшихся товаров капиталистического лавочника — “Пролетарского” идеализма, “Пролетарской” мистики, “Пролетарского” жречества, “Пролетарской” фальсификации и “Пролетарской” спекуляции. Ассоциация Коммукультовцев работает в плане установки культуры на коммунизм, и ее лозунг — организация культуры» [1924. Наши — 3]; «Терещенко вважав, що тільки робітник з твердим пролетарським світоглядом може створити пролетарське мистецтво» [1925. Туркельтауб — 12]; «мушу нагадати вам тут, що крилате «пролетарське змістом і національне формою мистецтво» з цього погляду міт і плід того розуму, який борсається поміж інтернаціональною природою пролетаріату та національними одмінами психіки, культури й фольклору» [1926. Хмурий — 7]. ► УХИЛ

МИСТЕЦТВО РАСОВЕ / «У німців справа стоїть так само, з тою лише відміною, що там вся акція натхнена у першу чергу ідеєю мистецької дисципліни, певного штандартного типу, і що держава бере на себе почин та ініціацію. Тут є стремління до штандартизації “типу” мистецтва, скерованого головно на честь держави і на задоволення її духових потреб. Се той, такби мовити, “тип расового мистецтва”, який прагне виплекати германська творчість, щоби створити нову форму національно-державної естетики. Вияви сієї акції підчас фестивалів останньої Олімпіади, можуть служити дуже повчаючим прикладом» [1938. Геркен / 1 — 582].

МИСТЕЦТВО РЕАЛІСТИЧНЕ / [1935. Гарсен / 1 — 156]. ► РЕАЛІЗМ, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНИЙ

МИСТЕЦТВО РЕВОЛЮЦІЇ / [1927. Ю. Т. — 5]. ► ТЕАТР ЧИТЦЯ

МИСТЕЦТВО РЕЖИСЕРА / «Мистецтва режисера-постановщика треба довго й довго вчитися» [1928. Грудина / «97» — 24].

МИСТЕЦТВО РЕЖИСЕРСЬКЕ / [1970. Луцький — 209]; «Час вже зрушити з місця і справу з виданням українською мовою книжок і підручників по драматургії, акторському та режисерському мистецтву, з питань техніки театру і т. д., включно до термінологічного українського словника для театральної практики і до видання журналу чи бюлетеня, що штовхав би український театр на поступові передові позиції театального мистецтва» [1927. Курбас / *Сьогодні* — 282]. ► РЕМІСНИЦТВО

МИСТЕЦТВО РЕЖИСУРИ / [1948. Довбищенко — 4]. ► РЕЖИСУРА

МИСТЕЦТВО РЕПРОДУКУЮЧЕ / «Закостеніле переконання, що акторське мистецтво є мистецтвом репродукуючим» [1917. Курбас / *Драма і сцена* — 32]; «актор, репродукуючий поета, є дурниця» [1917. Курбас / *Драма і сцена* — 33]. ► МИСТЕЦТВО АКТОРСЬКЕ

МИСТЕЦТВО РУХУ / [1924. ВБ — 1]; [1938. Щербаківський — 134]. ► КОНСТРУКТИВІЗМ, РЕПРОДУКЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА

МИСТЕЦТВО САМОДІЯЛЬНЕ / «Праця по клубах, самодіяльне мистецтво, на котрому дехто із левівців тепер ще дуже й дуже акцентує, — це річ, яка швидше чи пізніше розчарує. Розчарує остільки, оскільки вона у вищій мірі дилетантизм, аматорство, яке, як певна форма існування мистецтва, нічого і спільного не має і не мусить мати з комунізмом. В ґрунті речі, це самодіяльне мистецтво у масі своїй зводиться навіть до халтури і у виключних випадках бережливого підходу до справи досі не дало ніяких ознак, що воно вносить щось цілком нове, як певна форма. І в Америці, і в Німеччині, в робітничих клубах є таке мистецтво. Такі агітки Вітфогеля нічим не гірші від таких, які є у нас. Форма, як вони ставляться — це різниця тільки по кількості, не по якості. І навіть лорди, коли йдуть на полювання і приїздить в інший замок, влаштовують усякі спектаклі. Як мистецька форма, воно існує протя-

гом всієї культурної історії людства. На цьому не можна будувати все інше мистецтво, не можна будувати справи, театру особливо. Не знаю, як стоїть справа з малярством, музикою, зараз мене це не цікавить. Важливий театр, як найбільш популярно-народна форма мистецтва. Можливо, що поезія, малярство і т. д., як кустарні моменти, занадто тісно пов'язані з аристократичним укладом життя, можливо, що не почуватись так гостро потреба в них. А в театрі попит колосальний. І коли з нашого боку не буде протидії, то Дагмарови і оперети будуть робити зовсім не те, що в інтересах Компартії мистецтво повинно робити. Це лєфівці були багаті на такий розмах, що вони й нас ним заразили. І оскільки ЛЕФ більш позитивний у діалектиці, в розвитку мистецької практики, остільки він ліг колосальним тавром на все мистецтво, — тим не менше його положення, що в житті не справдилися, нам треба переглянути» [1926. Курбас / Концепція — 82]; «1934 рік є роком значного зростання самодіяльно-мистецького руху. Готуючись до I-ї всеукраїнської робітничо-колгоспної олімпіади самодіяльного мистецтва, значна частина самодіяльних гуртків стабілізувалась своїм складом. На 10.X 1934 р. відбулося близько 200 районних олімпіад з охопленням до 4.000 гуртків самодіяльного мистецтва (майже 50 $\frac{3}{4}$ всієї мережі). У справі керівництва самодіяльним мистецьким рухом пророблено таке: 1. Проведено влітку 1934 року всеукраїнський півторамісячний семінар витівників на 50 чол. 2. Влітку 1934 р. були організовані всеукраїнські півторамісячні курси перепідготовки керівників самодіяльного мистецтва на 80 чол. 3. Видана збірка п'єс для самодіяльних театральних гуртків тиражем 40.000 примірників, 6 п'єс, 2 збірки хорових співів» [1935. Фронт — 195]. ► АМАТОРСТВО, ГУРТКО САМОДІЯЛЬНИЙ, САМОДІЯЛЬНИСТЬ, ТЕАТР САМОДІЯЛЬНИЙ

МИСТЕЦТВО СВЯТЕ / [1924. Журналістика — 4]; «святого искусства» [1898. Николаев — 69]; «Де ж ґрунт, чого ради мусимо ми виділити “святе мистецтво” в якусь особливу “позасоціальну” чи, може, “надсоціальну” категорію соціальних явищ? Чого за часів пролетарської диктатури небувало розквітає наука, техніка, інженерія — і банкрутує мистецтво? Відповідь може бути тільки одна. В історії переоцінки мистецтва, що її пророблювалось останні двісті років, в історії надання йому все більшої культурної цінності бачимо ще один з прикладів великих історичних непорозумінь» [1929. Скрипник / Мистецтва — 27]; «В майбутньому соціалістичному суспільстві на лекціях з історії дітям будуть розказувати, як про безглузді анекдоти, про релігію та мистецтво. Тоді цей фактик в числі безлічі інших, що складають історію пошани та любови до “святого мистецтва”, стане за дрібницю, з приводу якої дитина здвигне лише плечима. Але це буде тоді. А зараз цей анекдот що стоїть перед нами в ролі й гримі “соціально-культурного фактора”. Треба зупинити спектакль і

роздягти самозванного актора. Малярство — соціально-непотрібне або соціально-шкідливе мистецтво» [1929. Скрипник / *Мистецтва* — 33]. ► ЖРЕЦЬ МИСТЕЦТВА, ИСКУСТВО СВЯТЕ, НУТРО, ХРАМ МИСТЕЦТВА

МИСТЕЦТВО СЕРЙОЗНЕ / «серьезное драматическое искусство» [1898. Ярон — 25]. ► ОПЕРЕТКА

МИСТЕЦТВО СИНТЕТИЧНЕ / [1930. Оперний — 7]; «що дійсний вплив на маси можна робити тільки через синтетичне мистецтво. Ім'я якого театр, де глядач (об'єкт впливу) і слухає (а не тільки слухає), і дивиться (а не тільки дивиться)» [1928. Комсомол — 121].

МИСТЕЦТВО СОЦІАЛІСТИЧНЕ / [1925. Навроцький — 5].

МИСТЕЦТВО СОЦІАЛЬНЕ / [1929. Скрипник / *Мистецтва* — 26]. ► МИСТЕЦТВО АСОЦІАЛЬНЕ

МИСТЕЦТВО СПЕКТАКОЛЯРНЕ / [1938. Геркен / 1 — 568]. ► МИСТЕЦТВО ГЕРОЇЧНЕ, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ

МИСТЕЦТВО СПРАВЖНЕ / [1921. Васильєв — 70]; «Власне, справжнє мистецтво, в розумінні “первісного”, можуть дати тільки безграмотні люди, і то “під” (вони співають романси Сокальського). Мистецтво пролетарське буде мистецтвом нації, яка вся пройшла 7-ми класну школу. Справді, Терещенка і його натхненників російських слід поставити в куток, або засадити за книжку азбучних істин» [1921. Курбас / *Щоденник* — 38]; «справжнє мистецтво» [1939. Геркен / 4 — 448].

МИСТЕЦТВО СТАВЛЕННЯ / мистецтво режисури; «мистецтво ставлення, дійства (*Werden*)» [1913. Вороний / *Театр* — 46].

МИСТЕЦТВО СТЕОРЕТИЗОВАНЕ / [1918. Курбас / *Театральний лист* — 42].

МИСТЕЦТВО СТИЛІЗОВАНО-ПЛАСТИЧНЕ / [1913. Вороний / *Театр* — 64]. ► СТИЛІЗАЦІЯ

МИСТЕЦТВО СЦЕНІЧНЕ / [1912. Ното — 546]; [1924. Єфремов — 12, 104].

МИСТЕЦТВО СЦЕНІЧНЕ / «сценічне мистецтво» [1913. Вороний / *Театр* — 41, 100]; [1918. Савченко / «Молодий театр» — 79]; [1918. Стрільченко — 3]; [1924. Домбровський — 130]; [1927. Якубський / 2 — 92]; [1943. Бутківський — 7]; [1953. Станіславський — 25]; «сценическое искусство» [1861. Слухи — 73]; [1893. Черняев / *Млотковский* — 91]; [1893. Черняев / *Млотковский* — 191] — цитується періодика 1841 р.; [1943. Одесса — 2]; «высочайших образов сценического искусства» [1898. Николаев — 69]; «Визволити сценічне мистецтво з полону тенденцій» [1918. Савченко / «Молодий театр» — 81]; «“сценическое” искусство» [1919. Глаголин / 1 — 23]; «сценичному искусству» [1930. Возняк — 172]; «Що таке театр, сценічне мистецтво? Це те, що насамперед цікаво дивитися» [1936. Микитенко / *Бесіди* — 269]. ► МИСТЕЦТВО МІМІЧНЕ, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ, ТЕАТР МАЛОРОСІЙСЬКИЙ

МИСТЕЦТВО СЦЕНІЧНЕ ЗОВНІШНЕ / «Зовнішнє сценічне мистецтво другого білоруського театру ішло двома напрямками — реальним і конструктивним» [1929. Вознесенський — 188].

МИСТЕЦТВО СЮЖЕТНЕ / «Сюжет — це є зв'язок подій і героїв в художньому творі між собою». Так цілком просто й зрозуміло висяєсно поняття сюжету т. Динамов у статті “За сюжетное искусство”, надрукованій у “Правді”. <...> Партия наполягає на сюжетності тому, що без сюжету, цебто без зв'язку подій і героїв художнього твору між собою, не може бути й самого художнього твору <...> і це справа далеко не формальна, а глибоко філософська. Бо ж міцний, чіткий і до кінця ясний сюжет художнього твору — це насамперед чітке і ясне розуміння автором і тих подій, і тих фактів життєвих, які він показує у своїй п'єсі. Отже, виходить, що й сюжет знов-таки явище світоглядного порядку. Сприйняття світу, окремих явищ, людей і фактів як стрункої системи чи — розірвано, “расщеплено”, як у буржуазних формалістів, психологістів, фактажистів? Ось у чому питання» [1934. Микитенко / За — 123–124]. ►

БЕЗСЮЖЕТНІСТЬ, СЮЖЕТ, СЮЖЕТНІСТЬ

МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ / [1910. Гриз — 180]; [1912. Бенєфіс — 3]; [1912. Ното — 545]; [1912. Саксаганський — 4]; [1912. Скептик — 2]; [1913. Вороний]; [1913. Вороний / Театр — 39, 43, 59]; [1913. Стоколос — 50]; [1917. Гетьманець — 3]; [1917. Курбас / Молодий — 29]; [1918. Курси — 2]; [1918. Школа / 2 — 2]; [1919. Спілка — 4]; [1923. Вороний / Міміка — 191]; [1924. Домбровський — 14]; [1924. Квитки]; [1924. Лаврінович — 39]; [1925. Звання — 2]; [1927. Кривицька — 97]; [1927. Рулін / Музей — 4]; [1929. Блавацький — 148]; [1920-ті. Рулін / Словник — 14]; [1930. Кабінет — 16]; [1930. Рулін / Звіт — 2]; [1930. Рулін / Історія]; [1931. Білокриницький — 38]; [1931. Мамонтов / СУД — 17]; [1932. Скрипник]; [1935. Гармсен / 1 — 156]; [1940. Піскун — 33]; [1941. Білецький — 5, 9]; [1942. Ювілей — 3]; [1952. Чижєвський — 210]; «суть театрального мистецтва та його завдання» [1913. Вороний / Театр — 45]; «шукування в сфері театрального мистецтва» [1913. Вороний / Театр — 63]; «театральне мистецтво занепадає» [1913. Вороний / Театр — 138]; «репертуар є головним чинником в еволюції театрального мистецтва» [1914. Вороний / Дзвін — 266]; «театру і мистецтва» [1917. Ф. К. / 2 — 2]; «театральное искусство» [1919. Глаголин / 1 — 19]; «театр й мистецтво» [1922. ТіМ — 4]; «Чистою формою театрального мистецтва є власне рух у широкому розумінні цього слова» [1925. Кисіль / УТ — 34]; «Щоб ви ясно розуміли, що я хочу сказати і в чому полягає новизна: чому ця новизна є саме тим, що зовсім збігається з духом цього нашого часу і наступного року. Так, як я це говорив, виходить, що мистецтво театральне є вміння через організацію певного матеріалу і через певний ряд умовних знаків викликати у глядача таку кількість психофізичних процесів і, вужче сказавши, асоціацій, яка потрібна, щоб він не проходив біля того, що йому показується на сцені, так само байдуже, як він проходить біля тих самих подій у житті. З цього ясно повинно все впливати» [1925. Курбас / Перетворення — 126]; «Сучасна Західна Європа переживає в галузі театрального мистецтва справжній застої. Деякі країни, як от Франція та Англія не тільки [не] йдуть уперед, а навіть, регресу-

ють. І тільки в одній Німеччині в деякій мірі ворухнуться ще мистецька думка, чогось шукає, до чогось прагне» [1925. *Туркельтауб* / 7 — 3]; «До театрального мистецтва ця публіка [на Поділлі у ХІХ ст.] була так що й байдужа, як це воно й скрізь буває. Театр — це для неї не мистецтво, а видовище. Отож одна трупа, нехай навіть була це й першорядна, довгий час втриматися тут не могла. Публіка вимагала-б нового й нового» [1926. *Копержинський* — 131]; «Від театрального мистецтва вимагаємо ми присудку на суспільні явища» [1926. *Смолич* / *Театр* — 4]; «Театральне мистецтво є один з наймогутніших засобів виховання людства й один із наймогутніших засобів ідейного й психологічного впливу на глядачів» [1927. *Скрипник* — 84]; «Не хочу сказати, що сучасне театральне, так би мовити, станкове мистецтво вже віджило» [Гео Шкурупій] [1929. *Протокол АРКК* — 60]; «В основі театрального мистецтва (театру) лежать — рух (дія) і синтетичність. Театр є мистецтво руху і є мистецтво синтетичне. За творчий же матеріал для нього править живе людське тіло в русі» [1930. *Природа* — 10]; «рух — основа театрального мистецтва» [1931. *Мамонтов* / *Суд* — 17]; «За ленінську чистоту театрального мистецтва» [1932. *Борщазівський* — 16–17]; «Мета доповіді [про критику] — виправлення помилкових думок і поширення правильних поглядів щодо театрального мистецтва» [1935. *Афіногенов* — 19]; «Мистецтво театральне це знаряддя виховання трудящих» [1936. *Мар'яненко* / 1 — 126]; «Світова вистава 1937 не є для царини театрального мистецтва якоюсь переломовою подією, звичайно, й не може нею бути. Переломом у житті театру є появи великих творів, великих драматургів і режисерів» [1937. *Косач* — 7]; «Чи театр мистецтво, чи психічна стихія?» [1943. *Бутківський* — 5]; «Вернувшись у 1926 році з Праги до Львова, я став співредактором “Нового Часу”, який тоді ще виходив три рази в тиждень, і — як керівник літературного відділу — театральним рецензентом. І тут відразу позначилась виразна різниця підходу до театрального мистецтва обидвох тоді найбільших українських часописів, які формували, а також були виявом суспільного життя Галичини. Мої погляди на театральне мистецтво взагалі, а на українське зокрема, засадничо різнилися від поглядів М. Рудницького, який був вихований на французьких інтернаціональних мистецьких гаслах, що досить виразно хилилися вліво. Це й було причиною, що М. Рудницький був у суті речі чужий українському театральному мистецтву, згідно воно було чуже йому. Більше інтелектуаліст, як чуттєвий, для якого форма була єдиною істиною, М. Рудницький дивився на український театр, як на своєрідний просвітянський посібник і тому не вважав його гідним своєї назви. Це інша справа, що в тому було трохи слушності, коли брати до уваги наш тодішній театральний стан, але ж бо М. Рудницький відкидав усяку можливість українському театрові стати справжнім театром у повному розумінні цього слова» [1953. *Лужниць-*

кій / 2 — 149]. Словосполучення «театральне мистецтво» у російській мові фіксується у XVIII ст., коли з'являється праця, в якій чи не вперше зустрічається словосполучення «мистецтво театру»: це праця А.-Ф. Риккобоні «*L'art du théâtre*» (1750), котра була відома й у Росії при дворі Єлизавети Петрівни і до кінця XVIII століття використовувалася як посібник з «майстерності актора». До річниці коронування Єлизавети Петрівни було здійснено показ Прологу, в якому, серед інших, на сцені виступало й Театральне мистецтво. Невдовзі, 1759 року, це ж словосполучення — «*Considerations sur l'art du theatre*» («Міркування з приводу театрального мистецтва») — застосує й Ж.-Ж. Руссо; згодом словосполучення «театральное искусство» зустрічається й у словниках [1778. *Лексикон* — 2 / 368]; «театральное искусство» [1925. *Онепемма* — 4]. ► ГАЗЕТА ТЕАТРАЛЬНА, ЕСТРАДА, ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ, КАБІНЕТ ЕСТРАДИ, КВИТОК, КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, МИСТЕЦТВО СЦЕНІЧНЕ, МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ, ОПЕРЕТА, СПІЛКА ДІЯЧІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА, ТЕАТР, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНИЙ

МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ БІЛЬШОВИЦЬКЕ / [1931. *Врона* — 6].

МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНЕ / [1985. *Драк* — 15].

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ / [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 1]; [1932. *Верхацький* / *Пролог* — 22]; [1936. *Мар'яненко* / 1 — 121]; [1995. *Заболотна* — 21]; «Мистецтво театру — є мистецтво виразного жесту» [1929. *Білецький* — 9]; «Мистецтво організує й виховує глядача. Мистецтво театру, що сполучає в собі елементи багатьох мистецтв (крім суто-театральних — режисерський задум, — рух і слово актора ще й літератури, музики, танку, образотворчого мистецтва тощо) — робить найбільше вражіння на глядача. Театр, крім його прямих завдань впливає на звичку (“мода”) на поведження людей, збагачує розмовну мову, дає (чи намагається дати) відповідь глядачеві на актуальніші питання сучасності. На одному осередкові після доповіді про український театр мені закинули, що “театр мусить показати, яке має бути поведження нової людини”. Такі, цілком вірні, хоч і великі вимоги, що їх має пред'явити театрові глядач. Але театр мусить давати ще й відпочинок» [1929. *Леїн* — 94–95]; «мистецтво театру походить од танцю» [1931. *Мамонтов* / *СУД* — 17]; «Мистецтво театру є мистецтво компліковане. Воно не існує само по собі, а складається з інших галузей мистецтва тонічного і пластичного, майже всіх без винятку, що існують самі по собі, як музика, малярство тощо, та ще вимагає мистецької творчості в нових галузях мистецтва, що існують тільки як складові частини мистецтва театрального: мистецтво тонації в говоренні, мистецтво пластичного руху і пози і т. д. аж до мистецтва штучного освітлення. До речі, це останнє мистецтво, що в старому театрі минулих століть називалося мистецтвом (власне майстерством) лампівника, було дуже цінним. Із XIX ст. цим майстерством почали по театрах погорджувати; в XX ст. лампівника за-

ступив електротехнік, — формально освітлення театру вдосконалилося, але як рідко електротехнік буває справжнім артистом освітлення, так рідко ми бачимо зі сцени справді поетичний цілісно-артистичний образ. А зате як часто прекрасні декорації, артистичні пози і групи, навіть краса сценічних виконавців безнадійно нищаться лихим освітленням» [1940. Антонович — 443]. ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, НАСЛІДУВАННЯ, ПРЕДМЕТ ТЕАТРУ, ТЕАТР

МИСТЕЦТВО ТЕНДЕНЦІЙНЕ / «Осуд мистецького твору є завжди тенденційним. — “Тенденційне” мистецтво, тоб-то таке, яке з’умисно підкреслює громадські чи інші мотиви в своїх творах, вважалось і вважається між ширшими колами громадянства (суспільства) дійсним мистецтвом, коли в тих творах є очевидна художність. Коли-ж у творах її переважає “тенденція”, так що поза нею не видно “мистецтва”, то ті твори суспільство не вважає мистецькими, а дивиться на них як на агітаційні відозви, прокламації, реклами» [1923. Загул — 14].

МИСТЕЦТВО ТОНАЦІЇ В ГОВОРЕННІ ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ

МИСТЕЦТВО ТОНІЧНЕ ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ

МИСТЕЦТВО УДАВАННЯ / [1953. Станіславський — 48].

МИСТЕЦТВО ФОРМАЛІСТИЧНЕ / [1940. Піскун — 49]. ► ВИСТАВА ФОРМАЛІ-

СТИЧНА, ФОРМАЛІЗМ

МИСТЕЦТВО ФУНКЦІОНАЛЬНЕ / [1929. Терентьев / 2 — 44]. ► РЕАЛІСТ,

ТЕАТР ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ

МИСТЕЦТВО ХОРЕОГРАФІЧНЕ / [1924. Балетомани — 2]. ► БАЛЕТОМАН

МИСТЕЦТВО ХУТОРЯНСЬКЕ / «Особливо велику небезпеку для “Березоля” я вбачаю в його тісному блоці з попутниками, що заразили його своєю дрібнобуржуазною ідеологією й установкою на своє, хатне, хуторянське мистецтво» [Гео Шкурупій] [1929. Протокол АРКК — 60].

МИСТЕЦТВО ЦИРКОВЕ / [1931. Тихвінський — 12]; «Є багато людей, які вважають теперішній стан театрів на Великій Україні навіть за щось в роді циркового мистецтва, за щось здегенерованого, одним словом, за все, тільки не за театр» [1929. Блавацький — 148].

МИСТЕЦТВО ЧИСТЕ / [1913. Вороний / Театр — 56, 63]; [1917. Курбас / Молодий — 28]. ► ТЕАТР ЄВРОПЕЙСЬКИЙ

МИСТЕЦТВО ШТУЧНОГО ОСВІТЛЕННЯ ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ

МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ / [1927. Багалій — 131]; [1929. Скрипник / Мистецтва — 26]; [1941. Ленкий — 18]; [2006. Криволапов — 75]. ► КРИТИКА ФАХОВА

МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ БУРЖУАЗНИЙ / [1935. Лоне — 127]; «буржуазні мистецтвознавці (Вельфлін, Гаман, Мейман, Бенедетто Кроче, Бергсон, Десуар, Лало, Шпенглер та ін.) <...>. Нехтуючи буржуазними теоріями (крім Потебні), автор так само не згадує про матеріалістичну естетику Чернишевського, про основи марксистської естетики Плеханова, про погляди на мистецтво Маркса, нарешті, про досягнення російського

марксистського мистецтвознавства (Плеханов, Луначарський, Фріче, Воронський, Йофе, Маца, Зівельчинська та ін.)» [1929. РКВ — 143]. ► БАРОКО

МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ-МАРКСИСТ / [1929. Білецький — 16]. ► СОЦІОЛОГІЯ ТЕАТРУ

МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ-ФОРМАЛІСТ БУРЖУАЗНИЙ / «Така антитеза вперше висунена буржуазним мистецтвознавцем-формалістом Вельфліном» [1935. Лоне — 127]. ► БАРОКО

МИСТЕЦТВОЗНАВИЦЯ / [2014. Словник — 121]. ► МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ, МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО, МИСТЕЦТВОЗНАВЧИНЯ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО / [1925. Туркельтауб / 6 — 2]; [1926. Врона — 2]; [1926. Щербаківський — 7]; [1929. Полфьоров — 195]; [1931. Маца — 17]; [1936. Микитенко / Бесіди — 273]; [1984. Пилипчук — 174]; «Мистецтвознавство. Незграбне, невкладисте слово, що саме оце входить до вжитку. Молода наука, що саме оце завойовує собі право на місце поміж іншими науками. Була естетика. Була безколючна балаканина про “прекрасне”. Було чути голосні фрази про “ідеал” та “абсолют”, химерні, абстрактні збудування, “метелиця слів”. Усе це зробилося неможливим лише після тієї глибокої революції, що сталася XIX віку в європейській науці та зв’язана з іменами Дарвіна і Маркса. <...> Мистецтво зрозуміли як вияв суспільно-громадського життя людства. З цього часу посідало свої права наукове мистецтвознавство. Таким чином, мистецтвознавство є одною з суспільних наук. Так як і всі суспільні науки, воно може набирати вигляду статичної теорії та динамічної історії (онтогенетичної та філогенетичної). Так як і всі суспільні науки, воно може бути прикладним у вигляді педагогіки та художньої політики» [1923. Шміт — 18]; «15 марта в Киеве скончался профессор истории искусств Григорий Григорьевич Павлуцкий. По окончании киевского университета покойный был оставлен при кафедре классической филологии, но причастность его к искусству (картины покойного неоднократно выставлялись на киевских выставках) побудила его заняться искусствоведением. <...> Бессменно состоя профессором истории искусств в Киевских Высших Школах, Григорий Григорьевич Павлуцкий оставил после себя многочисленных учеников, продолжающих изучение сокровищницы родного искусства» [1924. Павлуцкий — 5]; «искусствоведение» [1925. Оперетта — 4]; «відірваність (особливо від естетики) — явище більш менш типове для всієї сучасної науки про мистецтво. Поминувши цілий ряд загальних проблем (от як проблема краси, мети мистецтва і т. д.), вона зосередилася на конкретних проблемах мистецтвознавства (*Kunstwissenschaft*)» [1926. Ейхенбаум — 183]; «Катедра мистецтвознавства. Укрголовнаука розглянула схеми структури катедри мистецтвознавства й прийняла схему історічно-етнографічну. За центральну визнано секцію українського мистецтва» [1927. Катедра — 11]; «У катедрі мистецтвознавства.

При кафедрі організовано дві нові секції: музичну, за керівництвом проф. М. О. Грінченка й з участю К. В. Квітки, і театральну, з участю П. І. Руліна й О. Р. Кисіля. Надалі кафедра має перетворитися на Академію мистецтва, проект якої тепер виробляє спеціальна комісія на чолі з акад. П. П. Новицьким» [1928. *Кафедра* — 12]; «конгрес по естетиці та мистецтвознавству <...>. Жодна країна не зробила в галузі естетики та мистецтвознавства так багато, як Німеччина. Фактично вже друге сторіччя саме цій країні належить гегемонія у вищеназваній галузі. Правда, часи великих естетичних систем Канта, Шелінга, Гегеля вже давно пройшли і тепер в “країні поетів і мудреців” панує такий же безпросвітний еkleктизм, як всюди в буржуазних країнах. Еkleктизм вів із усіх докладів конгресу» [1928. *Конгрес* — 102]; «Проект статуту майбутньої Академії мистецтвознавства. Відбулося досі 14 засідань комісії в справі організації Української Академії мистецтвознавства. На засіданнях обговорювано проект статуту майбутньої Академії. За цим проектом, Академія є вищий центр наукового мистецтвознавства на всю Україну. Перебуваючи в Києві, у віданні Укрнауки Наркомосу, Академія має планомірно досліджувати питання соціології, теорії та історії всіх галузей мистецтв, крім літератури; Академія підготовляє вчених дослідників з соціології, теорії та історії згаданих галузей мистецтва, викладачів цих дисциплін для вищих шкіл та музейних робітників вищої кваліфікації. Крім того, Академія поширює мистецтвознавство в широких колах громадянства. За проектом, Академія поділяється на п'ять відділів: 1) соціології та теорії мистецтв, 2) пластичних мистецтв, 3) музичний, 4) театральний, 5) музеєзнавства» [1928. *Проект* — 9]; «Щождо тематики матеріялу, ми вважали за потрібне продеталізувати номенклатуру, бо це стає за велику допомогу в аналізі саме ідеологічного боку праць, зважаючи на міцний зв'язок найменших відтінків у номенклатурі тематики з відтінками ідеологічного напрямку тієї або іншої роботи. Таким чином, ми прийшли до такої схеми класифікації: 1) документи й матеріяли; 2) біографії; 3) історичний виклад; 4) окремі студії з окремих питань історичних; 5) окремі студії з окремих питань теоретичних; 6) спроби викладу загальної теорії мистецтва; 7) спроби спеціально установочних праць; 8) огляди. У цій номенклатурі я свідомо припускаю два відхилення від власної і загальноновизнаної. Поперше, я вживаю тут (загалом, цілком штучного), розподілу на історію і теорію, визнаючи й пам'ятаючи його штучність, проте роблю це свідомо, бо так вимагає цього побудова самого матеріялу, що його доводиться аналізувати; подруге я вживаю тут (також не менш штучного) розподілу на теми “загальна теорія” й “установочна праця”, що, по суті, є теж штучна, бо кожен виклад “теорії” дає в той же момент і певну “установку”, й навпаки “установочна праця” неминуче стосується теорії, проте, й тут роблю

це свідомо, виходячи з характеру самого матеріалу. Адже пам'ятаючи усі наведені передумови, дістаємо тривку схему класифікації матеріалу, з українського мистецтвознавства. Переходячи тепер до тих питань, що їх висвітлювали за цей час праці з мистецтвознавства, ми можемо встановити таку класифікацію: 1) загальнотеоретичні питання — своєрідна “гносеологія” мистецтвознавства; тут ми маємо і питання методології, і діалектику оцінки мистецьких явищ, і питання діалектики руху мистецької культури; 2) питання методологічні; 3) питання методичні; 4) питання мистецької технології; 5) питання стилістики й стилю; 6) питання форми й змісту; 7) питання “психології”, виробника й споживача мистецьких явищ; 8) питання історіографічні, тобто теорія мистецької історії та історіографія у вузькому розумінні; нарешті “питання періодизації”. Метода висвітлення цієї тематики аналогічна з тима, що їх наведено у розробленій вище схемі: тут маємо ми і соціологічну безвиразність у суто формалістичній аналізі; тут маємо і науковий об'єктивізм; тут маємо і одверту ідеалістичну методу; нарешті, маємо тут і соціологічну методу з униканням матеріалістичної аналізи, і поруч з тим яскраво-марксистську. Одночасно, говорячи за методи освітлення питань мистецтвознавчих, мусимо згадати і за те національне офарблення самої методи» [1929. Полфьоров — 200]; «В катедрі мистецтвознавства при ВУАН. Катедра має видавати популярні книжки з українського мистецтва на такі теми: архітектура на Україні (від первісної оселі до соціалістичного міста). Українське стінне малярство (від церкви до клубу). Українське станкове малярство. Українська скульптура. Графічне мистецтво (книга й плякат). Київ (історично-мистецький нарис). Катедра розпочинає прилюдні доповіді з питань мистецтва. Першу прилюдну доповідь прочитає найближчого часу П. П. Рулін на тему: “Завдання історії українського театру”» [1930. Катедра — 16]; «академія мистецтвознавства» [1931. Академія — 218]. ► АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, АКАДЕМІЯ МИСТЕЦЬКИХ НАУК, КАТЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ОПЕРЕТА, ТЕАТРОЗНАВСТВО, ФРОНТ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ, ШКОЛА ІСТОРИКО-ФІЛОЛОГІЧНА

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО БУРЖУАЗНЕ / [1929. РКВ — 143]; [1930. Сільванський — 8]. ► ОБ'ЄКТИВІЗМ АКАДЕМІЧНИЙ, ОБ'ЄКТИВІЗМ АПОЛІТИЧНИЙ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ДОКАЗОВЕ / [2021. Клековкін / 3].

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО МАРКСИСТСЬКЕ / [1929. Полфьоров — 195]; [1929. РКВ — 143]; [1930. Полфьоров — 65]. ► МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ БУРЖУАЗНИЙ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО МАРКСІВСЬКЕ / «Основні принципи марксівського мистецтвознавства: а) зміни мистецької художньої творчості та зміна мистецького сприймання; б) причина цих змін — зміна соціально-економічних формацій; в) класовий зміст мистецтва; г) діалектичний підхід до мистецтва, відкидання абсолютної краси» [1928. Рулін / Система — 104].

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО МАТЕРІАЛІСТИЧНЕ / [1930. Полфьоров — 72].

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО НАТУРАЛІСТИЧНЕ / [1949. Стебельський — 270]. ► НАТУРАЛІЗМ, ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО СОЦІОЛОГІЧНЕ / [1928. Бойко — 135]. ► ПОЕТИКА СОЦІОЛОГІЧНА, СОЦІОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА

МИСТЕЦТВОЗНАВЧИНЯ / [2017. Словник — 105, 107]. ► МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЯ

МИСТЕЦЬ / [1923. Загум — 19]; [1926. Йогансен — 9]; [1928. Рулін / План / 4 — 113]; [1928. Статут — 8]; [1930. Корляків — 70]; [1931. Дорошкевич / 1 — 273]; [1941. Лепкий — 56, 76]; [1941. Чижевський / 1 — 6]; [1949. Стебельський — 262]; «мистець — мастер, мастак» [1862] [1928. Грінченко / 3 — 286]; «Мистець — умеющий, знающий, понимающий, опытный и вообще мастер своего дела» [1873. Словниця — 64]; «Мистець — мастер своего дела» [1882. Пискунов — 136]; «Артист, артиста; мистець, штукмайстер, здатен» [1897. Тимченко — 5]; «Старицькому по праву належить одно з перших місць серед наших поетів пошевченковської доби: се справжній поет-лірик, який навіть у своїх драматичних творах бере гору над драматургом, великий майстер форми і мистець» [1908. Поезії — 4]; «Ось як малює дійсний мистець і ось та артистична концепція» [1910. Христя — 395]; «він великий мистець» [1913. Винниченко — 631]; «мистець — мастер, искусник» [1918. Дубровський / 2 — 159]; «Трагедія сучасного поета, трагедія мистця — це трагедія тієї культури, що надто дорого цінувала сама себе і яку дуже низько поцінував власний народ. Народ, який став критиком і цінувателем, не пізнав себе в тому мистецтві, котре про нього стільки балакало й плело стільки нісенітниць, що він рішуче його зрікся і не тільки просто одмежувався від нього, а навіть з легким серцем сплюндрував, і треба визнати, що, плюндруючи, доходив до блюзнірства» [1918. Меженко — 7]; «Мистець — мастер, искусник, мастак» [1923. Савченко — 115]; «Мистець -тця — 1) мастер, художник; 2) мастак» [1927. Ніковський — 418]; «Все таки режисер мистець» [1928. Бондарчук — 6]. ► АРТИСТ, МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ, ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЦІВ, ПРОЛЕТАРИЗАЦІЯ, ХУДОЖНИК

МИСТЕЦЬ-ДЕКОРАТОР ► ШТАТ ТЕАТРУ

МИСТЕЦЬКИ / «мистецьки — мастерски» [1862] [1928. Грінченко / 3 — 286]. ► МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ

МИСТЕЦЬКИЙ / «мистецький — искусный, художественный» [1918. Дубровський / 2 — 159]; «мистецький — мастерской» [1928. Грінченко / 3 — 286]. ► МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ

МИСТЕЦЬТВО / «мистецьтво — мастерство, мастерское уменье, искусство» [1862] [1928. Грінченко / 3 — 286]. ► МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ

МИСТКЕРОВНИК / мистецький керівник; «головний режисер і мисткеровник» [1925. Афіша].

МИСТКИНЯ / майстриня; [1976. Кедрин — 442]; «Італійська мистецька критика, дуже вимагаюча і сувора, привітала нашу мисткиню просто

ентузіастично, між іншим багато спільного в оцінці творчості Г. Мазепи читали ми і в українських оцінках» [1937. *Вістки* — 5]; «Проекти моделей виконали українські мисткині: п. п. Стефа Базюк-Рудакевич, Софія Вальцицька, Марія Морачевська, Міля Охримович, а прегарні торбинки запроєктувала і частинно виконала пані Сінгалевич» [1938. *Мисткині* — 8]; «будучих мисткинь-співачок» [1944. *Королева* — 2]. ► МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ

МИСТЮК / «искусник — митець, мистець, мистюк, мастак, штукмайстер, штукар» [1893. *Уманець* / 1 — 311]; «мистюк — мистець» [1862] [1928. *Грінченко* / 3 — 286]. ► МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ

МИТЕЦТВО / «Митецтво — мастерство, искусство»; «Митецький — мастерской, искусный» [1923. *Савченко* — 115]. ► МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ

МИТЕЦЬ / [1893. *Старицький* / 3 — 510]; [1919. *Курбас* / *Маніфест* — 48]; «искусник — митець, мистець, мистюк, мастак, штукмайстер, штукар» [1893. *Уманець* / 1 — 311]; «Михайло Кирикович великий митець в усякому спорті. Він тямє і в скаковому спорті навіть більше, ніж в водяному» [1910. *Стежки* — 291]; «Ця матушка дуже розумна, і теж добрий митець на усякі питання та вчені змагання» [1910. *Стежки* — 331]; «Митець той, що у відчужанні творчому сильніший від існуючих категорій» [1921. *Курбас* / *Щоденник* — 38]; «Митець — мастак, мастер, искусник, проворный» [1923. *Савченко* — 115]; «Митець -тця — искусник, провор, мастер, дока» [1927. *Ніковський* — 418]; «митець — метець» [1928. *Грінченко* / 3 — 286]; «Митець — мастер, искусник; митецький — мастерской, искусный» [1930. *Ізюмов* — 402]; «видатні митці театральної справи» [1934. *Сезон* — 3]. ► АРТИСТ, МЕТЕЦЬ, МИСТЕЦЬ, МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ

МИТЕЦЬ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / [1929. *Смолич* / *Харків* — 65].

МИТЕЦЬКИ / «Митецьки, нар. мастерски, лихо, проворно» [1927. *Ніковський* — 418]; «митецьки — мастерски, проворно» [1928. *Грінченко* / 3 — 286].

МИЗАНСЦЕНА / [1904. *Карпенко-Карий* / 2 — 172]; [1910. *Кохання* — 3]; [1910. *Чулий* — 2]; «*mise en scène*» [1913. *Вороний* / *Театр* — 71, 92]; [1913. *Вороний* / *Щепкін* — 328]; [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 290]; [1924. *Василько* / 1 — 28]; [1925. *Мандат* — 6]; [1925. *ПК* — 5]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 8]; [1931. *Хмурий* — 40]; [1936. *Мар'яненко* / 1 — 119, 129]; [1936. *Мар'яненко* / 2 — 177]; «*mise en scene*» [1938. *Геркен* / 2 — 741]; [1943. *Бутківський* — 7]; [1948. *Предславич* — 20]; «Група театру “Соловцов” старанно готується до ювілею артиста Неделіна. 16 декабля в день ювілею піде “Горе от ума” по мизансценам московського художнього театру» [1908. *МХТ* — 4]; «Скільки разів міняли “мизансцен”: то “як в художественному”, то знов по старому» [1910. *Чулий* — 2]; «На программе я прочитал, что “для этой пьесы изготовлены новые декорации, костюмы и аксессуары московского художественного театра” и, кроме того, что “мизансцены строго выдержаны”. К сожалению, так и осталось невыясненным, где или в чем именно были “выдержаны” эти мизансцены, как не стало известным, какие именно декорации, костюмы и аксессуары были в художественном театре» [1911.

П-ть — 7]; «установлює *mis en scèn*'и» [1913. Вороний / *Temp* — 97]; «Хоч афіші й оповіщали про те, що “Вій” піде в новій обробці і мизансценах, але, врешті, нові тільки декорації роботи Ів. М. Бурячка. Бутафорія і мизансцени були ті ж, що раніше» [1914. Василько / 3 — 24]; «хибні мизансцени» [1914. Вороний / *Дзвін* — 284]; «після розмітки *mise en scène*» [1920. Загаров — 19]; «Про режисера забалакала з появою нової театральної фірми мейнінгенців. Доти *mise en scène*-а не мала великого значіння. Обстановка на кону не клопотала монтировочний відділ фірми. Поняття про “стиль епохи” ще не виробилося» [1921. *Avanti* — 49]; «Справа мизансцен трудна і заплутана, тому що в практиці [під] мизансценою розуміється: розташування і рух на сцені. Як це, так і визначення т. Лішанського і др. не правдиве. “Рух фігури на сцені не вичерпуюче” визначає мизансцену. Ляльковий театр і плакат не мають “психічного впливу і лінії”, про які говорить т. Лішанський, але все ж таки мають мизансцени. Те ж саме з ексцентричними побудовами. Практика зробила з мизансцен дуже вузьке поняття. Мизансцену треба визначати двояко. Саме слово мизансцена походить від французького. До поняття мизансцени відноситься розташування і рух всього, що є на сцені, живого і мертвого матеріалу, що є на сцені. Це найширше розуміння мизансцени. Очевидно практика знайшла, і з цим треба рахуватись, користуючись уже винайденим, як у нас, так і на заході, визначення мизансцени у вузькому розумінні слова. Як не остаточне визначення мизансцени, поки що можна допустити і таке: розташування і співвідношення речей і фігур на сцені — є мизансцена. Поміж станком (які теж можуть грати) і фігурою людини немає ніякої різниці. Для того, щоби формулювати мизансцену, а особливо класифікувати, треба знайти, яке місце в будові вистави вона займає; треба покласти якийсь певний ключ. <...> Монументальні мизансцени можуть бути і побутові, хіба побутові не можуть бути подані монументально? Ексцентричні теж можуть бути монументальні. Монументальність це не статика, а щось велике — крупне. В протилежність ексцентричному, розпливчатому. Історичні, епохальні, побутові, національні — мають один ключ. Ритмічна мизансцена — не тільки повторення і розташування з певним іктом. Це другий ключ. Барельєфні, симетричні, ілюстративні мають теж свої ключі. Експозитивні — фінальні це не рід мизансцени, що для неї характерна нерухомість, цього не досить. Рухатись, завмерти можуть і серед дії, що ж до того, що в часі вона довше триває, але вони так же, як і перехід, як і затримка, вони зроблені по тому самому закону і з того самого матеріалу»; «Просторове, що передається глядачеві від вистави — це і є мизансцена. Розташування людей плюс станків (матеріалу), що уможливило виведення спектаклю і саме виведення в певному плані, це і є мизансцена <...>. Мизансцена є єдиний мент в театрі, який визначає

просторове відчуття (тіло театру) у глядача. До класифікації мізансцен треба підходити, виходячи з вищезазначеної таблиці. Всі її елементи об'єднані принципом даного спектаклю (а в комбінованих спектаклях і планом його) — тому частина класифікації мізансцен одійде до категорії принципу театру. Приклад: Принцип барельєфа (зіткнення театру з певним сортом скульптури, де й голосоведення буде барельєфне, себто не широкі, масивні забарвлення голосу, а декламаційне витягнення і сплюснення (в даному прикладі мізансцени барельєфні ідуть, від барельєфної концепції — принципу цілої вистави). Мізансцени визначаються принципом і планом постановки. В цьому ключі є два підвідділи, що відповідають поділу театру на дві категорії: а) спектакль, звернений до глядача; б) спектакль, звернений до персонажа; а) спектакль впливу (плакат, маріонетка); б) спектакль вияву (персонажі виявлені в собі, і ці внутрішні закони штовхають їх до вчинку); а) в театрі впливу глядач заражається, активізується; б) в театрі вияву глядач спостерігає. Прикладом театру впливу є театр комедії дель арте (там мізансцена побудована так, щоб найкраще показати фігуру у всіх її можливостях). Прикладом театру вияву є Московський Художній Театр, де фігура актора грає часом спиною, видно лише частину фігури, ходяча тінь. Принцип фотографування життя, що найдосконаліше виявляє всі деталі» [1924. Курбас / СФІСД № 3 — 30]; «*Mise en scène* (розміщення персонажу на сцені)» [1925. Вороний — 558]; «оригінальні і різноманітні мізансцени» [1925. Туркельтауб / Мандат — 6]; «Під мізансценою я розумію виведення видовища під поглядом просторовим» [1926. Курбас / Закони — 104]; «Тут треба пам'ятати про одне, про що я колись говорив, як про повітря (це незручна назва), а просто про це треба пам'ятати, що в усякому здоровому, не занепадницького типу театрі, де матеріал не хоче заперечувати сам себе, а хоче лишитися собою, тобто не підроблюється під інший матеріал — в такому типі театру законом по відношенню до мізансцен буде те, щоб актор завжди виступав як об'ємна річ, виступав як такий. Мізансцени мусять створити ті передумови. В занепадницькому театрі природа і природні прикмети самого матеріалу будуть затиратися, будуть ліпитися в якісь пластичні групи; не так, як пластичний грецький хор, чи чоловік на сцені, а так, що вони прагнуть зображати з себе скульптуру. Це занепадницька річ, оскільки вони виходять із рамок театру. Це треба пам'ятати взагалі при вирішенні питання мізансцени. Це те, що колись я назвав, що поміж фігурами мусить бути повітря, коли тільки буде відчуття архітектурності побудови всього, а не інакше» [1926. Курбас / Закони — 106]; «Треба не забути, що мізансцена має дещо спільне з геометрією, в тому розумінні, що вона може мислитися планіметрично і стереометрично. Мізансцена мислиться планіметрично, наприклад, у театрі комедії дель арте, де вона визна-

чається таким створенням місця дії: є певна означена кількість місць дії, і до другого виходу персонаж не піде. Тут важливо, що мізансцена, сам перехід, сама подача фігури, за винятком своєї чисто театральної появи як такої, не грає ніякої ролі. Глядач не настроєний на те, щоб сприймати цю мізансцену як динамічний момент. А мізансцена в розумінні зміни місця має властивість першокласну щодо своєї динамічності, оскільки зрушення людини з місця передбачає якусь зачіпку, якусь силу, яка рухає, а фігури, які тут стоять, відходячи чи рухаючись, не впливають ніяк на положення інших фігур. У життєво-психологічній п'єсі в павільйоні стоять фігури. Видимість життєвості цілком припускає таке, наприклад: стояли, стояли і раптом одна фігура зірвалась, вибігла і нема. Рисунок, який вийде, буде рисунком, у якому виразно видно слід цих фігур, який вони залишають після себе. План ліній, по котрих вони рухаються, настільки безперечно буде мислений на площі, що ми можемо його прилучити до планіметричного підходу» [1926. Курбас / Закони — 107]; «Мізансцена в широкому розумінні — це весь спектакль, як певне виведення п'єси, певної сцени і, як пригадуєте з давніх моїх лекцій, це виводиться із самого слова, котре має таке значення у французькій мові» [1926. Курбас / Теорія — 108]; «Дальше питання, що ми його маємо розглянути, це мізансцени. Кожний вже знайомий з цим словом зі своєї буденної театральної роботи, розуміючи під ним розташування діючих осіб, акторів на кону. Ми зараз трохи поширимо це розуміння і внесемо певний порядок, ми скажемо, що мізансцена є сполучення в один діючий чинник кількох діючих чинників театрального видовища. Для зразку візьмімо будь-який момент з одного з виставлень, що ми їх вже розбирали. Наприклад, в “Гайдамаках” сцена Гонти біля вбитих дітей. Двоє дітей, вкриті китайкою, біля них, клякнувши, Гонта, на тлі оформлення, що освітлюється червоним світлом, слова Гонти на тлі ритму і мелодії “Козачка” — все це творить одну мізансцену» [1930. Ігнатович / 7 — 46]; «Сказати в подробицях, як працював над п'єсою, над роллю Марко Лукич, не можу, але знаю, що праця та була приблизно така. Роздавали ролі. Сідали на кону за стіл, читали п'єсу, поправляли ролі. Потім через день-два починалися проби. П'єси здебільшого були нескладні, мізансцени трафаретні та на них і не звертали особливої уваги. Марко Лукич, яко режисер, ніколи нічого не показував. Стоять, бувало, актори біля суфлерської будки і бубонять свої ролі, як паламарі, Коли ж питаєш Марка Лукича, де краще стати, то або промовчить, або скаже: “Ставай, де тобі краще”. І мізансцени кожний виробляв сам. П'єс було всього дванадцять» [1931. Саксаганський — 22]; «Переходжу до питання декоративного оформлення акції героїчного театру та її репертуару, себто до справи *mise en scène*» [1938. Геркен / 2 — 750]; «Сказати в подробицях, як працював над п'єсою, над роллю Марко Лу-

кич [Кропивницький], не можу, але знаю, що робота та була приблизно така. Роздавали ролі. Сідали на сцені за стіл, читали п'єсу, поправляли ролі. Потім через день-два починалися репетиції. П'єси здебільшого були нескладні, мизансцени трафаретні, та на них і не звертали особливої уваги. Марко Лукич, як режисер, ніколи нічого не показував. Стоять, бувало, актори біля суфлерської будки і бубонять свої ролі, як паламарі. Коли ж питаєш Марка Лукича, де краше стати, то або промовчить або скаже: “ставай де тобі краше”. І мизансцени кожний виробляв сам. П'єс усього було дванадцять» [1939. ПКС — 13]; «После этого начались репетиции и мизансцены разучиваемой оперы» [1942. Постановка — 2]; «Два актера долго и мрачно, стоящие друг против друга и однотонно читающие свою роль — вот типичная мизансцена для этого спектакля» [1943. Одесса — 2]; «Мизансцена — розташування акторів на сцені у певній взаємодії один з одним в той чи інший момент вистави. При побудові мизансцен враховуються деталі оформлення і бутафорії, які входять до їхньої композиції» [1969. Ратімов — 79]; «впродовж 20-х років по всій Україні можна було вичитувати на афішах театрів: “Гайдамаки” “за Курбасом”, “за мизансценами Курбаса” і т. п.» [1982. Гіряк — 193]. ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, КОМПОЗИЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, МАГІСТРАЛЬ МІЗАНСЦЕННА, МІЗАНСЦЕНІРОВКА, МІЗАНСЦЕНУВАННЯ, МІТЕЦЬ, ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ПОСТАВА, ПРОЛЕТКУЛЬТ, РОБОТА НАД П'ЄСОЮ

МІЗАН-СЦЕНА / [1931. Козицький — 29]. ► МІЗАНСЦЕНА

МІЗАНСЦЕНА СТАТИЧНА / [1926. Смолич / Маруся — 96].

МІЗАНСЦЕНІРОВКА / «вертикальна мизансценіровка» [1927. Урсал — 15]; «Вполне правильно понимая необходимость быстрого нарастающего ритма в мольеровской комедии, постановщик шел по линии создания динамичных мизансцен. <...>. Мизансцены в спектакле сочетают в себе определенную картинность с легкостью к подвижностью. Однако, при всей динамичности мизансценіровки, мы слишком часто ощущаем моменты торможения в спектакле» [1943. Жданович — 2]; «мизансценіровка» [1943. Одесса — 2]. ► МІЗАНСЦЕНА, МІЗАНСЦЕНУВАННЯ

МІЗАНСЦЕНУВАННЯ / [1937. Захава — 58]. ► МІЗАНСЦЕНІРОВКА

МІЗЕРІЯ / популярний вираз, яким у ХІХ ст. описувалася «дрібно», «низьке» мистецтво; [1900. Франко / Театр — 18]; «сцена мізерна» [1894. Кропивницький / Грінченко — 434]; «всі нові автори, на превеликий жаль, мізерія» [1898. Старицький / 6 — 597]; «мізерна фамілійна драма» [1902. Франко / Лір — 205]; «Наша театральна мізерія» [1905. Франко / Мізерія — 362].

МІКРОФОН / [1931. ЛВ — 13]. ► РАДІО У ВИСТАВІ

МІМ / польськ. *mit*, *mimos*, *mimus* [1771] [2007. Rutkowska — 335]; «мім» [1918. Кисіль / Вертен — 17]; [1920-ті. Рулін / Словник — 9]; «українські інтермедії у відношенні до міму» [1930. Гординський — 144]; «Софрон є представником прозового міма — мімології. Попри те був і співаний, ліричний мім —

мімодія і її підвідміни: магодія, сімодія, гілародія та лісіодія. Посереднє місце займає напівспівана, напівговорена кінайдологія та йонікологія. Усі міми стоять ще на рівні пегніона, тобто сценічного жарту, що не дійшов аж до мімічної гіпотези чи там міму більших розмірів з ускладненою драматичною зав'язкою. Так у греків і також у римлян була невичерпана скількість пегніонів» [1930. Гординський — 146].

МІМЕЗА / у значенні «мімезис»; [1930. Гординський — 153].

МІМІК / «сам Штейн считался отличным мимиком и исполнял главную роль» [1893. Черняев / Млотковский — 90].

МІМІКА / польськ. *mimika* [1808] [1992. Cegiela — 75]; [1808] [2007. Rutkowska — 336]; «міміка» [1908. 25 — 2]; [1926. Копержинський / 2 — 50]; [1931. Білокриницький — 38]; навчальна дисципліна; [1942. Проект — 4]; «мимика» [1858. Шевченко / Бенедикт — 210]; [1863. Глібов — 288]; навчальна дисципліна; [1899. Устав — 3]; «свою роль, міміку і бесіду з пам'яті» [1863. Вістник — 6]; «найсмійніша міміка» [1864. Слово / 75 — 10]; «але не конче би так дуже мімікою розкидувати, коли її не треба» [1865. Марковецький / Благословення — 324]; «у Богуславского было собрано несколько красивых девушек. Они не знали правил мимики и жестов, не умели ни играть, ни петь, ни танцевать; это были скорее фигурантки» [1893. Черняев / Старинный — 45]; «засоби естетичного впливу на людину: міміка, танець, музика» [1908. Стешенко / 1 — III]; «Артист М. Вільшанський дає уроки української драматичної штуки: деклямація, міміка, грім, техніка сценічної гри та інше. Приймає що-дня од 4–6 год. дня. Прорізна, 16, кв б» [1910. Штука — 1]; «Працюючи над мімікою, актор мусить бути дуже обережним; головне його завдання зводиться до того, щоб відчувати себе від тих чи інших гримас, яких так багато у починаючих акторів» [1920. Загаров — 15]; «елементами сценічної гри є деклямація, чи то виголошення живого слова, і міміка, яка охоплює: міміку обличчя, рук, ніг, міміку всього корпусу»; «Міміка обличчя полягає головнo в грі очей і брів та на виразі уст, а часом і носа. Міміку обличчя доповнює так звана характеристика» [1921. Анко — 19]; «Міміка — це головна підстава акторської гри <...>. Міміка — це безсловесна мова людських інстинктів» [1923. Вороний / Міміка — 192]; «Міміка — драматург висуває міміку так, що пише пантоміму» [1926. Курбас / Аспект II — 104]; «І що особливо характерно — завжди гармоніював голос Марії Костянтинівни [Заньковецької] з іншими засобами сценічної виразистости і першою чергою — з мімікою. “Міміка д. Заньковецької не має собі нічого рівного; вона надзвичайна” — от що читаємо ми про це. “На її обличчі з дивовижною швидкістю відбиваються найменші душевні рухи. Воно не знає спокою на сцені і тоді, коли артистка говорить, і тоді, коли вона мовчить; дивлячись на її обличчя, чуєте, ви, розумієте те, що в цей момент вона думає, що вона переживає. І ці різноманітні мімічні комбінації не дозволяють глядачеві

відірвати очей од сцени; вони захоплюють його та примушують душою бути там, на сцені...” І була ця міміка не тільки надзвичайно міцною, але й особливо виразною. У змістовній статті В. Єрмилова в “Артисті” — читаємо про міміку Заньковецької в п’єсі “Не так склалося, як гадалося” у сцені, де жорстока пані велить побити дівчину, що насмілилась покохати панича, такі рядки. “Перед вашими очима з’являються на обличчі артистки, що грає скривджену дівчину, хутко змінюючи одне одне-ціла маса почувань: і переляк, і розгубленість, і сумнів, і почуття приниженої гідності, і безпорадність; а наприкінці, коли бачить дівчина, що люба їй людина не має сили оборонити її од тяжких образ, читаєте ви в очах, рухах дівчини непереможний одчай, який кінець кінцем доводить її до неприємності”. Не доходила справді М. К. Заньковецька до таких ефектів мімічної техніки, яких, кажуть, сягав Лекен, а пізніше Дузе, що вміли різними половинами свого обличчя вдавати різні почуття. Проте завжди вистачало їй тих мімічних засобів, що в неї були, для зображення найтонших душевних переживань. Її міміка, на високу розвиненість якої звертали увагу вже з перших кроків її сценічної кар’єри, була однією лише галуззю міцного сценічного темпераменту та гнучкості всієї її істоти. Тому особливого значення набувають зауваження критиків про те, як чудово “грає очима” артистка. Це знову таки був не ефектовний прийом, а вираз самої методи, що нею користувалася завжди Заньковецька в своїй роботі. Очі найкраще відбивали переживання великої акторки» [1929. Рулін / Марія — 78–79]; «Міміка, це гра лица. Рух лица це можливість висказування різних почувань і думок при помочі лица, очей, уст, і голови. Лице це найбільш виразний образ душі і добрий актор може лицем сказати все, не беручи в поміч жадної іншої частини тіла, (фільм). Міміка є скоріша від говореного слова, бо тоді, коли розум, щойно шукає за словом, щоб висказати свою волю, почування, уживаючи до помочі звуку і щойно словом описати це почування, — ми вже з самої гри лица знаємо про що ходить. Міміка є більш грізна, ніж слово. Наприклад, приказ, хоч-би як він був висказаний, може бути не виконаний, а один рух ока, один рух голови вистарчать, щоб приказ виконати. Вже виучуючи напам’ять ролю, повинні ми запитати себе: як маємо при тих словах заховуватись, чи маємо бути веселі сумні, задумані, здивовані і т. й. Найкраще вправляти це перед дзеркалом. Вправляючи перед дзеркалом, виробимо собі гарну і певну міміку лица. На найголовнішому місці лица є уміщені очі, які мають великий вплив на його характеристику. Очі є одним з найважливіших чинників змісту людини. При помочі очей докладно лучимось на віддаль зі зовнішнім світом. З очей можна вичитати душу, характер людини. Актор, якого око не грає, не може сповняти свого завдання як слід і є похожий на накручений

грамофон. Око грає враз із бровами і віями. Око може бути відчинене і прижмурене, велике і мале, веселе і сумне. Бровами промовляє розум і думка. Стягнені брови означають напруження думки. Піднесені брови, це відсутність думки. Повіки означають життя. Замкнені повіки означають сон, або смерть. Тепер подам кілька важних рухів ока, які зв'язані з іншими рухами, приміром, рухами носа, уст — дадуть ясний образ почувань людини. Повіки прижмурені а брови стягнені означають задуму. Повіки прижмурені а брови погідні означають пригноблення. Повіки прижмурені а брови піднесені означають спокій, безжурність. Повіки природні а брови стягнені означають похмурість, невдовілля. Повіки природні а брови нормальні — означають байдужість» [1938. Мельник — 16–17]; «К сожалению, вследствие слишком неудачного грима, совершенно стусевалась мимика г-на Луценко» [1943. Жданович — 2]; «Найпримітивнішою, найстаршою рушійною силою форми театру, це міміка, як мистецький вияв тіла. Ніякого театру й ніякої драми не можна собі уявити, ні теоретично, ні практично без міміки. <...> Значить, на думку Кучера, праклітиною театру є танок, а знову ж найстаршою, первісною формою театру й драми є міміка» [1956. Лужницький — 62–63]. ► ГРА СЦЕНІЧНА, ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, ЕСТРАДА, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ, ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА

МІМІКА ПЕРСОНАЖІВ / [1944. Ревуцький / 3 — 2]. ► ВПРАВИ МІМІЧНІ, ГРА МІМІЧНА, ГРА ОЧИМА, ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

МІМІЯМБ / [1930. Гординський — 147].

МІМОГРАМОТА / [1926. Мимограмота — 664]; [2023. Бондарчук].

МІМОГРАФ / [1930. Гординський — 149].

МІМОДІЯ / [1930. Гординський — 146]. ► МІМ

МІМОДРАМА / навчальна дисципліна; [1918. Курси — 2]; [1918. Школа / 1 — 2]; [1920. Мимодрама]; [1920. Мимодрама]; [1923. Гаккебуш — 13]; [1928. І. В. — 10]; [1920-ті. Рулін / Словник — 9]; [1984. Крижицький — 15]; «мимодрама» як жанр; [1924. Гарт — 4]; «мимодрама» [1912. Марджанов — 6]; «Помимо романов, Лемонье написал небольшие драмы (“Руки”, “Мертвец”), давши в них новый вид драматической техники — мимодраму. Небольшие драмы Лемонье не уступают в силе ни драмам Метерлинка, ни великолепным “Ищейкам” Шарля ван Лерберга» [1910. Перович — 3]; «Мимодрама є складова частина всякої п'єси, але по своїй суті являється композицією і містить у собі багато складових елементів. Розбиття мимодрами на ряд моментів зовнішньої дії це не є аналізом мимодрами» [1924. Експерименти — 597]; «Треба: 1) Маючи на увазі, що теми задач мимодрам, на яких ми виховуємо актора, дають йому обличчя на все життя, треба давати інші задачі» [1924. Курбас / Поправки — 51]; «Ви пригадайте з практики, які інтересні були мимодрами і етюди, оброблені акторами, котрі, однак, у п'єсах дуже мало давали. Я пригадую з молоді нашої старших товаришів: робить свою власну мимодраму інтересно, а от на сцену

прийде, і він не може цього охопити, розбите зібрати» [1925. Курбас / Печетворення — 130]; «Мімодрама — це невеличка дія, в якій дається драматичний сюжет, що його актор мусить розробити в рухові, без слів. Для прикладу подамо такий зразок: Зима. Людина іде засніженим полем. Збився з дороги. Бачить — якась невиразна крапка. Іде до неї. Наблизився, бачить — людина. Пізнає: близький знайомий. Він наче замерз. Ближче до нього — той ледве усміхається: живий ще. Цього невеличкою сюжета актор повинен розгорнути в закінчений шматок мистецької дії і зробити, — виявити в своєму матеріалі (жестами, рухом)» [1927. Бондарчук / 3 — 31–32]; «Найцікавішими були години, коли Олександр Степанович приймав наші мімодрами. Діставши завдання — короткий зміст події, ми мусили відтворити її виразно, переконливо лише рухами свого тіла, без єдиного слова чи вигуку. Ось кілька прикладів: 1-й. З гір суне лавина. Телеграфіст приймає повідомлення про це, яке негайно треба передати далі, щоб люди внизу встигли врятуватися. Боротьба між почуттям обов'язку і бажанням урятуватися самому. 2-й. Людина після аварії вже довгий час перебуває на безлюдному острові. Спека. Голод. Безнадійність. Раптом на обрії — вітрила корабля. Ближче. Ближче. Але корабель пройшов мимо і зник. Надія на порятунок згасла. 3-й. В'язень у тюремній камері напередодні страти. Та ось за вікном чути революційну пісню, вигуки, шум боротьби. Постріли. Пісня уривається. Знову безнадійна тиша. У ці короткі схеми ми, кожен по-своєму, вливали життя — були водночас драматургами, режисерами і виконавцями» [1969. Мацкевич — 248]; «Окремою і складною проблемою у перевишколі акторів було питання т. зв. “системи Курбаса”. Навчання системи починалося з практичних “завдань на спостережливість увагу, уяву”. Ми, члени 4-ої майстерні, актори з довголітнім стажем, мусіли виконувати завдання, які в той час звалися мімодрамами, на прості фізичні дії без конкретних предметів: попросувати штани, принести води, запалити в печі, випити склянку чаю тощо. На цьому вивчалися здібності актора до спостережень, уміння відтворити життєвий епізод. Тут же висувався “закон фіксації”, тобто треба було вміти всю мімодраму точно повторити. Ці завдання приводили старших акторів до чорного розпачу. <...> Сивоголовий Іван Олександрович Мар'яненко цілими тижнями ходив на лекції тієї “премудрости”, приглядався до того, що витівали у своїх мімодрамах молодші, а то й — зовсім зелені студійці, радився із своїми однокашниками з театру, як перебороти свій страх перед тією студійною аудиторією <...>. Сьогодні не можу пригадати, чи цей заслужений актор хоч раз продемонстрував свою мімодраму. Коли ж під час фізкультурного тренування він попробував зробити “стіжку” на руках, тобто стати головою вниз, його руки не витримали тягаря тіла й Іван Олександрович цокнувся головою об долівку,

ми всі присутні попросили його відмовитися від цієї дисципліни перевишколу акторської майстерності» [1982. Грняк — 159–160]; «Пам'ятаю мімодрами, які ми робили на першому курсі за системою Курбаса, вчителя Ігнатовича. Вони необхідні були для розвитку творчої фантазії та виразності тіла актора. Виконуючи їх, актори намагалися створити серію рухів і поз, цікавих зовні і гранично динамічних, що дійово відображали внутрішню експресію емоціонального стану. Широко використовувалися різні падіння, зльоти, повороти та вигини тіла, найрізноманітніші пластичні рухи, які умовно виражали почуття радості, відчаю, гніву, жаху, страху, викликаного певною ситуацією, визначеною назвою етюду: “Лавина”, “Вогник” та ін. Треба було показати динаміку певного стану: його зародження, розвиток, кульмінацію, розв'язку — перехід від одного стану до іншого. Процес цей необхідно було тягнути зовні й внутрішньо переконливо від початку до кінця. “Це пристрасті голої людини в голій кімнаті, доведені до межі”. Що позитивного було в мімодрамах? Вони розвивали виразність тіла, акторський темперамент і зосередженість. Їх недолік — абстракція, відсутність докладних життєвих мотивувань, почуття “взагалі” при відсутності живих характерів. Цікаво, що в студії при театрі Заньковецької мій перший педагог Ірій, даючи ті ж мімодрами, поєднував їх з більш конкретними обставинами, які зобов'язували до створення характерів: “Революціонер”, “Учений” та ін. Мімодрами робилися тільки на першому курсі. На старших — переходили до уривків та сцен з п'єс. Першокурсникам давалася безмежна свобода для фантазії: “робіть що завгодно, в будь-якій експресії, аби це було переконливо, — примушуйте глядача повірити у ваші дії» [1996. Фоміна]. ► ДРАМА БЕЗ СЛІВ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА, МЕТОД ПЕДАГОГІЧНИЙ, ПАНТОМІМА, РУХ, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА

МІМОЛОГІЯ / [1930. Гординський — 146]. ► МІМ

МІМОС / «майстер грецького мімосу, Філістон» [1906. Франко / Вертеп — 172]. ► МІМ

МІМУС / латинський мім; [1906. Франко / НТШ / 71 / 1]; «автор ставить поняття *Mimus* дуже широко; се не лише комічний актор, штукар та весельчак, пізніший блазень, скоморох, жонглер, шпільман і т. ін., се також усі роди тих штук, якими вони збуджували сміх юрби, отже, починаючи від імітації голосів звірів та явищ природних, рухів та жестів інших людей, аж до імпровізованих гумористичних пісень, діалогів та цілих драм і до правильної комедії та сатири» [1906. Франко / НТШ / 71 / 1 — 117].

МІНІАТЮРА / [1924. Київ — 7]; «низку найрізноманітніших мініатюр — інсценізацій сполучено колективним конферансом» [1929. Барабан — 13]. ►

ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ

МІНІАТЮРА ХОРЕОГРАФІЧНА / [1927. Програми — 20].

МІНІСТЕРСТВО МИСТЕЦТВА / [1917. *Міністерство* — 3]; [1918. *Податки* — 3]; «Міністерство народної освіти і мистецтва» [1918. *МДІ*]. ► ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ

МІНІСТЕРСТВО НАРОДНОЇ ОСВІТИ І МИСТЕЦТВ / [1918. *Постанови* / 1 — 565].

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І ШТУКИ / «Міністерство освіти і штуки. На засіданні ради міністрів 15 червня обговорювався і був ухвалений проект М-ва народної освіти про перейменування його в Міністерство освіти і штуки. Згідно з законопроектом при новопереіменованому м-ві буде засновано головне управління по справах національної культури і штуки. Головному управлінню будуть дані широкі уповноваження для потрібного розвитку національної культурної праці і широкому сприянню чисто української штуки» [1918. *Штука* — 3].

МІНІСТЕРСТВО ПРЕСИ І ПРОПАГАНДИ / «група акторів “Молодого театру” в кількості п’ятнадцяти чоловік <...> запропонувала Міністерству преси і пропаганди, що керувало тоді театральною справою, організувати в нас мандрівну фронтову трупу» [1919. *Лист* — 284]; «З наказу Директорії утворюється нове міністерство: міністерство преси й пропаганди. Міністром призначено д-ра Назарука» [1919. *Міністерство* — 3]; «Міністерство Преси й Інформації У. Н. Р. видало закон про мобілізацію артистів, а театри удержавило. Головноуповноваженим по організації театрів з рамени уряду У. Н. Р. став артист і режисер Микола Карпович Садовський. Утворено головну базу театральної: “Народний театр”, під управою самого головноуповаженого по організації театрів, який давав вистави в салі Пушкінського театру в Кам’янці» [1923. *Галицькі театри* — 1].

МІННЕЗІНГЕР / [1906. *Франко / Вертеп* — 177].

МІРА АРТИСТИЧНА / [1897. *Вороний / Вій* — 319].

МІРАКЛЬ / [1901. *Барвінський* — 11]; [1918. *Єфремов* — 54]; [1925. *Курбас / Режлаб* 14.04.1925 — 413]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 9]; [1941. *Лепкий* — 35]; «мистерии чудес или миракли» [1882. *Петров* — 442].

МІСІЯ СОЦІАЛЬНА [ДРАМИ] / «соціальної місії української драми» [1907. *Петлюра / Уваги* — 47].

МІСІЯ ТЕАТРУ / «морально-педагогічну місію театру» [1913. *Вороний / Театр* — 61]; «Надаючи велике значіння ролі театра в справі піднесення народної культури, театральної відділ визнає, що цю місію може творити тільки художній театр, що впливатиме на глядачів сілою своєї художньої творчості» [1918. *Курси* / 4 — 2]. ► ВЕРТЕП, ВИСТАВА ВЕРТЕПНА, ДРАМА ВЕРТЕПНА

МІСТЕРІЯ / польськ. *mistere (mysterium)* [1754] [2007. *Rutkowska* — 351]; «містерія» [1878. *Воробкевич* — 240]; [1894. *Франко / Театр* — 295]; [1895. *Франко* — 60]; [1905. *Мирний / Спокуса*]; [1905. *Стороженко* — 14]; [1906. *Франко / Вертеп* — 176]; [1907. *Свенціцький* — 35]; [1908. *Франко / Слово* — 483]; [1910. *Франко* — 244]; [1912. *Ното* — 555]; [1913. *Во-*

роний / *Театр* — 117]; [1917. Курбас / *Про символічний театр* — 36]; [1918. Єфремов — 54]; [1918. Курбас / *Театральний лист* — 40]; [1920. Рулін / *Містерія*]; [1925. Курбас / *Режлаб 14.04.1925* — 413]; [1920-ті. Рулін / *Словник* — 9]; [1941. Лепкий — 35]; «Література релігійно-драматична. Генеза руских містерій. Руска література релігійно-драматична втворюється из одвітної літератури польської, котра в засновку своїм не єсть оригінальна, але являє ся неначе переспівом релігійної драматургії в західній Європі. Тая-ж драматургія, рівно як стародавня трагедія грецька, основує ся на обрядах релігійних, именно першіі елементи західно-європейської драматургії включають ся в церемоніал богослуження католицького. Такі-то сценичні представлення, що втворюються з богослуження й обрядів церкви римської, звались “містеріями”. Первістною містерією були “пассії”, с. є. сцени, виображаючі искуплене світа Сыном Божим. Ті сцени визначувались наперед пантомимами, одтак сяйвом и рецитативом, и аж пізнійше в релігійній дії розвивав ся діалог. А поза-як такі містерії були вельми поважні, то представляли их священники з церковною прислугою в олтарі в мові латинській. З годом-перегодом ті містерії обняли ще инші події з жизни Спасителя: особливо-ж популярними були сцени з исторії Різдва Исуса Христа» [1886. *Огоновський / 2* — 371]; «містерія на Страсті Христові» [1889. *Франко* — 207]; «релігійні вистави, звані містеріями» [1894. *Франко / Театр* — 299]; «стародавня шкільна містерія» [1894. *Франко / Театр* — 307]; «українсько-руська драма не мала ніколи містеріально-го характеру» [1900. *Франко / Житецький* — 45]; «останки середньовічних містерій, що прийняли у нас форму вертепа» [1901. *Барвінський — LXIII*]; «найдавнішою Формою еспанської драми була містерія (*Auto*)» [1905. *Стороженко* — 363]; «“Спокуса”, містерія у 4 справах Панаса Мирного» [1908] [1912. *Комаров* — 20]; «українська містерія з XVII в. про терпіння Христа» [1909. *Франко / Лист* — 367]; «середньовічна містерія» [1909. *Франко* — 285]; «містерії примітивні» [1913. *Вороний / Театр* — 65]; «Спектакль був поставлений у плані певної, дуже особливої містерії» [1925. *Курбас / Напередодні* — 631]; «запровадження культу містерій — се ж покликання до життя ще одного, релігійного роду нашого спектаклярного мистецтва; се збогатить войовничу Мельпомену, дасть їй в руки ще одну мистецьку зброю, принесе велику користь національному вихованню. Відродити сю форму треба або як релігійні представлення по церквах, з хорами, проповідями й процесіями, що є цілком в дусі католицької й зокрема греко-католицької церкви, — чи то в стилі “служебної дії”, на підвищенні вівтарної частини, перед царськими вратами (так колись було на Наддніпрянщині) у відповідні святочні дні. Коли якісь незалежні обставини стали б тому на перешкоді, переводити сі релігійні представлення в подвірях церковних, на папертях, в саях, що є при церквах, — і які й тепер використовують для різних урочистостей» [1938. *Геркен / 2* — 751]; «Містерія — штука релігійного змісту, де говориться

про якісь таємні образи» [1938. Мельник — 70]. ► ВЕРТЕП, ЗРЕЛИЩЕ РЕЛІГІЙНО-ДРАМАТИЧНЕ, ІНСЦЕНІЗАЦІЯ, МИСТЕЦТВО ВОЙОВНИЧЕ, МИСТЕЦТВО ГЕРОЇЧНЕ, ШКОЛА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА

МІСТЕРІЯ БІБЛІЙНА / [1912. Возняк — 147].

МІСТЕРІЯ ВЕЛИКОДНЯ / [1912. Возняк — 148]; [1913. Стешенко / 1 — 15].

МІСТЕРІЯ ВЕРТЕПНА / «Иродова морока». Вертепна містерія на різдвяні свята» [1890. Морока — 96]; «содержание всех вертепных мистерий» [1893. Черняев / Старинный — 20]. ► ТЕАТР ВЕРТЕПНИЙ

МІСТЕРІЯ ІСТОРИЧНА / «исторические мистерии» [1882. Петров — 442].

МІСТЕРІЯ ІСТОРИЧНО-РЕАЛЬНА / «сюжет історично-реальної містерії» [1923. Білецький — 31].

МІСТЕРІЯ ЛІТУРГІЧНА / [1905. Стороженко — 17].

МІСТЕРІЯ МИРСЬКА / «*Mystère profane* / мирська містерія» [1929. Любченко — 7].

МІСТЕРІЯ МІМІЧНА / [1920. Рулін / Містерія — 18].

МІСТЕРІЯ ПАСІЙНА / [1908. Франко / Слово — 487].

МІСТЕРІЯ ПАСТОРАЛЬНА / «пасторальные мистерии» [1882. Петров — 442]. ► ДРАМА ПАСТОРАЛЬНА

МІСТЕРІЯ ПАСХАЛЬНА / [1886. Огоновський / 2 — 373].

МІСТЕРІЯ ПОГАНСЬКА / [1883. Леккі / 2 — 182].

МІСТЕРІЯ ПРОЦЕСІЙНА / [1925. Кримський — 336].

МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА / [1925. Кримський — 4].

МІСТЕРІЯ РІЗДВЯНА / [1886. Огоновський / 2 — 373]; [1913. Стешенко / 1 — 15].

МІСТЕРІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНА / «середньовічні містерії або церковні діалоги, котрі на Русі звались трагедіями, комедіями, трагедо-комедіями або й шкільними драмами» [1886. Огоновський / 1 — 303]. ► ДІАЛОГ ЦЕРКОВНИЙ

МІСТЕРІЯ СТРАСТІВ / «про характер нашої релігійної драми, представлюваної не в самій церкві, але все-таки в тісній залежності від церкви, організаціями напівцерковними, дають нам виображення дві трохи пізніші містерії, котрі дійшли до нас і котрих ще не можна назвати шкільними драмами. Є се київська пасія, котра мала бути перший раз виставлена при Софійським соборі за митрополита Іова Борецького в 1629 р., <...> містерія страстів Христових “*Dialogus de passione Christi*”» [1894. Франко / Театр — 300]. ► МІСТЕРІЯ ПАСІЙНА

МІСТЕРІЯ ЦЕРКОВНА / [1907. Свенціцький — 39].

МІСТЕРІЯ ЧУДЕС / «мистерии чудес или миракли» [1882. Петров — 442]; «Крім містерій пасхальних и різдвяних були на Русі ще містерії чудес, або “мираклі”, в котрих представлялись жите, діла й чуда Святих, популярних в народі» [1886. Огоновський / 2 — 373]. ► МИРАКЛЬ

МІСТЕРІЯ ШКІЛЬНА / «стародавня шкільна містерія» [1894. Франко / Театр — 307]; «школьные мистерии» [1893. Черняев / Старинный — 18]. ► ДРАМА ШКІЛЬНА, МІСТЕРІЯ

МІСТКИ / підмостки, сценічний майданчик; «Трохи пізніше на містках цього театру показалася друга штука Котляревського “Москаль-чарівник”» [1894. Франко / Театр — 314–315].

МІСТКИ ЗІ СХОДАМИ ДО ГЛЯДНОГО ЗАЛУ / [1946. Ліпковський — 9]. ►

АВАНСЦЕНА

МІСТО НЕТЕАТРАЛЬНЕ / «за свідченням В. І. Немировича-Данченка, Київ до створення в ньому М. М. Соловцовим постійного російського драматичного театру мав репутацію “нетеатрального міста”. Таку репутацію він заслужив через погане відвідування киянами вистав театральних труп колишніх російських антреприз» [1961. Городиський — 7]. ►

МІСТО ТЕАТРАЛЬНЕ

МІСТО ТЕАТРАЛЬНЕ / «в Париже, первом театральном городе мира» [1900. Абрагамсон — 3]; «Харьков, как один из самых “театральных” городов» [1919. Глаголин / 1 — 25]; «до останнього часу Київ в театральному смислі був тільки великою провінцією, “театральним городом”, себто таким де публіки вистачає на все» [1924. Київ — 6]; «Юзовка — театральный город и стал таковым в особенности с момента прихода германских войск» [1943. Юзовка — 4]. ► МІСТОТ НЕТЕАТРАЛЬНЕ

МІСЦЕ БЕЗПЛАТНЕ / «Безплатні місця по театрах буде зменшено. В наступному сезоні безплатні та пільгові місця по всіх театрах буде значно зменшено, зважаючи на те, що контрмарки та пільгові квитки забирали до 30 відс. збору з вистав. За ухвалою міжвідомчої наради пільгові квитки буде лише заброніровано за службовими особами, та крім того, певну кількість безплатних місць буде відраховано для Червоної Армії. Але разом з тим робітничу полосу (пільгові квитки для робітників) збільшується до 15 відсотків (торік було 5 відсотків)» [1925. Безплатні — 6]; «Головполітосвіта вживає заходів, згідно з відомою постановою Раднаркома, щоб понизити й впорядкувати податки, впорядкувати справу з безплатними місцями» [1925. Політика — 3]; «Окружний Київський Виконавчий Комітет установив в опері 120 безплатних місць для ріжних громадських оріанізаційорганізацій, а адміністрація роздала ще від себе понад 150 безплатних місць і таким чином позбавляла театру що вечора яких 600 карб., прибутку. Словом, відносили в київській опері невідраді. Але найгірше те, що їх намагалися покривати деякі русотяпські чинники з Народнього Комісаріяту Освіти в Харкові. Коли в опері почалась була вже ревізія фінансової контролі, то з Народн. Комісаріяту Освіти в Харкові прийшла телеграма, щоби ревізію припинити» [1929. Опера — 3]. ►

ВИСТАВА БЕЗПЛАТНА, КВИТОК БЕЗПЛАТНИЙ

МІСЦЕ БРОНЬОВАНЕ / «місця броньовані» [1928. Ложа — 98–99]; «місця, які броніруються для Червоної Армії, займаються головним чином адм.-госп складом Армії та їх родинами» [1928. Витязь — 97]. ► ЛОЖА

МІСЦЕ ДЛЯ ПРАЦІВНИКІВ РЕДАКЦІЙ / «В театрах для працівників редакцій газет виділялися постійні окремі місця» [1961. Григор'єв — 238].

МІСЦЕ ДЛЯ УСТАНОВ / [1925. Дацків — 6]. ► КВИТОК ВІДОМЧИЙ У ТЕАТРИ

МІСЦЕ ЗАЛАШТУНКОВЕ / «Залаштункове місце — місце від лаштунків до стін кону, що його не видно глядачеві; звідси актори виходять на кін» [1929. Словник — 44].

МІСЦЕ КАЗЕННЕ / «Так звані “казенні місця” рівно-ж величезна ненормальність. Деякі установи мають і твердо закріплені місця та самі кращі ложі, куди ходять щоденно по черзі робітники з цих установ» [1927. Хто — 4]. ► КВИТОК ВІДОМЧИЙ У ТЕАТРИ, МІСЦЕ ДЛЯ ПРАЦІВНИКІВ РЕДАКЦІЙ, МІСЦЕ ДЛЯ УСТАНОВ, МІСЦЕ РЕЦЕНЗЕНТСЬКЕ, МІСЦЕ СЛУЖБОВЕ

МІСЦЕ РЕЦЕНЗЕНТСЬКЕ / спеціально призначені для театральних рецензентів місця; «Театр був повен, набитий, навіть рецензентські місця було продано (!?). Так що ця “мелкая братія” тулилася по-під стінами. Мабуть директор театру і половину душі своєї продав» [1925. Магонь — 5]; «тоді так повелось, що сиділи на прем'єрах усі рецензенти разом і обмінювались думками за ходом дії на кону. Отже, до кінця вистави сама собою викристалізувалась наче спільна позиція в оцінці спектаклю — театральні рецензенти виступали здебільшого єдиним фронтом. І от сидів на рецензентських місцях (кожна газета мала постійне місце для свого рецензента) Йона Шевченко — від “Комуніста”, Іволгін (Зегер) — від “Вечірнього радіо”, Туркельтауб — від “Пролетарія» [1920-ті] [1969. Смолич — 56]. ► КВИТОК ВІДОМЧИЙ У ТЕАТРИ, МІСЦЕ ДЛЯ УСТАНОВ, МІСЦЕ КАЗЕННЕ, МІСЦЕ СЛУЖБОВЕ

МІСЦЕ СЛУЖБОВЕ / [1925. Дацків — 6]. ► КВИТОК ВІДОМЧИЙ У ТЕАТРИ, КВИТОК ВІДОМЧИЙ, КОШТОРИС ТЕАТРУ

МІСЦЕ СТОЯЧЕ / «місце “стояче”» [1930. Рудзевич / 1 — 20]. ► ГАЛЬОРКА

МІСЯЦЬ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ / [1930. Лазоришак — 11].

МІСЯЧНИК КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ / [1930. Дмитро — 11]; [1930. Місячник — 10].

МІТ / «Мітом називається оповідання про події з життя поганських богів; відсутністю всякої реальної основи наближується він більш до казки ніж до переказу» [1924. Домбровський — 25]. ► МІФ, МІФОЛОГІЯ

МІТЕЦЬ / «Искусник — мітець, мастак» [1874. Левченко — 53]; «мітець — спеціаліст» [1882. Пискунов — 137]; «Артист, артиста; мыстець, штукмайстер, здатен» [1897. Тимченко — 5]; «Мистець — мастер, искусник, мастак» [1923. Савченко — 115]. ► АРТИСТ, МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ, ХУДОЖНИК

МІТЕЦЬСТВО / «мітецьство — спеціальність» [1882. Пискунов — 137]. ► АРТИСТ, МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ, ХУДОЖНИК

МІТІНГ-КОНЦЕРТ / «Інтимний театр. На користь “Робітничої друкарні” У.С.Д.Р.П. У вівторок 29 серпня уряджується Великий соціалістичний Мітинг-Концерт. Промовлятимуть т.т. В. Винниченко, Б. Мартос,

С. Петлюра, М. Порш <...>. Декламуватимуть: Вороний, М. Захарчук, Корольчук, Левицький, Половко» [1917. *РГ* / 121 — 4].

МІФ, МІФОЛОГІЯ / «на думку Арістотеля, головне в трагедії, як і в комедії, є міф» [1913. *Вороний / Театр* — 114]; «Міф пролетаріату, як певна культурна єдність» [1924. *Курбас / Режлаб* 24.11.1924 — 297]; «База. Тут ми маємо. Перше. Релігія (міфологія), громадський лад, політика, суспільна мораль, побут, злоба дня, історія. Друге. Драматург (режисер) — (інсценізатор). У драматурга будемо розрізняти дві речі: 1) його світовідчування; 2) його творчий апарат. Разом це є драматург і режисер»; «Історія чи міфологія, як певний засіб знання минулого, відбивається в роботі своїми асоціаціями. Немає в світі такого твору, котрий не був би по суті реалістичним, бо немає в світі нічого фактично нереального, і що б ми в мистецькому творі не висували, в якому плані ми не мислили б, однаково будемо мислити про реальні речі. Немає твору, який би не був ідеалістичним, бо він передбачає ідеї попереду мистецького факту» [1926. *Курбас / Аспект II* — 100].

МІЩАНСТВО ХУДОЖНЕ / «Скажемо просто: останній час починає піднімати голову художнє міщанство. Вимоги художнього реалізму, що висувуються з усіх боків, де-хто розуміє, як заклик до повороту минулого, — побутовщини старого “малоросійського” типу. З таким розумінням річей треба рішуче боротись. Вся театральна політика на Україні будується зараз так, щоб як найдалі відійти від цього. Експериментальним театрам дається сильна допомога і коли піддержується ідея художнього реалізму, то зовсім не в площі повороту до дореволюційної малоросійщини» [1925. *Туркельтауб* / 5 — 2].

МОБІЛІЗАЦІЯ АКТОРІВ / «про наше прибуття довідався головноуповноважений у справах театру М. Садовський і видав наказ про те, аби ми зареєструвалися у нього, згідно закону про мобілізацію акторів» [1919. *Лист* — 284]. ► **МОБІЛІЗАЦІЯ АРТИСТІВ, РЕЄСТРАЦІЯ МИТЦІВ**

МОБІЛІЗАЦІЯ АРТИСТІВ / «Міністерство Преси й Інформації У. Н. Р. видало закон про мобілізацію артистів, а театри удержавило. Головноуповноваженим по організації театрів з рамени уряду У. Н. Р. став артист і режисер Микола Карпович Садовський. Утворено головну базу театральну: “Народній театр”, під управою самого головноуповноваженого по організації театрів, який давав вистави в салі Пушкінського театру в Кам'янці» [1923. *Галицькі театри* — 1]. ► **МОБІЛІЗАЦІЯ АКТОРІВ, РЕЄСТРАЦІЯ МИТЦІВ**

МОВА НУТРЯНА / «[український актор] говорив, як доведеться; на сцені — “нутряню” українською мовою або українсько-російським жаргоном (дуже поширений раніше “комедійний” засіб!), а за сценою — здебільшого російською мовою» [1926. *Сулима* — 4]. ► **НУТРО, ОРТОЕПИЯ, ТЕАТР НУТРА**

МОВА РЕЖИСЕРА / «Модне на Україні твердження, розмови про те, що якісь різні мови бувають у режисерів. Це все студійний підхід

до справи, що новий театр може бути будований старими акторами з оглядом на те, що й досі постановки переходового часу, як у нас, так і у інших театрів, — щодо композиції й укладу — були в такому плані, в якому метод не відбився на грі, або відбивався в мінімальній мірі. Просто актори зі старими методами гри використовувалися для спектаклю. В інших театрах воно звичайно. Там грають по-старому в нових конструкціях, обертових сценах; ходять вони й грають так само, як говорили і грали до революції» [1926. Курбас / Золотопуз — 147].

МОВА РЕЖИСЕРСЬКА / «Нагір'я ці, говорячи сучасною режисерською мовою, обгравались в акції» [1931. Рупін / Старицький — L].

МОВА СЦЕНІЧНА [НЕСЦЕНІЧНА] / «мова не конова (сценічна)» [1906. Кропивницький / Комаров — 516]; «язык театральних пьес» [1905. Кропивницький — 90]; «сценічна мова» [1936. Мар'яненко / 1 — 135]. ► МАЙСТЕРНІСТЬ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ

МОВА ТЕАТРУ / «Недекларований опір етнографічно-побутовому мистецтву вимагав віднайти щось вочевидь відмінне за своєю природою. Мені дуже подобалася поглиблено психологічна драматургія, це було якраз те, що мало протистояти поверховості побутового етнографізму. Але дуже швидко прийшло розуміння: театр має свою мову. Я не кажу, що психологізм не здатен слугувати мовою театру — театру цілком природного і дивовижно сильного. Але зрозумівши мову театру метафоричного чи поетичного, я вже не зміг не звертатися, передусім, до таких постановочних рішень, де б переважали суто театральні, умовні засоби виразності. Такою була моя еволюція, якщо говорити про напрямки й вибір моєї театральної мови» [1999. Данченко — 52].

МОВОТЕХНІКА / [1928. Комсомол — 121]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

МОГІКАНИ / [1911. Вечерницький / Могікани — 96]. ► КОРИФЕЙ

МОДА / «Мистецькі твори у нас перед очима всюди; на вулиці (будинки, храми, квітники, сади, водограї), на полі (сівалка, жниварка, хліб у копах і скирдах, співи робітників...), в хаті (посуд, каламарь, піч, образи, сволок...), а то все не якась забаганка, чи вигадка мод та багатих і ледачих людей а необхідне кінечне виявлення життя, розвинутого розуму і ушляхетненої душі» [1917. Широцький — 1]; «На жаль, театр ім. Франка з незрозумілою впертістю ганяється за “останнім криком” моди та за “всіми (підкреслення наше) здобуткам сценічної техніки, винайденими в процесі шукань, спроб і експериментів” (Г. Юра — “Нове Мистецтво”). Повторюю — ми не хочемо зробити якийсь театр єдиним “стражем” революції, а інші “предати анатемі” — живе життя дає нам найрізноманітніші факти та їх комбінації. Але в основному зроблений поділ шляхів розвитку театру — здоровий шлях органічного послідовного розвитку на базі світової культури та хибний шлях штучного швидкого пересаджування на наш ґрунт ради моди, ради задоволення україн-

ського та українізованого міщанства, таких форм, що в цьому ґрунті не коріняться — вважаємо цілком правильним» [1925. 7Ф7 — 6]; «Всі говорять про осінній сезон. Вже розписані на всю осінь і зиму галереї маршанів, в кожній з них два тижні покриватимуть стіни картин когось з художників — всіх рас і націй. На яке мистецтво мода? Одно можна сказати: кубізм не в моді і тільки новички та простаки ще продовжують робити кубістичні річі, що на їх свого часу де-хто заробив солідну популярність. Не тільки Пікассо, й й менші “боги” кубізм давно кинули. Виучка, академічне майстерство, найтверезіше, приміром, Яковлев, також не в почоті» [1926. *famie* — 19]; «Мода, то так як жінка часом ніхто не знає чому вона подобається. Просто подобається і кінець. Так воно було з короткими спідничками, з великими капелюхами, з російськими романами, з болгарськими вишивками. Запримічую, що тепер напала мода на українські мотиви в польській літературі. Всякі “творидла” П. Т. Мнішхувних, Стаськів і інших не можуть обійтися без української мережки. Як не сам пан дідич заговорить до Хриця чи Івана по українськи, то бодай панночка <...>. Мода на українські мотиви перейшла і в драматичну літературу, чого доказом дві песи, виставлені львівським польським театром» [1930. *Мода* — 3]; «Мода на українців була велика. Нам часто влаштовували вечірки. Покликав нас на обід до себе і Михайло Іванович Драгомирів. Він тоді завідував Академією генерального штабу» [1932. *Саксаганський* — 90]; «Відомий французький критик і філософ Жідієн Бенда написав недавно цікаву статтю на тему: “Чи мистецтво йде за модою, чи мода за мистецтвом?” Він звертає увагу, що це питання зводиться до іншого: чи смак даної доби формує артиста, чи теж артист впливає на смак своєї доби? Ясно, що дуже великі творці впливають на свою добу, а малі піддаються їй. Ознакою великого письменника (думка франц. критика Фаре) є те, що після нього починають писати зовсім інакше, ніж перед ним» [1938. *Мода* — 9]; «В народній традиції зберігається своєрідна духовна і матеріальна культура українського народу. Релігійні вірування, звичаї й обряди, рідна мова, пісні, рідна історія, ноша, предмети щоденного вжитку, це все свідки творчих зусиль минулих поколінь, що становлять спадщину по наших предках. Традиція творить душу цілого на роду та надає йому своєрідний, відмінний від інших характер. Народ, що береже пильно свою народну традицію, ніколи не загине. Давній, довготривалій традиції про оминається скороминуча і змінлива “мода”. Мода є характеристична передусім для міського населення, яке затратило свою народну традицію і старається вторуватися на чужих зразках. Така мода є на одяг, танки, співи і т. п.» [1943. *Мамейко* — 7]; «Широкий загал, вражливий на дешеві ефекти, на моду і т. д., не завжди в тому належно орієнтується й часто трапляються парадокси, що правдиво мистецькі, глибокі своїм

задумом і потрактуванням твори проходять не спиняючи його уваги» [1943. *Неофіт* — 3]. ► ДРАМОПИСАТЕЛЬ МОДНИЙ, РЕПЕРТУАР МОДНИЙ

МОДА ДРАМАТУРГІЧНА / «Шукаючи за глибокими образами й символами героїки чи соціальних суспільних процесів, ця драматургічна мода цілком серйозно й щиро вважає, що агітаційний плакат драматургії перших років революції можна поглибити до мистецького твору» [1928. *В. Х-рій* — 8]. ► МОДА ТЕАТРАЛЬНА

МОДА ТЕАТРАЛЬНА / «у нас тепер на Лучицьку мода» [1894. *Старицький / Талан* — 495]; «після звісного успіху артистичного й матеріального першої трупки настала на Україні і Московщині мода на українські спектаклі» [1910. *Франко* — 394].

МОДЕЛЬ СЦЕНИ / [1927. *Рулін / Музей* — 13]; «представлено несколько любопытных данных по этому поводу в виде моделей сцен» [1898. *Коцюбинський* — 108]. ► МАКЕТ

МОДЕРН / «сінптом умирання модного модерна» [1909. *Скука* — 6].

МОДЕРНІЗАЦІЯ ТВОРУ / [1998. *Саква* — 2].

МОДНИЙ / «сінптом умирання модного модерна» [1909. *Скука* — 6]; «Перша пьеса належить модному тепер Стрінбергові і оповідає про те, як графська дочка стала в Іванову ніч любовницею свого лакея, а тоді з сорому зарізалась бритвою. Цей не новий сюжет ростягнутий аж на 3 довгих дії» [1910. *Графиня* — 4]; «Георг Кайзер став відомий ширшим колам тільки з 1919 року, коли Г. Ландауер (народний комісар освіти Баварського радянського уряду) звернув на його увагу. З цього часу він зробився модним і його твори виставлялися не тільки по всіх німецьких, а й по багатьох закордонних, театрах (головне Англії й Америки)» [1924. *Авербах* — 2]. ► ДРАМОПИСАТЕЛЬ МОДНИЙ, РЕПЕРТУАР МОДНИЙ

МОДУЛЯЦІЯ ► КВІНТ-СЕКСТАКОРД

МОЗАЙКА / жанрове означення; «“На хуторі”. Малорусская музыкальная мозаика в 2 д. Л. Р. Сабинин» [1902] [1906. *Комаров* — 116].

МОЛОДИЦЯ / амплуа; «актриса на ролі молодниць і жвавих баб» [1894. *Старицький / Талан* — 444]; «Затиркевич-Карпинська є справжньою окрасою нашої сцени. Щасливе амплуа артистки — комічні баби, молодиці — дає змогу ювілярші і тепер виступати в своїх коронних ролях» [1913. *Затиркевич* — 3]. ► АМПЛУА, БАБА, БАБА ЖВАВА, ЖВАВІСТЬ ВИКОНАННЯ

МОЛОДНЯК РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [1926. *Туркельтауб* — 4].

МОМЕНТ ЗБУДЖЕННЯ АКЦІЇ ► КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА

МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ [У ДРАМІ] / «возбуждающий момент» [1930. *Архитектоника* — 12]; «Обидві половини дії сходяться в одній точці. Цим набуває драма, коли схему її змалювати лінійно, пірамідальної побудови. Драма наростає від вступу і появи збуджуючого моменту до вищого пункту і спадає звідти до катастрофи. Між цими трьома части-

нами лежать частини піднесення і спадання. Кожна з цих п'яти частин може складатися з однієї сцени або з групи сцен, тільки найвища точка звичайно подається в одній головній сцені. Ці частини драми: А) вступ (експозиція), В) піднесення (зав'язка), С) найвища точка (кульмінація), D) спадання або поворот, Е) катастрофа, — мають кожна особливість у меті і побудові. Між ними стоять три важливі сценічні моменти, якими п'ять частин так само розділяються, як і зв'язуються. Перед цими трьома драматичними моментами стоїть один, який визначає початок рухливої дії, між вступом і піднесенням — другий початок протилежної дії, між найвищою точкою і спаданням — третій, який з початком катастрофи ще раз дає піднесення — між спаданням і катастрофою. Вони звуться: збуджуючий момент, трагічний момент, момент останнього напруження. Перший момент потрібний кожній драмі, другий і третій є хороші, але не необхідні допоміжні засоби» [1938. Фреїтаг — 20–21]; «Збуджуючий момент. Рухлива дія вступає в тому місці драми, де в душі героя виникає почуття або бажання, яке стає приводом до дальшої дії, або де протилежна сила вирішує з свого боку спонукати героя до хвилювання. Безперечно, це спонукання виступає виразніше в таких п'єсах, де головна особа опановує першу половину силою волі, але при всякому впорядкуванні воно є важливим моментом дії. В “Юлії Цезарі” це спонукання є думка вбити Цезаря, яка вкладається в душу Брута поступово розмовою з Кассієм. В “Отелло” воно виступає після бурхливих нічних сцен після вступу, через другу розмову між Яго і Родріго з метою посварити мавра з Дездемоною. У “Річарді III” воно виникає, навпаки, на самому початку п'єси разом з вступом, як готовий у душі героя план. В обох випадках його місце визначає характер твору. В “Отелло”, де протилежна сила веде перед, воно є на кінці досить довгого вступу, в “Річарді”, де злочинець один панує — у першому виході. В “Ромео” цей спонукуючий мотив з'являється в душі героя під час розмови з Бенволіо, як рішення відвідати маскарад, і безпосередньо перед цією малою сценою іде, як паралельна сцена, перша розмова між Парісом і Капулетті, яка вирішує долю Джульєтти; обидва сценічні моменти, так значуче поставлені поруч, складають спонукання цієї драми, яка має двох героїв — обох закоханих. В “Емілії Галотті” воно виникає в душі принца із звістки про майбутнє одруження героїні, в “Клавіго” це прибуття Бомарше до своєї сестри, в “Марії Стюарт” це признання Мортімера Марії» [1938. Фреїтаг — 21]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА

МОМЕНТ КРИТИЧНИЙ / кульмінація; «критичний момент в драмі, коли акція ще більше ускладнюється» [1913. Вороний / Театр — 177].

МОМЕНТ ОСТАНЬОГО НАПРУЖЕННЯ / «Момент останнього напруження. Що катастрофа не повинна приходити цілком несподівано

для глядача, зрозуміло само собою. Чим могутніше була вибрана найвища точка, чим бурхливіше було падіння героя, тим яскравіше має відчуватися наперед кінець. Чим скромніша є драматична сила поета в середині твору, тим більше буде він мудрувати і вишукувати сильні враження наприкінці. Шекспір зовсім не робить цього в своїх творах. Легко, коротко, ніби недбало вводить він катастрофу, не дивуючи при цьому новими враженнями. Вона є у нього неминучий наслідок усього твору, і майстер такий певний, що захопить своїх глядачів, що він майже поспішає з необхідними елементами кінця. Великий геній почув дуже правильно, що треба завчасно підготувати настрій для катастрофи; тому з'являється Брутові дух Цезаря; тому каже Едмунд солдатам, що за певних обставин він повинен убити Ліра і Корделію; тому повинен Ромео убити Паріса перед труною Джульєтти, щоб глядачам, які в цей час уже не думають про смерть Тібальда, не могла спасти надія, що п'єса може ще кінчитися добре; тому смертельна заздрість Ауфідія до Коріолана повинна вдруге виявитися ще перед великою сценою повороту і тому Коріолан має сказати: "Ти втратив свого сина"; тому король з Лаертом мають наперед обговорити вбивство Гамлета отруєною рапірою» [1938. *Фрейтаг* — 23]. ► **МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ, НАПРУЖЕННЯ ОСТАННЕ**

МОМЕНТ ОСТАННЬОЇ НАПРУГИ ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, КОМПОЗИЦІЯ, МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ

МОМЕНТ ПЕРШОГО НАПРУЖЕННЯ / «Момент першого напруження, — це є яканебудь подія, що підчас надто довго затигнутої експозиції має підняти в чисто зовнішній спосіб увагу глядача» [1930. *Красовський* — 34]. ► ЗАВ'ЯЗКА

МОМЕНТ ПОВУДНИЙ ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, МОМЕНТ ЗБУДЖЕННЯ АКЦІЇ, МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ

МОМЕНТ ТРАГІЧНИЙ / «трагический момент» [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 14]. ► МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ

МОНІЗМ ЕСТЕТИЧНИЙ / «Коли б вона була парадоксом, коли б несла в собі хоч би цю живість мислі, що в парадоксі приємна (особливо як ото нудотою повіє від нашого культурного життя), ми б подарували йому багато остріхів його "поточної нотатки". Подарували б йому й те, що він знається з поганими ерудитами, цитує кепських театралів, і ще й досі епатує гіршу частину нашої публіки. І те, що він без потреби ломиться в одчинені двері й після Гете, Грільпарцера, Клейста, Ібсена, Ведекінда, Шоу і т. д. та щоденної практики всіх наших театрів доказує можливість і правильність, так би мовити "естетичного монізму" в драматургії. Подарували б і слабу, натягнуту доказову силу його аргументів вроді розцінювання вартості "жанру" для сучасності по "висоті" (чи "середності", очевидно?) стилю (?); одкидання трагедії через її обов'яз-

кову (?) монументальність (чому вона задля цього менше варта для нашого часу?). Подарували б і те, що трагікомедії він приписує обов'язкову рухливість і контрастивість. І те, що, на його думку, особливий ґрунт для трагікомедії є (переважно, очевидно?) там, де є гостра боротьба двох антагоністичних світів (зараз і, само собою, у всіх періодах історії людства і т. д.). І навіть те, що “в архітектоніці сучасного життя — трагікомедія основна форма”» [1928. Курбас / Парадокси — 299].

МОНОГРАФІЯ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ / [1930. Антонович — 216]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

МОНОДРАМА / [1865. Андрієвич / Бабуся — 330]; [1912. Ното — 552]; [1913. Вороний / Театр — 50]; [1920-ті. Рулін / Словник]; «“Пригода в женитьбі Чипачкевича”. Монодрама Г. Григорієвича» [1885] [1906. Комаров — 30]; «Розвинений принцип євреїновської монодрами в реєстрах нового патетизму дає Вальтер Газенклевер у своїй драмі “Син”, яка облетіла з великим успіхом цілий ряд німецьких сцен і дала, між іншим, привід мангеймівському театрові для інтересної режисерської постановки. Усі події довкола героя — “сина” — є тільки відбиття його власного “я” і не існують особисто» [1919. Курбас / Нова німецька драма — 53]. ► МОНОП'ЕСА, ТЕАТР ЗИМОВИЙ

МОНОЛОГ / польськ. *monolog* [1777] [2007. Rutkowska — 338]; [1808] [1992. Segieła — 76]; «монолог» [1862. Глібов / Листок — 262]; [1862. Слухи — 2]; [1868. Нечуй / Огляд — 66]; [1882. Кропивницький — 325]; [1904. Історія — 5]; [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 115]; [1910. Франко — 396]; [1913. Леся — 453]; [1920-ті. Рулін / Словник — 9]; [1936. Мамонтов / Діалог]; «монолог <...> дуже афектований, мелодраматичний і натягнений» [1876. Франко — 41]; «монолог блазня» [1906. Франко / НТШ / 72 — 145]; «Що таке монолог? Це властиво така ситуація драми, де дієва особа, лишаючись сама на сцені, словами своїми знайомить нас з найглибшою боротьбою своєї душі» [1907. Старицька — 733]; «пережиток мелодрами монолог» [1913. Вороний / Театр — 166]; «монолог драматичний» [1914. Вороний / Дзвін — 289]; «тоді не дозволено було в часних театрах виставляти цілі п'єси, а тільки сцени і монологи, хоча це тільки була, як кажуть, замазка на очі: здебільшого п'єси виконувалися цілком» [1916. Кропивницький — 231]; «Мистецтво виголошення монологу високо цінилося і в старій мелодрамі. Але там це мистецтво не було складне: артистка просто декламувала монолог, як би одірваний від п'єси патетичний вірш, і цього було досить. В натуралістичній п'єсі треба було не виголосити, а проговорити його ніби на сповіді з собою і зробити це, в зв'язку з розвитком цілої драматичної акції, так просто і щиро, щоби не вразити глядача ненатуральною монологічною формою» [1924. Вороний — 365]; «Треба на наступний раз кожному з нас знайти собі в якому-небудь романі, по змозі сучасному, мотив для етюд, в якому була б змога обрисувати індивідуальність чи то в плані характеру, чи то в плані типу, чи то в плані індивідуальності —

не своєї індивідуальності, — в плані своїх можливостей. Таким мотивом може бути монолог, момент із діалогу монологічної форми, яка не вимагає партнера, можна розробити собі вільно текст. Обов'язково монолог із словами, чистої міміки не сміє бути» [1925. Курбас / Майстерність — 118]. ►

МОНОЛЬОГ, СЦЕНІЧНІСТЬ

МОНОЛОГ ДРАМАТИЧНИЙ / [1876. Франко — 43]; [1907. Роковини — 4]; «навіть не декламація, а немов драматичний монолог» [1910. Пчілка — 11]. ► ДЕ-КЛАМУВАННЯ, МОНОЛЬОГ

МОНОЛОГ ПІРИЧНИЙ / [1919. Курбас / Нова німецька драма — 54].

МОНОЛОГ ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ / «Театралізований монолог. Це такий тип монолога, де крім слова бере рівнозначну участь у художньому виображенні ще і чисто театральний елемент: гра, костюм, грим, оформлення й т. ін.» [1931. Білокриницький — 48].

МОНОЛОГ ТИПІЗОВАНИЙ / «Типізований монолог, навпаки, зв'язує естрадника-виконавця з подачею всього матеріалу через погляди певного усталеного типа, тах званої, маски» [1931. Білокриницький — 49].

МОНОЛЬОГ / [1922. Кедрин — 2].

МОНОЛЬОГ КОМІЧНИЙ / [1930. Федорцева — 2]. ► КОНЦЕРТ

МОНОЛЬОГ / «Монольог — одна людина говорить» [1938. Мельник — 71]. ► МОНОЛОГ

МОНОП'ЕСА / [1993. Авангард — 143]. ► МОНОДРАМА

МОНОПОЛІСТ / «Г. Синельников став монополистом. Но даже в торговом мире, менее склонном к сентиментальностям и проявлению чувств, монополист — сам не фабрикант, а продавец, принципиально допускает товар разных фирм, вне всякого “давления” — пусть публика сама разбирается и создает “марку” тому или иному фабрикату. Г. Синельников же, монополизируя доход, пытается монополизировать и вкусы публики, кормя ее трухлятиной и не давая возможности ознакомиться с деликатессами» [1917. Бостунич — 13].

МОНОПОЛІСТ МИСТЕЦТВА / [1917. Курбас / Молодий — 27]; «“Монополісти” мистецтва й “радяни” дивились на “М[олодий] Т[еатр]” зневажливо. Це виявилось особливо тоді, коли молодотеатрівці наважились з початку сезону давати щоденні вистави та орендувати собі театр для постійних вистав. Не маючи коштів на виконання своїх намірів, звернулися вони до Міністерства народньої освіти про грошову допомогу. Міністерство доручило розглянути справу театральній раді, що саме й складалася з представників “монополістів мистецтва”. Замість 100.000 крб., що їх прохав “МТ”, театральна рада присудила дотацію в 10.000» [1930. Бойко — 9].

МОНОПОЛІЯ / польськ. *monopol* [1775] — визначене польським Сеймом 1744 року право на показ видовищ [1992. Cegiela — 76]; «предоставляю монополию на мои пьесы» [1891. Старицький / 4 — 491]; «в то время все

частные сцены в столицах монополизировались дирекцией императорских театров, не позволявшей исполнять пьес целиком, а только сцены и монологи, почему мы и вынуждены были вычеркивать всю прозу» [1905. Кропивницький — 88]; «Тоді всі приватні театри в столицях монополізувала дирекція імператорських театрів і не дозволяла ніяким трупам цілком виставляти твори, через що і на афішах друкувалось “сцени и монологи”» [1906. Кропивницький / 35 літ — 107]; «монопольне право вистави якоїсь п'єси у визначного драматурга» [1913. Вороний / Театр — 60]. ► **МОНОЛОГ, МОНОПОЛЬ, ПРИВІЛЕЙ**

МОНОПОЛІЯ АВТОРА / «П'єс Карпенка-Карого ми поки в рахубу не берем, бо вони були тоді в монополії їх автора, що нікому іншому виставляти їх не дозволяв» [1924. Вороний — 531].

МОНОПОЛЬ / «літературний монополь» [1866. Маруся — 365]; «монополь нашої театральної продукції» [1927. Хто — 6]. ► **МОНОПОЛІЯ**

МОНОПОЛЬ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРУ / «Церква [середньовічна] взяла в свої руки монополь організації театру» [1921. Avanti — 48].

МОНОПОЛЬ ТЕАТРАЛЬНИХ СПРАВ ► **КАСІНО**

МОНТАЖ / «те що ми тепер зємо постановкою, композицією, планом, монтажем» [1924. Ровинський — 1]; «Коли метод і стиль виставлення п'єси цілком вияснені і твердо усталені, тільки тоді режисер може з успіхом виконати завдання монтажу, під яким ми розуміємо не саму декораційну обстановку, а урядження вистави в повній її цілості» [1925. Вороний — 555].653 ► **ПЕРЕРІБКА, РЕПЕРТУАР**

МОНТАЖ АТРАКЦІОНІВ / «Перетворення — це лиш недовгий момент (це “атракціон”, як звав перетворення С. Ейзенштейн, коли говорив про “монтаж атракціонів” у спектаклі)» [1929. Шевченко / Березіль — 158]. ► **ПЕРЕТВОРЕННЯ**

МОНТАЖ ВИСТАВИ / [1948. Довбищенко — 3].

МОНТАЖ ЕМОЦІЙ, МОНТУВАННЯ ЕМОЦІЙ / «Момент емоції в театрі. Емоція може бути або заступлена (так і повинно бути), замінена певним виразом, повинна бути механізована, або може бути так: монтування емоцій, викликаних певними рефлексами у актора. Та стадія системи Станіславського, яка зафіксована у Вахтангова, гротеск — такий театральний план, де театр Станіславського мусив зіткнутися з моментом гри. Гротеск — на несподіваних контрастах чисто театральних, а не психологічних. “Принцеса Турандот” — там справа на стику можливості монтажу емоцій, як таких. У Мейєрхольда — коли була рефлексологія замість психології, теж був монтаж емоцій (“Великодушний рогоносець”); «Теоретично в сучасній творчості переживання ніякого не може бути. Все монтується в чисто інтелектуальних категоріях. Практично це неправда. Де тільки є питання форми чи питання конструк-

ції — чим більш талановито ці питання розв'язані, тим у більшій мірі вони є продукт того переживання просторового, музичного чи психологічного, в залежності від того, в якій площині творець звук уявляти. Нема мистецтва без мети, за винятком декадансу, де також, звичайно, була мета» [1924. Курбас / Принцип — 50].

МОНТАЖ ЗВУКОВИЙ / [1929. Вознесенський — 190].

МОНТАЖ ЛІТЕРАТУРНИЙ / [1929. Ленін — 16]. ► ЛІТМОНТАЖ, МОНТАЖ

МОНТАЖ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [1932. Верхацький / Пролог — 20].

МОНТАЖ РОЗМОВНИЙ / [1931. Білокриницький — 39]. ► ЕСТРАДА, ЖАНР ЕС-

ТРАДНИЙ, ТЕАТР ФОРМ МАЛИХ

МОНТАЖ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1928. Бортник / Монтаж].

МОНТАЖЕР / [1926. Ревю — 16]. ► РЕВЮ

МОНТЕР [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / [1930. Красін — 6].

МОНТИРОВКА / [1913. Вороний / Театр — 50]; [1920-ті. Рулін / Словник]; «Все бездоганне з боку монтировки (зміна — швидка, жвава, вміло спрощена)» [1926. Туркельтауб — 5]; «Монтировка — проба для технічного складу театру, під час якої зводять і припасовують всі частини оформлення та встановлюють певне освітлення» [1929. Словник — 45].

МОНТИРОВКА П'ЕСИ АВТОРСЬКА / «Авторська монтировка п'єси: оформлення сцени, світло, звук, також кіно» [1920-ті. Рулін / Програма — 338]. ► МОНТАЖ

МОНТИРОВКА / [1912. Ното — 552].

МОНТУВАЛЬНИК / [1969. Ратімов — 30]. ► ЦЕХ МАШИННО-ДЕКОРАЦІЙНИЙ

МОНТУВАЛЬНИК ВЕРХОВИЙ / [1969. Ратімов — 30]. ► ЦЕХ МАШИННО-ДЕКОРАЦІЙНИЙ

МОНТУВАЛЬНИК НИЗОВИЙ / [1969. Ратімов — 30]. ► ЦЕХ МАШИННО-ДЕКОРАЦІЙНИЙ

МОНТУВАННЯ АБО СПОРЯДЖЕННЯ П'ЕСИ / «Щоб вивірити на власні очі увесь так званий зверхній бік майбутньої вистави, доконець треба призначати репетиції монтування або спорядження п'єси. Такі репетиції призначаються без акторів, а тільки для технічного персоналу. Під час цих репетицій устанавлюються декорації, ставляться меблі й квіти, чіпляються по стінах малюнки, <...> лагодяться пристрої для освітлення електрикою жірандоль (люстр), ламп, комінків тощо, і взагалі сцена опоряджується так, як її буде опоряджено під час вистави. Тоді-ж вивіряються всі ефекти: грім, блискавка, дощ, водограї, водоспади, вивіряються “згуки” та інше. Певно й ретельно встановлюються деякі визначені рямці для освітлення сцени та для повільних його змін, обираються місця для розташування рефлекторів, прожекторів. Такі репетиції без акторів дають режисерові можливість, не хапаючись, без метушні, й обмірковано оглянути й вивірити увесь зверхній бік вистави, взяти

собі на замітку, з якою швидкістю декорації одного акта можна замінити на декорації другого, іншими словами кажучи, досвідом дійти, які довгі мають бути антракти. Адже-ж під час звичайної репетиції режисер усю увагу звертає найбільше на гру акторів, а тому ніколи йому, мовляв, збочити з цієї стежки, щоб подбати про так зване монтування, спорядження п'єси. Репетиції монтування ще й тим стають у пригоді, що дають спромогу робітникам сцени наломитися, навикнути хутко без метушні ставити на визначені місця все потрібне для обстанови п'єси. Під час цих репетицій усі техніки сцени записують у спеціально про цей случай придбані книжки все, що стосується данної п'єси й при тому торкається їхнього фаху, як от: машиніст — постановку павільйона, "заспинників" до нього, декорацій поза вікнами, куців, дерев, загорідок, грядок тощо, час і репліки тих ефектів, якими він повинен керувати; електротехнік дбає про освітлення, записує зазначки реостата й підойми так званої дошки для розподілення світла, записуючи також, з якої репліки він повинен почати відмінювати світло, удавати соняшний промінь, сяйво місяця; спеціалісти меблювання й драпірування» [1920. Гаєвський — 82].

МОНТУВАННЯ ВИСТАВИ / «Як і деталі автомашин, виготовлені окремими цехами, передаються у складальний цех, так і частини оформлення вистави надходять на сцену для підгонки, складання і монтування. Це називається монтуванням вистави або монтувальними роботами» [1969. Ратімов — 46–47].

МОНТУВАННЯ ДОЦІЛЬНЕ / «Процес деестетизації був у зародку вже в тій реакції проти естетського академізму, що відома під назвою імпресіонізму. У неоімпресіоністів він почав розвиватися, у Пікассо розкрився у ключ для сучасного конструктивізму, Татліна довів од мистецтва до робочого станка. Виробництво, громадськість, утилітарність, доцільне монтування, економія — ось гасла, чужі для ательє митця недавнього минулого; гасла, через які сучасність переступить, як через самозрозумілі і нею загальнозасвоєні» [1923. Курбас / Естетство — 232].

МОНУМЕНТАЛЬНІСТЬ / «Монументальність трагедійного жанру на радянському театрі не може бути однозначна з абстрактністю, з безпредметністю» [1931. Мамонтов / Проблеми — 279].

МОРАЛІ / у значенні «мораліте»; «морали (*moralite*)» [1882. Петров — 442]; «моралі» [1901. Барвінський — 11]; [1918. Єфремов — 54]; «моралі, змістом схожі на містерії, але переплітані комічними сценами» [1920. Роздольський — 20]. ► ЗРЕЛИЩЕ РЕЛІГІЙНО-ДРАМАТИЧНЕ, МОРАЛІТЕ, МОРАЛІТЕ

МОРАЛІЗАЦІЯ / дидактика; «сей акт найслабший, бо, місто драми, ми чуємо довгу, нудну, ялову моралізацію» [1867. Русь / 17 — 9]; жанрове означення; «в формі релігійної драми, містерии, с подвидом ее — моралізаційей» [1885. Кузмичевський — 371]. ► МОРАЛІТЕ

МОРАЛІТЕ / [1905. Стороженко — 164]; [1920-ті. Рулін / Словник — 9]; [1941. Ле-
пкий — 35]. ► **МОРАЛІ**, **МОРАЛІТЕТ**

МОРАЛІТЕТ / польськ. *moralite* [1826] [2007. Rutkowska — 338]; «драма мо-
ральності (*moralité*)» [1906. Франко / Вертеп — 176]; «особливо в моралітетах»
[1906. Франко / НТШ / 75 — 214]; «моралітет» [1912. Ното — 555]. ► **МОРАЛІ**, **МОРАЛІТЕ**

МОРФОЛОГІЯ [МИСТЕЦТВА] / [1923. Коряк — 1]; «Очевидно,
що в певному плані мусили постати побоювання про неминучу смерть
мистецтва, як-от у Шпенглера. Там, правда, є слабке місце, яке перекидає
шкереберть цю систему, довільність цих самих поділів на історичні епо-
хи. Вони не є якоюсь певною річчю (уявлення про стародавній вік, се-
редньовіччя і новий вік), побудова морфології, історії з цілком інакшим
ключем. Але оскільки цей ключ настільки самовільний, як попередній
поділ на старий вік, середньовіччя і новий вік, — то система також ле-
тить шкереберть» [1926. Курбас / Завдання — 83]. ► **КОАЛІЦІЯ ШИРОКА**

МОРФОЛОГІЯ ТЕАТРУ / [2010. Клековкін]; [2011. Клековкін].

МОСКОЛУДИТИ, МОСКОЛУДИЄ / маскава гра, гра з переодяган-
ням, вірогідно від лат. *masca* і *ludi* — маска і гра; «неясне слово москолу-
дити, москолудіє, що стрічається в пам'ятках XV–XVI в., у якого склад
входить пень луд, що значить рівночасно забаву (*ludus*) і ошуканство
(польське *ludzić*), і з якого пішло новіше означення ляльки: лутка (серб.),
loutka (чеське), *latka* (польське), староруське лоутък в значенні актора
та старомосковське лодига — лялька, про яку згадується в грамоті Олек-
сія Михайловича з р. 1648» [1906. Франко / Вертеп — 193]. ► **МОСКОЛЮДА**

МОСКОЛЮДА / «москолюда — личина (маска)» [1845. Білецький —
229]. ► **МОСКОЛУДИТИ**

МОСКОЛЮДСТВО / «москолюдство — переодіванье, превращенье,
маскарад» [1845. Білецький — 229]. ► **МОСКОЛУДИТИ**

МОТИВ / «Основна тема, мотив у всій п'єсі» [1925. Курбас / Режлаб
04.08.1925 — 532]; «Мотиви в драматичному творі» [1920-ті. Рулін / Програма — 336];
«Режисер поставив собі кілька мотивів, зглядно яким і зробив компози-
цію матеріалу і мотивацію його» [1932. Верхацький / Пролог — 23]. ► **МОТИВАЦІЯ**

МОТИВ П'ЄСИ / «Основний мотив п'єси, що ліг в сюжетну її осно-
ву, мотив народний, досить поширений в українській народній побуто-
вій пісні: дівчина любить парубка, він — бідний батрак, і це є, перешко-
дою для їх одруження; матір хоче мати багатого зятя; дівчину уподобує
багатій і сватається, мати умовляє дочку віддатися; поступаючнь ма-
тері, заради неї дівчина вимушена йти за нелюба, кохаючи іншого, що
перебуває десь далеко на заробітках» [1941. Стебун — 57]. ► **МОТИВАЦІЯ**

МОТИВ ПОЧУТТЯ / [1924. Експерименти — 597]. ► **МОТИВАЦІЯ**

МОТИВ ПСИХОЛОГІЧНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 118]; [1914. Вороний /
Дзвін — 282]; «умотивованне характерів» [1865. Андрієвич / Сватання — 326]; «вчин-

ки героїв психологічно не вмотивовані» [1867. *Русь* / 13 — 11]; «разве крик Софии “Убей меня” будет достаточным мотивом для того, чтобы Гнат взял да и убил ее?» [1884. *Карпенко-Карий* — 296]; «интрига развита, борьба усилена, мотивировка подведена» [1892. *Старицький* / 1 — 509]; «його основне змагання — вилушувати в кожній події її психологічні мотиви, поглиблювати і освітлювати драматичними способами психологічні конфлікти» [1900. *Франко* / *Цезар* — 201]; «ся мелодраматичність заважає навіть розвитковій головному мотиву п'єси — класового антагонізму» [1901. *Леся* — 286]; «коли б вона хоч пальцем поманила Грицька, а потім закохалася в семінариста <...>, то це був би мотив, причина, товчок» [1903. *Кропивницький* — 496].

МОТИВ СЮЖЕТНИЙ / [1928. *Республіка* — 5]; [1952. *Лужницький* — 47].

МОТИВ ТВОРЧОСТІ / «У Карпенка-Карого за головний мотив його творчості стає виображення тих суспільно-економічних процесів, що відбувалися в українському селі в 70–90 роках минулого століття» [1927. *Ш* — 14].

МОТИВ ЧУЖАКА / «мотив чужака в пролетарському колективі не новий в драматургії Микитенка» [1935. *Юрченко* — 28].

МОТИВАЦІЯ / [1925. *Курбас* / *Режлаб* 15–16.07.1925 — 498]; «У зошиті I Вапліте ми встановили деяку термінологію мотивацій. Нагадаймо, що 1) мотивація в сюжеті є обґрунтування певної послідовності подій, так-би мовити їх упринциплення, чи то управдоподібнення, що 2) ми поділяли мотивацію на дві головних ціхи: а) структурну, чи механічну мотивацію, що управдоподібнює об'єктивну послідовність подій, і б) психологічну мотивацію, що або виправдує психологічно вчинки героя, або виправдує морально самого героя перед читачем. Останню підкатегорію можна (і слід мабуть) було-б виділити в окрему категорію моральної мотивації, чи просто собі морали» [1927. *Йогансен* — 151]. ► **дія психологічна, мотив, мотивованьє, мотивування дії психологічне**

МОТИВОВАНЬЄ / «умотивованне характерів» [1865. *Андрієвич* / *Сватаня* — 326]; «требованьє естетичное, що в драмі кожда сцена, кожда ситуація, кожда індивідуальність має бути вираженєм начальной гадки в ея особенности и подробности: иначе были бы таковы в составе штуки только припадковостью, придатком поверховным, гармонію мутящим элементом. До того требованья тісної связи общего помысла с индивидуальным явленьем вяжется дальше требованьє, которое естетика называе, мотивованьем. Оно есть выником предидущего: и так н. пр. особенный замах, движенье или поведенье свободно ділающих есть тогда добре мотивованым, если консеквентно истекае из характера, из так званого патос» [1865. *Посправа* — 13]. ► **МОТИВАЦІЯ**

МОТИВУВАННЯ ДІЇ ПСИХОЛОГІЧНЕ / «Навіть у драмі нових часів, такий багатій на складні психологічні мотивування дії, театр кори-

стується своїми, суто театральними технічними засобами, коли втілює замисел автора-драматурга»; «Старовинний театр, про статичність якого я писав в іншому місці <...>, мав особливу потребу звертатися до таких специфічних театральних засобів. В п'єсах його — фабула розвивалася епічно-спокійно, замість звичайного для пізнішої доби психологічного мотивування дії — був наперед уложений всім укладом світогляду та життя порядок дії, який впливав з морально-богословських підстав» [1926. *Перетц* — 17]. ► МОТИВАЦІЯ, МОТИВОВАНЬЄ

МУДРИВО / «Мудриво, мудро — искусство» [1882. *Пискунов* — 140].

МУЗДРАМІН / Музично-драматичний інститут; [1929. *Смолич / Одеса* — 41]. ► ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ, МУЗДРАМІНІСТИТУТ

МУЗДРАМІНІСТИТУТ / [1927. *П. Г.* — 4]; «Зараз в цій галузі є у нас такі заклади: Київський Театральний технікум, драмфаки Харківського та Київського Муздрамінституту, драмвідділ Одеського Муздрамтехнікума та курси руської драми в Києві» [1926. *Горбенко / 3 — 5*]; «Технікуми та їх відділи готують акторів драми, кіно, балету, опери; драмфаки, муздрам. інститутів готують режисерів та керовників драматичної роботи для установ політосвіти та соцвиху. Робота та в цілому що не виявлена в достатній мірі. Але вже позначилися хиби, що необхідно, на нашу думку, негайно усунути, щоб забезпечити драматичній школі здоровий розвиток. Дефекти ці такі: 1. Драматичні школи дуже мало зв'язані з профтеатром, де молодим робітникам сцени необхідно проводити практику, перевіряти свої сили, виявляти свої здібності. 2. Для практичних робіт в стінах драматичного ВУЗ'у також немає ще відповідного обладнання. Цьому також перешкоджає і те, що актор виховується в одному ВУЗ'і (технікумі), а режисер в другому (муздрамінституті). 3. Характер майбутньої суспільної діяльності поперед це уявляється ясно, студентів приймають у ВУЗ без належного підбору, бо підготовчої школи в цій галузі немає, і часто командировка служила єдиною міркою для вступу у ВУЗ». Це спричинюється до того, що в технікумах вчать ті, що могли б бути добрими режисерами та керовниками драматичної справи в школах, клубах, сельбудах, а в Муздрамінститутах на драмфаку є студенти, що з них вийшли б може актори» [1926. *Горбенко / 3 — 6*]. ► ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ, ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА

МУЗДРАМТЕХНІКУМ / [1926. *Горбенко / 3 — 5*]. ► МУЗДРАМІНІСТИТУТ

МУЗЕЙ ВИСТАВ ТЕАТРАЛЬНИХ / [1917. *Просвіта / 2 — 4*]; «Бажано утворити Музей театральних вистав та Театральну Книгозбірню» [1917. *Просвіта* — 28]. ► ТЕАТР НАРОДНИЙ

МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1917. *Відділ* — 2]; [1926. *Справа* — 4]; [1927. *Рулін / Музей* — 3]; «1-й театральний музей на Україні. Наприкінці квітня в Києві відбудеться відкриття 1-го театального музею України. Зібрано вже

2.000 експонатів. Експонати характеризують український театр із 1881 року. Надто багато є про театр Садовського та “Молодий театр”. Окрім того, комісія збрала біля 600 цінних ще не проявлених негативів» [1925. *Хроніка* / 5 — 181]; «Відкриття Театрального музею. Матеріалу зібрано чимало, хоча цілі смуги нашого театру ще в затінку» [1927] [1929. *Єфремов* — 545]; «“Березиль” заклад перший на Україні театрального музей, віддавши його на піклування Академії наук, бо більшість театрів із дрібної групової ворожнечі не хотіли надсилати туди своїх матеріалів» [1927. *Курбас* / *Сьогодні* — 279]. ► АРХІВ-МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

МУЗИКА / [1565] [2019. *Кузьмінський* — 6]; «изыскиваем разные музыки, сочиняем тьму концертов, минуетов, танцов и контртанцов» [1770-ті. *Сковорода* / *Разговор* — 159]; «і особливо щодо театральної музики маєм навіть викінчені прекрасні діла» [1863. *Слово* / 16]; «музики, що була нерозлучною товаришкою драми» [1907. *Франко* / *Cohen* — 406]; «Музика в театрі місце повинна мати постільки, поскільки вводить або допомагає ритмові п'єси чи сцени. Музика для “настрою” з загальним *moll* або *dur* характером — це шарлатанство» [1920. *Курбас* / *Щоденник* — 33]. ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, МЕДВЕДНИК, МУСИКА

МУЗИКА АНТРАКТНА / «антрактная музыка» [1919. *Антракт*].

МУЗИКА АРТИСТИЧНА / [1934. *Нижанківський* — 3].

МУЗИКА СЕРЙОЗНА / [1928. *Гільман* — 5].

МУЗИКА СКОМОРОШЬСЬКА / «яко медведі музикою скоморошською» [1596] [2019. *Кузьмінський* — 7].

МУЗИКА ТЕАТРАЛЬНА / [1910. *К. Ст-ко* / 2 — 2]; [1927. *Курбас* / *Шляхи* — 151].

МУЗИКА У ВИСТАВІ / «Музика у виставі відіграла роль супровідної, підкреслювальної і самостійної. Вистава мала бути побудована вся на музиці, що мало її призвести до створення нової музично-синтетичної вистави. Та це залишилося здебільше в задумі, бо обмаль часу і можливостей не дало змоги повною мірою здійснити все в цій виставі. Це лише свідчить про потребу вперто працювати далі в цьому напрямі. Музику (57 музичних №№) давали симфонічна оркестра (труба, вольторна, тромбон, контрабас, клярнет, дві скрипки, віолончеля, ударник, рояль), струнна оркестра (гітари, балабайки, мандоліни), що на них грали сами тромівці, радіо (струнна оркестра та гаванська гітара, що через патефон передавала фокстроти, ляйтмотиви Лоли), співи сольо та хори. У музиці вжито способу ляйтмотивів, що підкреслювали ту чи ту ідею (“красивого життя” Ірини, міського індивідуалізму, сільського індивідуалізму, веселої вечірки, хуліганства тощо). У деяких місцях (після виходу Ірини з комсомолу VII-й епізод, у X-му епізоді) емоційне напруження зростало на кону і, дійшовши вищої точки, виключалось із кону зовсім, переходячи на музику. Так, у циганський романс “Аметистовий” вносить дисонанс тромбон, глісандо якого так ревлло, що глядач переключався

на веселе глузування. Цим було висміяне й оголене нутро циганщини і всього, що за нею криється» [1931. ЛВ — 12].

МУЗИКА ЦЕХОВИЙ / музикант; [1742] [1929. Клименко — LV]. ► МУЗИКАНТ

МУЗИКАЛІЯ / «музикалія (ноти) театральні» [1870. Н. Ч. — 21].

МУЗИКАЛІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «репертуар театральної музикалії (ноти)» [1870. Народний театр — 6].

МУЗИКАНТ / польськ. *muzykant* [1754] [2007. Rutkowska — 350]; «музикант» [1921. Квітка — 104]; «музыкант» [1855. Музыкант]; «музыканты из высоких и низких гласов составляют сличную и сладкую симфонию» [1790. Скворода / Книжечка — 389].

МУЗИКАНТ ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ НАРОДНИЙ / [1921. Квітка — 5].

МУЗИКАНТКА / польськ. *muzykantka* [1786] [2007. Rutkowska — 350].

МУЗИКМАЙСТЕР / «музикмайстер-капельмейстер» [1882. Пискунов — 140]. ► КАПЕЛЬМЕЙСТЕР

МУЗИКОВАНЄ / [1905. Огляд / 1 — 31].

МУЗИЦСТВО / «Веселое ремесло музыцство» [1700–1709. Климентій — 137].

МУЗКОМЕДІЯ / театр музичної комедії; [1926. Програми — 14]; [1926. Хроніка / 1 — 18]. ► КОМЕДІЯ МУЗИЧНА

МУЗЧАСТИНА / музична частина театру; [1925. Периферія — 6]. ► ЧАСТИНА ЛІТЕРАТУРНА

МУСИКА / «мусика, [тобто] музыка»; «мусикійская хитрость, [тобто] музыкальное искусство» [1778. Барський — 302]. ► МУЗИКА

МУСИКІЯ / «Что есть мусикия? Ответ: Есть мусикия согласное художество и преизящное гласовом разделеніе» [1723. Дилецький — 11].

МУТАЦІЯ / польськ. *mutacje* [1744] — машинерія театральна; [1992. Cegiela — 76].

МУТАЦІЯ СЦЕН / польськ. *mutacja scen* [1652] — зміна декорацій; [1992. Cegiela — 76].

МЮЗИКЛ / [1978. Драк / 2]; [1979. Саква]; «Мюзикл — один з провідних жанрів сучасного театру, — стверджує англійський журнал “Сеатр уордл”. — Але в період свого розквіту він водночас переживає і кризу, — говориться в статті. — Справа в тому, що автори мюзиклів збилися з ніг у пошуках... сюжетів. Критик “Сеатр уордл” скептично зазначає, що коли були використані всі сюжети літератури ХІХ століття, композитори звернулися до середньовіччя, і таким чином були перетворені на мюзикл навіть “Кентерберійські оповідання” Джеффри Чосера» [1970. Мюзикл — 32]; «Враховуючи специфіку українського музичного театру, художні керівники окремих курсів виховують студентів на матеріалі музичної комедії, водевілю, мюзиклу. Спираючись на їхній досвід, інститут мріє про набір студентів на акторський факультет зі спеціалізацією по

жанру музичної комедії» [1973. *Заболотна* — 13]; «Тепер вважають, що мюзикл — це заїжджий жанр, завезений з Америки. А чому ми забули традиції російського й українського водевілів, забули Вахтангова, забули Камерний театр, забули “Мадемуазель Нітуш”? Чому потрібно сьогодні усе це закреслювати тільки тому, що в Америці виник мюзикл?» [1976. *Товстоногов* — 22]; «“Казка про Моніку” — мюзикл. Не вдаючись у дискусію про цей вид мистецтва і не претендуючи на вичерпність його визначення, зауважимо, що до нього відносимо твори, в яких літературна і музична драматургія складають формотворчу цілісність. За жанром аналізований мюзикл є драмою. Єдність слова, музики, пластики, якої не завжди вміють досягти і більш досвідчені постановники, визначає його обличчя» [1979. *Дашківська* — 26]; «В мюзиклі відбувається естетизація непоставленого голосу» [1979. *Дашківська* — 27].

МЮЗИК-ХОЛ ► МЮЗИК-ХОЛН, НОМЕРИ МЮЗИКХОЛЬНІ

МЮЗИК-ГОЛЛ / [1925. *Туркельтауб* / 8 — 16]. ► МЮЗИК-ГОЛЬ, МЮЗИК-ХОЛЛ

МЮЗИК-ГОЛЬ / [1930. *Смілянський* — 17]. ► МЮЗИК-ГОЛЛ, МЮЗИК-ХОЛЛ

М'ЮЗИКХОЛ / [1930. *Трюки* — 7].

МЮЗИК-ХОЛЛ / [1929. *Вознесенський* — 184]. ► МЮЗИК-ГОЛЛ, МЮЗИК-ГОЛЬ

МЮЗИК-ХОЛН / «Режисура подає п'єсу в плані Мюзик-холна. Цеб-то повно й органічно ув'язуючи різні види ексцентрики» [1926. *Урсал* — 8]. ► МЮЗИК-ХОЛ, НОМЕРИ МЮЗИКХОЛЬНІ

НА ПОКОЇ / «Про Заньковецьку було відомо, що вона перебуває “на покої” (цей термін став відомим серед акторів після появи оповідання Купріна під такою назвою про акторів, що доживали свій вік)» [1961. Григор'єв — 207].

НАБИРАННЯ СПОСІБНИХ АКТОРІВ / [1894. Франко / Театр — 335].

НАБІК / апарт; [1884. Карпенко-Карий / Скала — 208]. ► АПАРТ

НАБОЖЕ[Н]СТВО МАШКАРСЬКЕ І КОМЕДІЙСЬКЕ / комічне богослужіння у маскаx; «машкарського і комедійського набоже[н]ства» [1599–1600. Вишенський. Книжка — 323]. ► МАШКАРА

НАВІРШЕННЯ РІЧИ / епілог; [1673. Драма про Олексія — 187].

НАВЧАННЯ ТЕАТРАЛЬНЕ ЗАОЧНЕ / [1939. Навчання — 69].

НАВЧАННЯ ШТУКИ / «навчаючи їх драматичної штуки» [1902. Франко / ЛНВ — 262].

НАГЛЯД АРТИСТИЧНИЙ / [1905. Огляд / 2 — 105].

НАГОЛОВОК / заголовок, коментар видавця; [1918. Федькович / Керманч — 66]; «нова оперетка під поданим вгорі наголовком» [1927. І. Н. — 4].

НАГОЛОВОК [ДРАМИ] / заголовок, назва драми; [1912. Грицай — 348].

НАГОРОДИ І ЗАОХОЧЕННЯ / «Точное во всем исполнение режисером, актером или актрисою их обязанностей при благородном и скромном поведении и повиновении начальникам, доставит им право на особенное внимание дирекции, которая вменит себе в приятный долг предоставлять им различные, по мере достоинств и заслуг, награды и поощрения, как то: похвалы при собрании всей труппы, одобрительные листы за подписью председателя и членов, единовременные денежные выдачи, приличные подарки, прибавку жалованья, возведение в высший разряд и назначение излишнего, сверх условия, бенефиса или полубенефиса» — з «Правил для артистів», створених 1843 р. у харківському театрі; на думку М. Черняєва, автором документа був кн. О. Шаховської [1893. Черняев / Материали — 316]. ► БЕНЕФІС ФІКТИВНИЙ, ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ

НАЗВА НАРОДНОГО АРТИСТА ► АРТИСТ[КА] НАРОД[А, -ИЙ].

НАЗВАНІЄ / «названіє виходить і трагічне і ліричне» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 74].

НАЇТІЄ / «Ми позбулися некультурної традиції аматорщини, безграмотного “наїтія”, підфарбованого конструктивізмом» [1928. Курбас / Слово — 164]. ► АМАТОРЩИНА, БОГЕМА

НАЙОМ ТЕАТРУ ► ЗБІР

НАКАЧУВАННЯ АКТОРСЬКЕ / «В акторському колі існує навіть спеціальний вираз для того — “накачати” себе перед грою якоїсь ролі» [1920. Мімодрама — 12].

НАКЛАДКИ [ДЛЯ ГРИМУВАННЯ] / [1929. П'ясецький / Грумування — 38].

НАКЛЕП [НА НАШУ РАДЯНСЬКУ ДІЙСНІСТЬ] / [1934. Мейтус — 46].

НАКЛЕПНИЦТВО НА РАДЯНСЬКУ ДІЙСНІСТЬ / «неприховано-го засобу ворожого наклепництва на радянську дійсність» [1931. Підгайний — 91].

НАЛІПКА [ДЛЯ ГРИМУВАННЯ] / [1929. П'ясецький / Гримування — 38]; «“Наліпками” в театральному словнику називається усяке шткування голого тіла. Наприклад — штучний ніс, продовження підборіддя чи пальців на руках, груба шия чи потилиця, всякі бородавки, довгі вуха й т. д.» [1926. Лопатинський / 1 — 32].

НАЛОГ / [1912. Податок — 3]. ► ПОДАТОК НА КОНЦЕРТАНТИВ

НАМАЛЮВАТИ [ДЕКОРАЦІЮ] / «намалювали декорації» [1906. Кропивницький / 35 літ — 116].

НАПЕРЕД КОНУ [СЦЕНИ] / на авансцені; [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 39]; «сідають наперед кону» [1884. Карпенко-Карий / Безталанна — 237]; «Скелі висунуті наперед сцени» [1884. Карпенко-Карий / Скала — 222]. ► АВАНСЦЕНА

НАПЛИВ / [1931. ЛВ — 5]. ► ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ

НАПРУЖЕНІСТЬ СЦЕНІЧНА / «Одним з найважливіших драматургічних прийомів є утворення, так званої, сценічної напружености. Сценічна напруженість настільки є невідбирною органічною ознакою драматичного твору, що можна навіть заперечувати її, як окремих драматичний прийом: драма бо, сама по собі, є не що інше, як низка окремих моментів напруження. З-посеред цих моментів можна відзначити три найвищі моменти: першого напруження (в зав'язці), центрального (в кульмінаційному пункті) і останнього (в розв'язці). Напруженість буває всерединна й зовнішня. Всерединна (внутрішня) напруженість полягає в тім, що драматург, здобувши в глядача симпатію до дійової особи, ставить її потім у небезпечне становище і то приближує небезпеку, то віддаляє її, примушуючи тим глядача стежити за долею дійової особи з такою напруженою увагою, неначе то з нею було зв'язано його власну долю. Зовнішня сценічна напруженість, у відміну від внутрішньої, утворюється тоді, колу в глядача збуджується гостра тривога за розв'язок подій, що відбуваються на кону. Тут може й не бути симпатії до дійової особи, і драматург викликає зацікавленість глядача в цілком зовнішній спосіб. Він може утворити для цього особливо напружений момент драматичної боротьби або ввести чисто зовнішній ефект — пожежу, вибух, наростання народньої ворохобні і т. п.» [1930. Красовський — 50–51].

НАПРУЖЕННЯ ДРАМАТИЧНЕ / [1874. Лисенко / 3 — 119].

НАПРУЖЕННЯ МУСКУЛЬНЕ / [1937. Захава — 85].

НАПРУЖЕННЯ М'ЯЗОВЕ / [1939. Панопорт — 16].

НАПРУЖЕННЯ ОСТАННЄ / «Для підняття настрою глядача драматург повинен ввести в хід події кілька етапів напруження боротьби (чим менше, тим краще, щоб не віддаляти надто далеко моменту розв'язки).

Тут дається “останнє напруження”, цебто останнє хитання в долі героя (або героїв). Безпосередньо за цим хитанням настає — розв’язка» [1930. *Красовський* — 38]. ► КУЛЬМІНАЦІЯ, МОМЕНТ ОСТАННЬОГО НАПРУЖЕННЯ, РОЗВИТОК ДІЇ

НАПРЯМ АКТИВІСТИЧНИЙ / «Експресіоністи, з котрих один є найбільш яскравим представником, а саме: Годлер. Весь експресіонізм, і взагалі так звані активістичні напрямки, які за останній час були, включно до конструктивістів, — вони найбільш активна категорія тих, хто творить, активна часом до істерики, скажімо, в експресіонізмі. Ви пригадуєте таку класифікацію сприймання: цілком пасивне сприймання і сприймання активне, яке вбачає поміж явищами співвідношення. Сучасне мистецтво можна віднести якраз до тієї другої категорії» [1926. *Курбас / Аспект II* — 103]. ► ТЕАТР ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ

НАПРЯМ [АРТИСТИЧНИЙ, МИСТЕЦЬКИЙ, ХУДОЖНІЙ] / «треба, крім науки, посвячувать свої досуги на знайомство з літературою всіх напрямків, іскуством чоловічої душі» [1897. *Карпенко-Карий / Тобілевич / 2* — 319]; «артистичний напрям» [1907. *Петлюра / Заньковецька* — 45]; «національного, ідейного напрямку» [1913. *Вороний / Театр* — 84]; «напрямок псевдокласичний» [1913. *Вороний / Театр* — 120]; «обидві п’єси — романтичного напрямку» [1914. *Вороний / Дзвін* — 276]; «Всяка еволюція напрямків є закон, обов’язковий для всякого митця, — закон, якого уникнути не можна» [1927. *Курбас / Шляхи* — 152]. ► ТЕЧІЯ ДРАМИ, ТЕЧІЯ МИСТЕЦЬКА МОДЕРНА, ТЕЧІЯ ХУДОЖНЯ

НАПРЯМ ГЕРОЇЧНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ / «Цей театр [ім. І. Франка], що культивував “героїчно-реалістичний” напрям» [1925. *Кисіль / УТ* — 146].

НАПРЯМ ГРИ АРТІСТИЧНОЇ / «вона [Заньковецька] створила цілу школу, цілий напрям артистичної гри» [1907. *Петлюра / Заньковецька* — 40].

НАПРЯМ ДОСЛІДЖЕННЯ / [1929. *Копержинський* — XXV]. ► ШКОЛА

НАПРЯМ ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ / «Дальшу групу шевченкознавців слід було б означити як історико-естетичну, для якої певною мірою характеристичним було зацікавлення до методології німецького теоретика літературознавства Оскара Вальцеля з його ухилом в бік вивчення історії ідейних течій й естетичної природи стилів і творів. До цієї групи належали проф. Филипович, Віктор Петров, Петро Рулін, Б. Варнеке й інші. Представники цієї течії, так само, як і попередня група, розглядали літературні явища на історичному тлі, але в них не відчувалося не тільки “духу марксизму”, але й марксистська фразеологія появляла себе в дуже обмеженій мірі. Найблискучішим представником цієї течії слід вважати Віктора Петрова» [1963. *Шевченкознавство* — 208].

НАПРЯМ КЛАСИЧНИЙ / «У грі під впливом польського театру панував так званий “класичний” напрям, коли актори, перш ніж почати репліку, повинні були зробити добру постать і “геста”» [1925. *Кисіль / УТ* — 91]. ► НАПРЯМ МИСТЕЦТВА, НАПРЯМ МИСТЕЦЬКИЙ

НАПРЯМ МИСТЕЦТВА / «Напрямоків у мистецтві» [1918. Курбас / *Театральний лист* — 41]; «Були цілі епохи в мистецтві, є системи гри актора (це питання у нас ще не розроблене), які задовольняються тим, що у актора його матеріалом є він сам, ототожнюють його матеріал з його творчими функціями, з його триванням, і тим задовольняються, і це розглядають як принцип театру. Я колись розказував, що всякі напрямки в мистецтві є різними стадіями одного й того самого творчого процесу. Будь-який художник скаже, що для того, щоб намалювати натуралістичну картину, йому треба спочатку зробити кубістичну» [1925. Курбас / *Актор* — 56]; «“Ізм”, цебто напрямок у мистецтві, — не завжди вияв тенденції в бутті класів, суспільних груп і прошарків. Це завжди діалектика громадсько-психологічного процесу. І зовсім інші закони і тенденції приходять до слова у мистецтві Країни Рад, у наш піднесений і напружений момент» [1929. Курбас / *Окуляри* — 310]. ► ТЕЧІЯ ДРАМИ, ТЕЧІЯ ХУДОЖНЯ

НАПРЯМ МИСТЕЦЬКИЙ / [1924. *Туркельтауб* / *Оборона* — 1]; [1941. *Ленкий* — 15]; «Загальна ситуація сучасного театру — це... брак ситуації. Є “напрямки”, “угруповання”, “орієнтації”, “мистецькі системи”, які здебільшого сили свої покладають на те, аби плигнути якомога далі одне поперед другим і зайняти почесне місце “каліфа на час”. Ураган революції вирвав з під ніг старого театру трухляві підвалини, і тепер театр, плутаючись в ріжних еквілібрістках, в той же час продовжує кутатись в лахмітті плащів дожовтневої сцени і ніяк не може догнати життя <...>. Театр не має з’ясованих і виправданих притулів, не має певного шляху. Театр не є театром. Актор, якого ще вчора носили на руках, упав з підгнивших високостей. <...> Побутовщині, яка панувала в “передісторичні часи”, дамо спокій і залишимо сум за неї міщанам і різним “фобам”, дока вони не переростуть своїх поглядів. “Європеїзація”, з якої почалась нова епоха в українському театрі, захопила керманічів формою мистецькою, в той же час заслонила від них єство театральної праці, її громадські завдання. <...> Утворення революційного театру здебільшого поки-що обмежилось використанням “революційного” (не завжди вдалого) репертуару, для вияву ріжних “систем” і “мистецьких засобів”. Способи і засоби; пунктуальна технічність, яскрава картинність, стереотипний патос, пресловутий нерв, машинізація сил, афектація, афектація... — і в результаті, — “Криве зеркало”. Напрямки: натуралізм, реалізм, героїзм, психологізм, колективна творчість, яка стала самим звичайним “масовим дійством”, в якому колектив — машина, що заводиться режисером, в якому колектив здебільшого група заляканих тим же режисером статистів і дрібненьких акторів, що виконують певну вимогу. І нарешті ще один “ізм” — експресіонізм, за який ухопились також і російський і єврейський театри, і всі між іншим трактують його по своєму <...>. Таку плутанину і безсистемність

“систем” можна закінчити лише одним шляхом: постійним обміном думок, дебатами, дискусіями між керівниками сучасних театральних течій при організації сил на чисто класовій базі, зокрема — сил революційних, робітничих театрів. Постійна полеміка, критичні розвідки, дебати, суди дадуть величезний матеріал і можуть цілком з’ясувати всю “кредитоздатність” того чи іншого мистецького осередку. З цього приводу дуже бажано було б, щоб т. т. Курбас, Терещенко, Юра і ін. крім рецензій і оплесків давали б ще докази життєздатності своїх напрямків і переконань шляхом логічних висновків, у дискусіях» [1923. Любченко — 1]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

НАПРЯМ РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ / [1925. Кусіль / УТ — 107].

НАПРЯМ СУБ’ЄКТИВНО-СОЦІОЛОГІЧНИЙ [У МЕТОДОЛОГІЇ] / [1929. Бойко — 34].

НАПРЯМ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1964. Якимович / 1 — 75].

НАПРЯМ ТЕАТРУ ТРАДИЦІЙНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ / [1927. Шевченко / 2 — 214].

НАПРЯМ ЦЕНТРОБІЖНИЙ / «Тов. Мамонтів в своїй статті “Перед повою фазою” (“К. і П.” № 23) поставив перед собою цікаве завдання зробити спробу визначення характерних рис розвитку української театральної культури, приблизно за останні 50 років та накреслення її найближчих чергових завдань. Що й казати! Завдання не тільки цікаве, але в своїй другій частині більш ніж вчасне й надто важливе. Але розв’язує його т. Мамонтів, на нашу думку, навдивовижу примітивно, в суперечливих виразах, і внаслідок цього вражіння від статті, при всіх, напевне, намірах автора, — сумбурне, а сама стаття просто шкідлива. Поминаючи, поки що, цілу низку побічних питань, за провідну думку статті вважаємо таке твердження: був час “центротяжного” напрямку в розвитку укр. театру, що змінивсь на “центробіжний” і зараз стоїмо перед третьою фазою, що мусить бути синтезом попередніх, а тому... треба організувати (в держмасштабі!) український народний театр» [1926. Кудрицький — 6]. ► НАПРЯМ ЦЕНТРОТЯЖНИЙ

НАПРЯМ ЦЕНТРОТЯЖНИЙ / [1926. Кудрицький — 6]. ► НАПРЯМ ЦЕНТРОБІЖНИЙ

НАПРЯМОК АНАЛІТИЧНИЙ / «Змога розглядати речі тільки у певній їх частковості позначилась на всьому періоді розвитку мистецтва з того часу до сьогодні й кінчилася тим гострим періодом розвитку, який починається імпресіоністами, котрі є вихідною безпосередньою точкою для всіх тих аналітичних напрямків, які після того були: кубісти, футуристи, кубофутуристи, експресіоністи і, нарешті, конструктивісти» [1926. Курбас / Призначення — 88].

НАПРЯМОК ГЕРОЇЧНИЙ / [1923. Кон — 2]. ► ТЕАТР ГЕРОЇЧНИЙ

НАПРЯМОК ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ / [1963. Шевченкознавство — 208]. ► НАПРЯМ ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕЧІЯ МЕТОДОЛОГІЧНА

НАПРЯМОК ІСТОРИКО-СОЦІОЛОГІЧНИЙ / [1963. Шевченкознавство — 207]. ► НАПРЯМ ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕЧІЯ МЕТОДОЛОГІЧНА

НАПРЯМОК [МИСТЕЦЬКИЙ, ХУДОЖНІЙ] / [1925. Резерв — 2]. ► ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА АКАДЕМІЧНА

НАПРЯМОК ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1926. Городиська — 3]; [1926. Смолич / *Тептр* — 4]; «Що до сучасних театральних напрямків, Головополітосвіта орієнтується на ліквідацію крайніх течій. Життєвий досвід останніх 7–8 років виявив, що крайності, так звані, “ліві” й “праві” течії — зникають» [1925. *Політика* — 3].

НАПРЯМОК ФОРМАЛЬНО-ХУДОЖНІЙ / «Далі треба декілька слів сказати про формально-художні напрямки і школи, що є на сьогодні в нашому театральному мистецтві. Це питання багато разів обговорювалося, але все ж таки ми і зараз не маємо чіткої, ясної визначеності, який само державні театри мають певний художній напрямок. Майже всі театри декларують, що вони мають напрямок умовного реалізму, але один театр при умовному реалізмі в постанові дає один художньо-формальний напрямок, другий — інший і третій — також відмінний. Очевидно, питання художніх напрямків лишається покищо лише декларацією» [1929. *Диспут* — 90].

НАПРЯМОК ХУДОЖНІЙ / [1926. *Туркельтауб* / Підсумки — 7].

НАРАДА ВИРОБНИЧА КРИТИКІВ / [1934. *Лебединський* — 17].

НАРАДА ДИРЕКТОРІВ І ЗАВІДУВАТЕЛІВ ХУДОЖНІХ ЧАСТИН ДЕРЖАВНИМИ ТЕАТРАМИ / [1926. *Будівництво* — 1].

НАРАДА ДРАМАТУРГІЧНА / [1934. *Микитенко* / *За*].

НАРАДА КРИТИКІВ / [1934. *Нарада* — 179]. ► КРИТИКА

НАРАДА ТЕАТРАЛЬНА / [1926. *Нарада* — 122]; [1931. *Мамонтов* / *Проблеми* / 1 — 56]; [1931. *Микитенко* / *Юра* — 374]; «Театральна нарада, скликана ВУР-ПС'ом 20 лютого 1928 року, завершує собою цілу смугу в театральній роботі профспілок. Останній рік вніс у спілкову роботу низку великих змін. Вимоги робітників на театральні видовища надзвичайно зросли. Основну масу глядачів у більшості театрів становлять члени профспілок. Широко розгорнулася система закупки вистав цілими установами та колективами. Система талонів, абонементів та робітничих кас призвела до того, що спілки стали фактичними хазяїнами театрів. Від них залежить успіх чи занепад першого-ліпшого театру. Але цього мало! Потребу на театральні вистави не можна задоволити тільки тими театрами, що існують. Сітка театральних сцен, що є в профспілкових клубах, мінімум у десять разів більша, ніж сітка стаціонарних театрів, що існують. Дані за 1927 р. виявляють, що “справжні” театри пропустили менше мільйона глядачів (тисяч сімсот), а клубна сцена за той же час обслужила понад 4 мільйони глядачів. З другого боку, надзвичайно широко розгорнулася робота самодіяльних гуртків по клубах. Число членів драмгурт-

ків, певно, не менше 40.000, а загальна кількість членів художніх гуртків не менше 90.000» [1928. *Нарада* — 1]. ► ТЕАНАРАДА

НАРИС ДРАМАТИЧНИЙ / жанр драматургії; [1909. *Лисенко* — 7]; [1928. *Бортник / Пригоди* — 1]; [1941. *Лепкий* — 107]; «“Міщани”, сцени в домі Безсемьонова. Драматичний нарис в 4 діях М. Горького. Переклала Маруся Полтавка» [1903] [1906. *Комаров* — 81]; «“Червона ніч”. Драматичний нарис Нісона Черняка. З єврейської» [1906. *Комаров* — 90] «“В старім гнізді”. Драматичний нарис в 4 діях С. Черкасенка» [1912. *Комаров* — 15].

НАРИСОВАННЯ ХАРАКТЕРІВ / [1865. *В. Д. Р.* — 336].

НАРКОМОСВІТА / Народний комісаріат освіти; «1. Всі культурно-освітні установи, а саме: театри, клуби, книгозбірні громадського характеру та читальні, що існують при центральних радянських установах, не включаючи військових і ВУНК для обслуговування службовців і робітників цих установ, передати на протязі двох тижнів Наркомосвіті та його органам на місцях. Головополітосвіта та Півдбюро ВЦРПС на протязі тижня мають встановити порядок обслуговування зазначених колсубжовців і робітників» [1921. *Передача*].

НАРОДНІСТЬ / [1907. *Старицька / Садовський* — 3]; «Принцип народности в літературі складається з кількох елементів: перший елемент — се народний язык, яким говорить народ, чи, просто сказати, мужики. Там, де література розвивається на давньому літературному язиці, що має багато слів, вже вимерлих в устах живого народу, або забрав слова з іншого языка, як великоруський з церковнослов'янського, там народний, мужичий язык повинен всисатись в літературний, книжний язык, ввійти в його з м'ясом, з кістками, з жилами і зовсім переформувати його на інший живий народний лад» [1878. *Нечуй* — 19]. ► РЕАЛІЗМ

НАРОДНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ / «Питання, поставлене Саксаганським про народність театральних вистав, збігалось з питанням про національний театр» [1929. *Слабченко* — 215].

НАРОСТАННЯ [ДІЇ, ДІЙСТВА] / «наростання дії» [1931. *Дорошкевич* / 1 — 275]; «Наростання дійства йде до своєї кульмінаційної точки, яку називають періпетією або переломом дійства. Періпетія вводить в хід дії таку нову обставину, (або особу, або подію), яка повертає дійство в інший бік, ніж воно йшло до перелому. Коли весь дотеперішній хід дійства вів до сумної розв'язки, то періпетія повертає його до щасливої, і навпаки» [1923. *Загун* — 50]; «Наростання. Дія доведена до хвилювання, головні особи виявили свою суть, співчуття збуджене. У поданому напрямкові підноситься настрій, пристрасть, зав'язка. У новітніх п'єсах значна частина трьохгодинної драми належить цьому наростанню. Його впорядкування має порівнюючи невеликі труднощі. Далі йдуть головніші правила для нього. Якщо неможливо було до цього часу показати

головніших осіб ворожого табору або головної групи, то треба тут створити їм місце і дати нагоду для діяльності. Навіть тих, які діють тільки в другій половині драми, обов'язково треба уже показати глядачеві. Від сюжету і обробки залежить, одним чи кількома ступенями досягається наростання найвищої точки. У кожному разі один уступ у дії і в побудові сцен треба так зобразити, щоб драматичні моменти, яви і сцени, які належать до одного відрізка дії, і між собою були впорядковані і об'єднані, як головні, другорядні, з'єднувальні сцени. У "Юлії Цезарі", наприклад, наростання від збуджуючого моменту, аж до найвищої точки складається тільки з одного ступеня. Цей ступінь разом з підготовчими епізодами і сюди належною сценою противників — Брута і Порції — складає гармонійну, також і за вимогами нашого театру дуже добре збудовану групу, на якій саме закінчується вузол сцен, згрупованих навколо вищого пункту — сцени вбивства. У "Ромео і Джульєтті" навпаки, наростання до найвищої точки йде чотирма уступами. Побудова цих груп сцен наростання така. Перший уступ — маскарад; з трьох частин; дві вступні сцени (Джульєтта з матір'ю і мамкою, Ромео і його товариші) і головна сцена — самий бал (складається з форшлагу — розмови слуг — із чотирьох моментів: Капулетті, що розважає гостей, гнів Тібальда і втихомирення, розмова закоханих, заключна розмова Джульєтти з мамкою). Другий уступ — сцена в саду; коротка вступна сцена (Бенволіо і Меркуціо шукають Рочео) і велика головна сцена (закохані вирішують одружитися). Третій уступ — вінчання; з чотирьох частин (перша сцена — Лоренцо і Ромео, друга сцена — Ромео з товаришами і мамка, як посланець, третя сцена — Джульєтта і мамка, Лоренцо і закохані, вінчання). Четвертий уступ — смерть Тібальда; одна сцена. Далі йде група сцен найвищої точки, вона починається словами Джульєтти; "О, поспішайте, вогненогі коні" і йде до прощання Ромео: "Журба п'є нашу кров, прощай"» [1938.

Фрейтаг — 22]. ► КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА, НАРОСТАННЯ ДРАМАТИЗМУ ДІЇ, ПЕРИПЕТИЯ

НАРОСТАННЯ ДРАМАТИЗМУ ДІЇ / «Поруч сценічної напруженості й гальмування дії можна висунути ще один композиційний прийом — наростання драматизму дії. <...> Глядач, бачивши послідовне нагромадження подій і напруження боротьби, природно починає із зворушенням чекати наближення катастрофічного моменту. Найбільшої ефективності наростання драматизму досягається, коли воно підкреслюється акомпаньяментом звукових ефектів за лаштунками, що теж поступовно нарастають, напр., шум натовпу або музичний супровід. Таке наростання драматизму звичайно розривається катастрофою, і тому воно звичайно передуює вирішальним моментам драми — моментів найвищого напруження, кульмінаційному пунктові, розв'язці тощо»

[1930. Красовський — 52]. ► НАРОСТАННЯ [ДІЇ, ДІЙСТВА].

НАРАЦІЯ / оповідання, розповідь, виклад; «Другая часть — нарація, повість, бо в той часті повідаєт юж казнодія тоє людем, що обіцяв повідати, юж показуєт тую реч, которую обіцяв показати. Тая часть ест найбільшая, бо в ней все казанне замикається, і до неї іншії часті стягаються» [1659. *Гаятовський* — 310].

НАРТЕАТР / народний театр; [1926. *Нартеатр* — 15]. ► ТЕАТР НАРОДНИЙ

НАСЛІДУВАННЯ / «Повне і вірне наслідуване не є метою штуки» [1902. *Тен* — 23]; «Говорячи про “мистецтво театру”, варто було б вважати за головний зміст цього терміна саме мистецтво актора. По суті — це мистецтво наслідування» [1929. *Скрипник / Театр* — 41].

НАСОЛОДА ЕСТЕТИЧНА / «эстетическое наслаждение» [1893. *Черняев / Млотковский* — 116]. ► ЕСТЕТИКА, ЗАДОВОЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНЕ

НАСТАВЛЕННЯ ЦІЛЕВЕ / [1926. *Рулін / Березіль* — 158]. ► НАСТАНОВЛЕННЯ ЦІЛЕВЕ, СПРЯМУВАННЯ ВИСТАВИ ЦІЛЬОВЕ

НАСТАНОВА МЕТОДОЛОГІЧНА / «Найцікавішим моментом усякого наукового дослідження є найперше та методологічна настанова, що так би мовити заздалегідь визначає самі наслідки праці. Розуміється, для визначення методологічних прийомів, краще сказати, суми їх, має велике значення й самий матеріал, оскільки складніші літературні з'явища вимагають і більшої напруженості думки і більшої витонченості методологічних прийомів» [1929. *Копержинський* — XXI].

НАСТАНОВЛЕННЯ ДЕДУКТИВНЕ / «в п'єсах дедуктивного настановлення, де за організуючий стрижень править провідна думка, драматург-побутовник зовсім обертається на драматурга-філософа» [1931. *Мамонтов / СУД* — 19].

НАСТАНОВЛЕННЯ ІДЕОЛОГІЧНЕ / [1930. *Красовський* — 19]. ► НАСТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦЬКЕ, НАСТАНОВЛЕННЯ ЦІЛЕВЕ

НАСТАНОВЛЕННЯ ІНДУКТИВНЕ / «І. Тобілевич виявив свій хист у реалістично-побутових п'єсах з індуктивним настановленням» [1931. *Мамонтов / СУД* — 18]; «Навіть у п'єсах індуктивного настановлення, де за організуючий чинник править образ або сюжет» [1931. *Мамонтов / СУД* — 19].

► П'ЄСА З ІНДУКТИВНИМ НАСТАНОВЛЕННЯМ

НАСТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦЬКЕ / «Безсилля його [галицького] театру стати соціально-культурним фактором, брак виразного мистецького та соціального настановлення в репертуарі й проводі позначились тим, що актор, коли він хотів рости, міг розвиватися тільки заглиблюючись у чисте майстерство. Поширювати й удосконалювати арсенал технічних прийомів» [1931. *Хмурий* — 25].

НАСТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦЬКО-ІДЕОЛОГІЧНЕ / «мистецько-ідеологічне настановлення театру» [1928. *Сезон* — 11].

НАСТАНОВЛЕННЯ П'ЄСИ ПОЛІТИЧНЕ / [1930. *Боярський* — 2].

НАСТАНОВЛЕННЯ ЦІЛЕВЕ / [1927. П. Р. / 1 — 13]; [1928. Рулін / Проект]; [1930. Красовський — 19]; [1932. Верхацький / Пролог — 62]; «настановлення п'єси цілеве» [1928. Рулін / План — 4]; «Цілеве настановлення, як пристосування ідеї до конкретних обставин доби» [1920-ті. Рулін / Програма — 336]; «Великим завоюванням, типовим дійсно-таки лише Жовтневому театрові, з'явилося у “Березолі” поняття цілевого настановлення (що, до речі, незалежно одне від одного, з'явилося з різними варіантами і в практиці В. Мейерхольда та Е. Пискатора), свідоме розуміння не тільки того, задля чого саме робиться вистава, але, в зв'язку з тим, і свідоме побудування всього кістяка вистави, свідоме користування з окремих ділянок театральної фактури» [1932. Рулін / 15 — 65]. ► ЗМІСТ ТВОРУ, ІДЕЯ, НАСТАНОВЛЕННЯ ІДЕОЛОГІЧНЕ, НАСТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦЬКЕ, СПРЯМУВАННЯ ВИСТАВИ ЦІЛЬОВЕ

НАСТРІЙ / [1924. Вороний — 370]; «настрій п'єси» [1913. Вороний / Театр — 127]; «настрій або ритм п'єси» [1913. Вороний / Театр — 128]; «настрій драматичний» [1914. Вороний / ЛНВ — 654]; «настрій. театр. техн.» [1920-ті. Рулін / Словник — 9]. ► СПАДЩИНА БУРЖУАЗНА, ТЕАТР НАСТРОЮ, ТЕАТР НАСТРОЄВИЙ

НАСТРОЮВАЧ / [1963. Оплески — 156]. ► КЛАКА

НАТИСК / [1970. Луцький — 209]. ► РЕМІСНИЦТВО

НАТУРА АРТИСТИЧНА / [1894. Франко / Театр — 324].

НАТУРАЛІЗМ / [1902. Франко / Міра — 221]; [1913. Вороний / Театр — 43, 127]; [1919. Курбас / Нова німецька драма — 51]; «європейська драма, перейшовши фази — натуралістичну і символістичну, зафіксувалась була на фазі — неореалістичній (уникаю терміна — реалістичний, який часто вживається як синонім терміна натуралістичний)»; «поверховий натуралізм» [1914. Вороний / ЛНВ — 652]; «натуралізм в мистецтві — се непотрібна імітація дійсності» [1913. Вороний / Театр — 64]; «Комічного натуралізму» [1917. Курбас / Молодий — 29]; «Для актора краєугольним питанням є питання концепту засобів і відношення до твору. Психологія появляється там, де втрачена абсолютна ідея в громаді і де починається розклад без керма, появляється як одна із стадій розкладу мистецтва. Натуралізм — його відправна точка. Розклад буржуазного суспільства — його підстава» [1923. Курбас / Психологізм — 235]; «Натуралізм є типовим зразком пасивного сприймання світу, таким, яким його бачиш» [1926. Курбас / Аснемк II — 103]; «Театральний натуралізм полягає на невільничому, безкритичному копіюванні життя з фотографічною точністю. Фотографічна знімка життя це мета і суть натуралізму, і чим вірніша, чим докладніша ця знімка, тим, на думку натуралістів, вища мистецька вартість вистави. Реалізм є менше крайній, більш компромісовий; для реалістів фотографія життя це не ціль, не мета, тільки засіб для викликання артистичних вражень у глядача. Різницю між одним і другим напрямком я постараюсь виказати образково. Бєру перший-ліпший приклад, який мені зараз приходить на думку: —

На сцені знаходиться група людей, які довідуються про смерть людини, їм близької. Ця подія певно матиме для них погані наслідки. В цей мент небо (на сцені) зятається хмарами і чути глухий гуркіт грому, неначе віщуючий нещастя. Захмарене небо і громи це річ чисто натуральна, природня, це знимка життя, але тому, що воно приходить якраз в цьому моменті, немов ілюструючи душевний стан дійових осіб — тому це вже не натуралізм. І для одних, і других, для натуралістів і реалістів, між сценою і глядачем є урочна четверта стіна; одним словом, актор теоретично не має ніякого контакту з глядачем, глядач для нього не існує, вистава це тільки на дошки сценічні перенесена справжня, вірна картинка життя, віддана з фотографічною точністю» [1929. Блавацький — 152-153]; «Історичний натуралізм як вияв усвідомлення вел. рос. буржуазією свого місця в державі й прагнення впізнати своє минуле» [1930. Рулін / Звіт — 38]; «Російська буржуазія встигла затвердити на сцені власний стиль — натуралізм, стиль урівноважений, спокійний і тверезий. Цей стиль був позбавлений фантазії і творчого шукання, бо шукати було нічого, а фантазувати навіть соромно. Театр цілком відповідав власницьким ідеалам буржуазної “широкої натури”, що не шкодувала коштів і добре платила робітникам мистецтва, вимагаючи від них точного показу буржуазного побуту» [1932. Буревій — 4]. ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ, РЕАЛІЗМ, ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ

НАТУРАЛІЗМ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1929. Гангрена — 197]. ► ДРАМА НАТУРАЛІСТИЧНА, ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ

НАТУРАЛІСТ / «Футурист — активний, натураліст — пасивний. В основі натуралізму лежить абсолютно безапеляційне ствердження життя, таким, яким воно є. Футурист, експресіоніст чи романтик бачить якусь ідею, в ім'я якої він хотів би змінити світ» [1928. Курбас / Занус — 158]. ► НАТУРАЛІЗМ, ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ

НАТУРАЛЬНІСТЬ ГРИ / «грав тут найстаранніше п. Бачинський, котрому однак ж <...> не завадило б трохи більше натуральности» [1865. Андрієвич / Бабуся — 331]; «гра пана М. Г. не зовсім добра — бо не натуральна» [1865. Андрієвич / Бабуся — 331]; «натуральніші рухи» [1865. В. Д. Р. — 334]; «грав місцями натурально, з правдою і гумором» [1865. В. Д. Р. — 335]; «діалоги розвиваються тут логічно, натурально і свобідно» [1865. В. Д. Р. — 336]; «діалоги розвиваються ту логічно, натурально і свобідно» [1865. Нива / 2 — 11]; «міг він бути більш натуральним, а не скарікатурованим» [1865. Слово / 53 — 5]; «натуральне, правдиво видно в комедії» [1866. Маруся — 369]; «навіть в сцені вихвату гніву та розсерження вона була дуже натуральна» [1893. Нечуй — 151-152]; «її “вмирання” на сцені таке фізіологічно правдиве, передсмертельні муки такі натуральні, що допроваджували до істерії й зомління те тільки слабо нервово жіноцтво, але й декотрих мужчин» [1893. Нечуй — 155]; «натуральність» [1895. Вороний — 306]; «добре вражіння робить гра д-ки

Васильченко (Ликері) своєю натуральністю» [1907. Д — 3]; «натуральність ігри» [1939. Щепкін — 99]; «естественно-зло исполнила роль» [1857. Шевченко / Щоденник — 12.12 — 133-134]; «она так естественна» [1858. Шевченко / Бенефис — 209].

НАТУР-ТЕАТР [НАТУРТЕАТР] / [1928. Ложа — 98-99]; «натуртеатр» [1930. Винарський — 15]. ► **ЛОЖА, СОЦЗМАГАННЯ**

НАТХНЕННЯ / [1936. Мар'яненко / 2 — 177]; «найголовніший стимул творчості таланту — вибух екстазу, оргіазм, святе натхнення» [1913. Вороний / Театр — 158-159]; «Натхнення є наслідком того, що ми можемо спокійно дивитися на одного чоловіка, коли ми рівночасно дивимося на двох, наша увага напружується, кров швидше плине і т. д. Це факт, доведений наукою, що всі люди, які займаються науковою роботою, де розв'язуються певні проблеми (в математиці; також Дарвін мусив мати те саме напруження), де багато фактів об'єднуються одним поглядом і знаходиться для цього один висновок — ці люди перебувають у такому ж стані напруження. Зосередження, схоплення багатьох частин одною хвилиною є шлях до розв'язання всякого важкого завдання. Треба великого напруження всіх ваших інтелектуальних, психофізичних сил, аби щось створити. Ми цього не підносимо в культ якихось таємних речей. Для нас це страшенно ясно і обґрунтовано на наукових фактах» [1925. Курбас / Актор — 58]; «Аматорство не по формі, а по суті те саме аматорство, яке ми не на словах розпочинаємо, кричимо про боротьбу з ним з сторінок усіх мистецьких журналів. Цвіте “натхнення” на кону, дешева, безграмотна імпровізація, що гальмує тягу до учоби, до упертої над собою роботи» [1930. Лице — 6]; «поняття “артист нутра” дуже тісно пов'язано з поняттям про артиста, який покладається на “натхнення” і не підносить на принципіальну височінь техніку своєї майстерності» [1937. Романицький — 24]; «За тих часів [1830-ті] у театральних колах було поширене поняття “натхнення”, або так званого акторського “нутра”. Захоплення цим поняттям приводило до заперечення театральної науки і сценічної техніки. Все залежало від капризів “натхнення”. Такий актор, наприклад, як П. Мочалов міг дев'ять разів провалити роль, а на десятий — виконати її геніально. Правда, був тоді і протилежний тип актора: це — В. Каратигін, якого А. Герцен влучно назвав “лейбгвардійським трагіком”, бо його творчість була цілком підкорена суворій виучці і точній фіксації, що зовсім виключали моменти сценічного захоплення і справжньої пристрасті» [1939. Щепкін — 100]; «Головний чинник в мистецтві, це почуття, натхнення. Чого не почувеш серцем, не вловиш головою і не доведеш його до другого серця» [1943. Паньківський — 4-5]. ► **НУТРО, ШКОЛА АКТОРСЬКА**

НАУКА АРТИСТИЧНА / «Артизм був єдиним його потягом до артистичної науки, до цього штучництва» [1905. Гастролі — 143]; у значенні «наука акторства» [1920. Мімодрама — 9].

НАУКА ДРАМАТИЧНА / [1867. *Словар* — 145]; [1908. *Мистецтво* / 2 — 11]; [1908. *Товариство* — 11]. ► ЗАКОН МИСТЕЦТВА

НАУКА ДРАМАТУРГІЇ ТА ПІЇТИКИ / [1923. *Антонович* / *Скорочений* — 234].

НАУКА ІСТОРИКО-ТЕАТРАЛЬНА / [1928. *Рулін* — 1]; [1929. *Рулін* / *Слово* — 7]; [1930. *Рулін* — 5].

НАУКА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА / [1970. *Йосипенко* — 59]. ► ТЕАТРОЗНАВСТВО

НАУКА МІМОДРАМАТИЧНА / [1920. *Мімодрама* — 4].

НАУКА ПРО ІСТОРІЮ МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО / «Ще зовсім недавно історія театру була перш за все історією репертуару, тобто історією драматичної літератури. Тепер ще невеличка поки що, але передова група дослідників рішуче повернула в бік вивчення театру як мистецтва самостійного, з властивими лише йому специфічними особливостями. На наших очах народжується окрема наука про історію театрального мистецтва, як історія інсценізацій, як вивчення історичної еволюції вистави» [1929. *Білецький* — 5].

НАУКА ПРО МИСТЕЦТВО / «творці науки про мистецтво» [1917. *Курбас* / *Про символічний театр* — 35]; «Наука про мистецтво, так звана естетика» [1925. *Навроцький* — 28]; «Для науки не існує значного й незначного, мистецького й немистецького, відомого й невідомого. Наука не знає такого розподілу. Для науки все цікаво, все потрібно. <...> Для науки немає, повторюю, цікавого й нецікавого, мистецького й немистецького, значного й дрібного» [1926. *Петров* — 9].

НАУКА ПРО ТЕАТР / [1927. *Шевченко* / 1 — 288]; [1930. *Рулін* / *Історія* — 35]; «Наука про театр щойно зароджується вперше в Радянському Союзі на наших очах» [1948. *Довбищенко* — 4]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ, ТЕАТРОЗНАВСТВО, ТЕАТРОЛОГІЯ

НАУКА РЕЖИСЕРСЬКА / «2.IX.1923. Вчора на засіданні режис[ерської] лабораторії уперше було порушено питання про утворення своєї науки режисерської» [1923. *Василько* / 5 — 85].

НАУКА РЕЖИСУРИ / «Я буду муром стояти за науку режисури, яка у нас проводиться. Я переконався тисячу разів, що режисури по ніяких книжках, підручниках вивчити не можна. Що тільки розвиваючись до роботи мистецької, ввійшовши в саму динаміку творчого процесу і подачі театрального видовища, взагалі всього процесу театру можна збагнути, прищепити собі певну майстерність. Я думаю, що з тих учнів, які вчаться по наших вузах (режисури) вийдуть хороші ремісники, критики, через те, що вони вчаться по зафіксованих частинках, за певними законами, які їм підносяться з досвіду минулих літ і які треба зробити живими певною здатністю. Талант може допомогти, але до таланту треба розвиватись у великій мірі, навіть його маючи. І найбільше єдино може він розвинути в такий спосіб, що людина пуститься на глибоку воду, не в розумінні, що зараз буде робить постановки, але що не буде ви-

ходити від маленької схемки, котра претендує на те, що вона є єдино законною, а на ділі є однією сторінкою багатогранного, багатого переживання, а не мистецтвом. Під переживанням я розумію цей максимум напруження всіх наших психологічних сил, котрий єдино може охопити всі окремі частини і злити їх для себе в одну єдність. І одно, і друге і те, що я раніш казав про засвоєння нашої установки, і певна режисерська “сноровка” — це те, що необхідно нам у якій-небудь мірі, в більшій чи меншій мірі» [1925. Курбас / Режистаб 11.05.1925 — 182].

НАУКА ТЕАТРАЛЬНА / [1926. Смолич / Оперета — 2]; [1927. Курбас / Шляхи — 153]; «Чи маємо ми взагалі театральну науку? Розуміючи під цим терміном певний комплекс з теорії, техніки, історії театру, дослідів у царині мистецьких напрямків та шкіл, розвідок з драматургії і т. ін., ми звичайно робимо свідому помилку, бо тієї ясности, чіткої систематики, що передусім вимагає наука, не маємо не тільки в українському мистецтві, а і в інших. Українське мистецтво навіть оригінальної, наукового характеру літератури з питань театру має зовсім обмаль. Соціологічних дослідів театального мистецтва і зовсім немає. Коли до окремих частин театальної науки, скажемо — історії, російське мистецтво має чимало матеріалів, друкованих і раніше та й в ближчі роки, то в українській мистецькій літературі майже нічого нема. Що є, то має характер або епізодичних розвідок, або так застаріло, що й за матеріал для нових робіт може стати лише з великою натяжкою. Академічні ж роботи ВУАН досі дали ще обмаль практичного матеріалу» [1927. Смолич / Наука — 2].

НАУКА ТЕАТРОЗНАВЧА / [1931. Врона — 5].

НАУКА ТЕАТРУ / «Вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння» [1926. Курбас. Призначення / 2 — 129].

НАУКА ХУДОЖНЯ / [1926. Врона — 2]. ► МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО, НАУКА ПРО МИСТЕЦТВО, НАУКА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТРОЗНАВСТВО

НАУЧЕННЯ СВОЄЇ РОЛІ / [1865. В. Д. Р. — 335]. ► НАВЧАННЯ ШТУКИ

НАХИЛ ДО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА / «В мене характерний нахил до театального мистецтва: 1) розділ між суб'єктом і об'єктом; 2) загальноритмічні ознаки; 3) виділення яскравих моментів у ролі і в п'єсі і стушування решти» [1920. Курбас / Щоденник — 31].

НАХЛІБНИК / «А тут еще, как снег на голову, последовал циркуляр министра внутренних дел, чтобы украинским труппам вменить в обязательство соблюдать соответствие актов, т.е. ставить наравне с украинскими в стольких же актах и русские пьесы. Пришлось задать актерам двойную работу и добирать еще на шею нахлебников, т. е. актеров на русские пьесы» [1905. Кропивницький — 92].

НАЦІНКА НА КВИТОК / «націнки на квитки» [1936. *Мар'яненко* / 1 — 122]. ► БЕНЕФІС

НАЦІОНАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «театральная национализация» [1919. *Глаголин* / 2 — 24]. ► НАЦІОНАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРУ

НАЦІОНАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРУ / перетворення театру на заклад, який відповідає національним інтересам; [1900. *Франко* / *Театр* — 21]; «Націоналізація київських театрів» [1919. *Бондарчук* / *Замітки* — 68]; «націоналізація театра» [1919. *Глаголин* / 2 — 27]; «З 15 березня 1919 року всі театри міста Києва оголошуються націоналізованими. Усе майно, що належить як цим театрам, так само і всяке майно приватних осіб, а саме: театральна костюмерна, театральні бібліотеки, бутафорія, реквізит, театральна перукарня, театральні шевські майстерні і т. п. переходять у державну власність. Усі артисти, що знаходяться в момент націоналізації на службі в київських театрах, вважаються на службі Української Радянської Республіки тільки по закінченні цього сезону, тобто з 1 травня 1919 року. Державний драматичний театр перейменовується в Перший театр Української Радянської Соціалістичної Республіки імені Шевченка (далі іменується Перший театр УРСР ім. Т. Г. Шевченка), головний режисер О. Загаров. “Театр Соловцов” — в Другий театр Української Радянської Соціалістичної Республіки імені Леніна (головний режисер — К. Марджанов). “Міський оперний театр” — в оперу Української Радянської Соціалістичної Республіки імені Лібкнехта (режисери Я. Гречнев, А. Улуханов). “Молодий театр” — в перший Молодий театр Київської Ради робітничих депутатів (головний режисер — Лесь Курбас)» [1919. *Націоналізація* — 326]. ► НАЦІОНАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА, НАЦІОНАЛІЗУВАННЯ МИСТЕЦТВА, ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ

НАЦІОНАЛІЗУВАННЯ МИСТЕЦТВА / «Кожне завдання націоналізування мистецтва складне само по собі. В нас на Україні воно ще ускладнене тим, що треба задовольнити художні потреби кількох національних меншостей. Проти інших наркомосових вертикалів на мистецтво поки ще витрачаються зовсім малі кошти. Ясно, що робота провідних органів полягає в відшуканні засобів і вже само це звучує можливості і керовників театральної політики і тих, чий кошторис залежить від державного бюджету» [1927. *Туркельтауб* — 226].

НАЦІОНАЛЬНІСТЬ ТЕАТРУ / «Не можна, як тепер, уважати українським у театрі те, що звучало в народній українській мові, і відкидати, вважати за неукраїнське те, що користується іншою, особливо польською, а надто московською мовою. Таке, за мовою, визначення національності театру може мати місце і бути оправданим після 1881 року, коли театр в українській мові віддалився від театру в московській мові; до того ж часу, доки той розділ не прийшов, мусимо вважати, що прикметою доби було те, що в театрі на Україні вживалося різних мов, а поль-

ської, московської та української спеціально вживалося до громади в одному театрі і навіть в одній виставі, й ті самі виконавці, іноді знаючи лише одну мову із цих мов, виконували ролі в кожній із цих трьох мов. Рігорово на Україні до мови в театрі не ставилися, й не мова визначала національність театру. Навпаки, це змішання мов української, польської та московської в театрі на Україні треба вважати одною з ознак українського театру тієї доби, доби класичності. Власне кажучи, треба поставити знак рівності між поняттям “український театр” і “театр на Україні”, оскільки, ясна річ, цей театр не приїздив на Україну з чужини на короткий час. Але, забігаючи наперед, мусимо зазначити цікаве явище: театри на Україні, що були кочовими, не виїздили до Польщі чи Московщини, а театри звідтіля дуже рідко приїздили на Україну. В той же час, мимо труднощів кордону, контакт з театром Австрійської України був дуже малий, і не тільки театри Житомира та Кам’янця на Поділлі були в постійному контакті з театром у Львові, але незвичайно велике число акторів-виконавців працювало по всіх українських театрах у Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Житомирі, Херсоні, Кам’янці на Поділлі, Таганрозі тощо, і то працювали як чільні актори. Зрозуміло, не доводиться поважно говорити про їх уміння московської мови, але це їм зовсім не вадило. Зайвий доказ, що не мова визначала національність театру» [1940. Антонович — 461].

НАЦКУЛЬТУРБУДІВНИЦТВО / національне культурне будівництво; [1931. Шаниго — 23].

НАЧЕРК ДРАМАТИЧНИЙ / «“Покуса”, драматичний начерк С. Яричевського. — Буковина. — № 28» [1906. Комаров — 59].

НАЧИТУВАННЯ РОЛЕЙ / «метод» начитування ролі досвідченим актором; «заходь, я начитуватиму» [1894. Старицький / Талан — 455]; «начитуеш, як мені, поки не стала полюбовницею твоєю?» [1894. Старицький / Талан — 494]; «цікавий ще метод засвоєння ролі при допомозі режисерського “начитування”. Режисер начитує актору або актрисі роль прямо “з голосу” і актор чи актриса повинні переймати на слух всі його інтонації, себто копіювати, передражнювати його» [1913. Вороний / Театр — 100]; «Степанова, котра держала при собі грамотну дівчину за 25 крб. на місяць, котра їй начитувала ролі» [1916. Кропивницький — 227]; «У жовтні того ж року трупа переїхала до Єлисаветграда (тепер Кірово). Тут до трупи прилучився Карпенко-Карий. Він багато грав, яко аматор, мав досвід сценічний, знав старий український репертуар і навіть мав порядний російський репертуар (переважно Островського). Все, що приходилось йому вчити, він вчитував голосно і ролі вивчав напам’ять, а я слухав, і, маючи добру пам’ять, теж знав усі його ролі (ми завжди мешкали разом). Коли приходилось мені грати щось нове, він начитував мені роль. Але праця була стихійна. Цей мій перший учитель скоро залишив трупу

і мені довелося грати деякі його ролі. Я грав їх за його зразком» [1931. *Саксаганський* — 23]; «Режисерська школа М. Л. Кропивницького далі начитування ролів не йшла» [1932. *Буревій* — 11]; «Коли ж актор був нездатний до цього або робив не те, що треба, тоді Марко Лукич [Кропивницький] переходив до методу показу і за всяку ціну домагався відповідного виконання. Часом він з величезною настирливістю “начитував” окремі місця і навіть цілі ролі, доводячи показ до найдрібніших деталей. Пам’ятаю з актрисою Б. Козловською, якій довго не вдавалася сцена з писанкою, в ролі Хведоськи (в п’єсі Кропивницького “Дві сім’ї”), Марко Лукич, показуючи роль, цілком перетворився в молоденьку дівчинку, якій і хочеться узяти писанку від хлопця, і соромно, і після настирливої, упертої роботи таки добився потрібного виконання. Так, кажуть, він у свій час працював з М. Заньковецькою, М. Садовським, Г. Затиркевич і інш.» [1936. *Мар’яненко / 1* — 120]; «Працюючи з актором, Марко Лукич завжди давав акторові можливість виявити свою творчу індивідуальність у трактуванні ролі і вияві її на сцені. Коли ж актор був нездатний до цього або робив не те, що треба, тоді Марко Лукич переходив методу показу і за всяку ціну домагався відповідного виконання. Часом він з величезною настирливістю “начитував” окремі місця і навіть цілі ролі, доводячи показ до найдрібніших деталей. <...> Так, кажуть очевидці, він в свій час працював з М. К. Заньковецькою, Садовським, Затиркевич та іншими видатними акторами» [1940. *Мар’яненко* — 120].

НАЧІЛОК / назва п’єси; «начілок “Година содружества”» [1865. *М-ъ* — 328].

НЕ АКТОР / «Під “актор” ми розуміємо певне бойове і думаюче самоуправляючеся начало, так чи інакше свobodно ділаюче. Під “не актор” другі речі, прим[іром]: собака — це живий матеріал, але він потребує стороннього керівництва. Зупинимось на цьому поділі. Матеріал взагалі ділиться на а) актор і б) не актор. А) актор ділиться на амплу: любовники, коміки і т. д. Для поділу тих амплу візьмемо книжку Мейерхольда і проглянемо чи вона годиться для нас. Б) не актор. До цього поділу підійдемо так, як будемо розуміти матеріал в тій стадії, так як він є: дерево, залізо, шовк, бархат, світло і т. д. Не новий стан матеріалу, а сировина. Так же як резонер має певні здатності, так само і дошка має певні якості і може бути ужита. Сюди може входити все, навіть дерева, які ростуть в саду, бо під ними ми можемо поставити спектакль. Не актором є все аж до моря, до гір — все видиме. Амплу — це друга природа, здатність матеріалу, його здібності і можливості відносно до фактури. Саме амплу визначається певним психологічним характером, реагуванням на певні завдання ситуації. Точного розмежування амплу акторському не може бути, бо актор може бути 30 років бездарним, а на 31-й рік найти своє амплу» [1925. *Курбас / СФІСД № 8* — 13]. ► АКТОР, АМПЛУА, ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, МАТЕРІАЛ ТЕАТРУ

НЕВИБАГЛИВІСТЬ ПУБЛІКИ / [1913. *Вороний / Театр* — 97]. ► глядач, пу-

БЛИКА, СЛУХАЧ

НЕВРАСТЕНІК / ампула; [1907. *Старицька* — 731]; «Замість Ів. Ол. Мар'яненка у трупу Садовського прийняли Ол. Г. Певного. Цей артист уже років п'ять служив у Садовського і грав тоді гарно неврастеніків» [1914. *Василько / 3* — 23]; «ампула “неврастеніків”, що виникло в ті [1900-ті] роки» [1961. *Городиський* — 92]; «незвичних для українського театру сценічних ампула — неврастеніка» [2009. *Садовський* — 65]. ► АМПУЛА

НЕДОГРАВАННЯ / [1936. *Мар'яненко / 1* — 115]. ► ПЕРЕГРАВАННЯ

НЕМИСТЕЦТВО / «Позитивне, чого не треба недооцінювати, є: Піскатор може супокійно задовольнитись немистецтвом» [1928. *Піскатор* — 226].

НЕНАТУРАЛЬНИЙ / неорганічний; [1865. *Мета / 2* — 14]. ► НАТУРАЛЬНІСТЬ,

НЕПРИРОДНІСТЬ

НЕОІМПРЕСІОНІСТИ / «Процес деестетизації був у зародку вже в тій реакції проти естетського академізму, що відома під назвою імпресіонізму. У неоімпресіоністів він почав розвиватися, у Пікассо розкрився у ключ для сучасного конструктивізму, Татліна довів од мистецтва до робочого станка. Виробництво, громадськість, утилітарність, доцільне монтування, економія — ось гасла, чужі для ательє митця недавнього минулого; гасла, через які сучасність переступить, як через самозрозумілі і нею загальнозасвоєні» [1923. *Курбас / Естетство* — 232].

НЕОКЛАСИКИ / [1913. *Вороний / Театр* — 130].

НЕОКЛАСИЦИЗМ / «Стабілізацію в мистецтві дозволяють собі на Заході, де у Франції панує неокласицизм з Северіні на чолі, що кохається у “вічних” гармоніях та “вічних” симетриях (те ж саме, до речі, так гаряче увесь час рекомендує для нашого мистецтва і т. Пельше). Стабілізацію може дозволити собі фашистська Італія, де неокласика стала модою дня, хоч Італія, що завжди була музеєм старовини, разом з тим культивувала і протест проти неї — футуризм. Але чи задовольняє нас наша культурна психологічна дійсність? Чи маємо ми право зменшувати нашу активність, чи маємо ми право стабілізуватись у мистецтві? Є певна дійсність, що велить нам її змінити. Це не лівизна типу Арватова, який із своїми мистецькими установками військового комунізму лишається й досі в ролі одірваного від життя кабінетного доктринера. Ні, це та установка, що диктується конкретно ситуацією в розвитку наших культурних і суспільних форм. Немає догм, а є тільки теорія, що дає нам певність у нашій роботі і яку ми вправі змінити, коли в новій ситуації цього вимагатиме наше основне завдання. Так само і в формальних виявах мистецької продукції, де нема забороненого, коли воно буде доцільне. В наш перехідний час нема і не може бути стилю, на якому ми могли б стабілізуватись. Бо стиль наш — це динаміка становлен-

ня, це динаміка формальних тенденцій в мистецтві, що так само шукають свого завершення, своєї повності, так само, як шукає їх наше життя в економіці та політиці» [1927. Курбас / *Сьогодні* — 280].

НЕОПАТЕТИКИ / [1913. Вороний / *Театр* — 130].

НЕОРЕАЛІЗМ / [1919. Филипович — 1182]; [1924. Смолич / *Побут* — 1]; «Ця наша правильно поставлена концепція руху, роботи, побуту, вона у всіх наших ділах ясна і треба її підкреслити, щоб ми собі не ламали голову над усякими єдино рятівними рецептами неореалізму і розуміли себе як безперервну течію, і розуміли все, що коли б навіть ми вдарились у той самий неореалізм і т. д., то й тоді це було б не як лозунг дня, а як одна з безконечного ланцюга спроб відповісти на страшенно багатогранні резолюції, на здиференційовані, на об'єднані в єдність потреби маси глядача. Через те, що вже наші анкети дають доказ, що ми зрозуміли робітникам, найменше докорів ми маємо від робітників — це свідчить про те, що опанувати все це і дати одну відповідь — є завданням для авантюриста, який не розуміє свого оточення, або розуміє його так вузько, як може його охопити його вузький мозок. Наш побут, який усталюється у вигляді різних “комів”, такого способу продукції і т. д.; хоч він усталюється, — однак він усталюється в усій своїй площі психологічній, од усіх родів господарського строю СРСР, від примітивного скотарства до Путиловського заводу. Ясно, що дати спектакль абсолютно задовольняючий усю масу — абсолютна дурниця» [1924. Курбас / *Режистаб* 24.11.1924 — 168]; «Всяке “нео” — це огрівана котлета, і тепер “нео” значить “старий”, хоч філологічно невірно, зате вірно: неореалізмом займається Таїров» [1925. Курбас / *Симптоми* — 241]. ► ДРАМА ЄВРОПЕЙСЬКА, РЕАЛІЗМ, ТЕЧІЯ НЕОРЕАЛІСТИЧНА

НЕОРЕАЛІЗМ ЗРОЗУМІЛИЙ / «розпочинаючи сезон театр проголосив для себе за свій формальний напрямок “зрозумілий неореалізм” (худ. керівник Загаров — “Нове Мистецтво” № 20 — 27 р. Стор. 7). Така досить туманна формуліровка була, звичайно, даниною, загальній моді на “всілякі реалізми”, що їх цього сезону здеклярувалося більше десятку. <...> В ХДТ цю химерну формуліровку “зрозумілого неореалізму” легко пощастило розгадати з перших же вистав театру, а особливо на роботах автора цього дотепу — режисера Загарова. Його постанови довели, що це значить — відродження “доброго старого театру”, тобто: витаскування на кін сучасного театру запліснявілих зразків безкровного “академізму”. Тим то навіть кращі постановки реж. Загарова (“Пурга”) при всій своїй охайності й досконалості справили вражіння чудного анохронізму й разом з гіршими (“Луcreція”, “Розбійник Кармелюк” — що були великими мінусами для театру), також пішли в пасив театру» [1928. Смолич / *Сезон* — 4]. ► РЕАЛІЗМ, ТЕЧІЯ НЕОРЕАЛІСТИЧНА

НЕОРЕАЛІСТИ / [1913. *Вороний / Театр — 127*]; «неореалістична течія в драмі <...>. До неї належать такі імена: Ібсен (в другім періоді своєї творчості), Пшибишевський, Виспянський, Гауптман, Чехов, і оце недавно до їх грона прилучився і наш В. Винниченко» [1913. *Вороний / Театр — 165*].

НЕОРОМАНТИКИ / [1913. *Вороний / Театр — 130*].

НЕПИСЬМЕННІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА / «Наша праця зв'язана з масовою роботою клубу комунальників. За умовою, певну кількість вистав ми мусимо дати робітникам-комунальникам. Крім того, до нашої роботи ми притягаємо їхні мистецькі гуртки; для цього ми організуємо театральну майстерню. Завдання її: поперше — ліквідувати театральну неписьменність серед культмасовиків, а подруге — притягти до роботи нашого театру безпосередньо фабрично-заводський актив» [1931. *Бондарчук — 19*]. ► САМОКРИТИКА

НЕПРИЛИЧНО / «розв'язка слаба, неприродна, неприлична і непоетична» [1867. *Русь / 17—9*]; «Лукасевиц виглядала сего вечора дуже добре, вигладила і вималювала лице так, що в ролі матері здавалася бути молодшою від власної дочки. Се неприлично» [1867. *Русь / 23—11*]. ► АНТИХУДОЖНЄ

НЕПРИРОДНІСТЬ / «допускають сильну декламацію, через що тоді з'являється неприродність» [1891. *Кримський / Трупа — 324*]; «неприродність у тому, що тут на сцені ми бачимо не правдивого мужика, а якогось “празникового”» [1891. *Кримський / Трупа — 326*].

НЕРВ / «театр ім. Франка визначився, як театр психологічного консервативного й безперспективного реалізму — всі актори, за винятком 2–3, грали, як кажуть у руському театрі, “по старинке”, голим нутром, або “нервом”, так само “по старинке” — безетильно й безпринципово (в розумінні формальному), без якоїсь художньої думки ставлено і п'єси; справжнього художнього керівництва театр Франка теж не мав — це було ясно і стало ходячою фразою говорити, що театр Франка “не має обличчя”» [1927. *Шевченко / 2 — 215*]. ► НУТРО

НЕСМАК [1923. *Вороний / Міміка — 191*].

НЕСЦЕНІЧНІСТЬ / [2007. *Забужко — 171*]; «Чому ж тоді, створивши собі певну абстраговану схему драми сценічної, театральної, з головною прикметою — дійовим рухом, ми мусимо притягти до неї за волосся й ті жанри, що явно під дану схему не підходять? Чому неодмінно треба йти від схеми до твору, — шлях безперечно метафізично-схоластичний, — а не навпаки — від твору до схеми, до узагальнення, як того вимагає метод марксистський. Ми волиємо йти цим другим шляхом, як єдино правдивим та загально-визнаним для всіх наук, не тільки літературних. Тоді для нас цілком опадають напівспочутливі, напіввибачливі фрази тих, хто, підносячи на незрівняну височінь літературний бік Лесиних драм <...>, в той самий час з жалем констатують їхню “не сценіч-

ність”, “блідість руху” та ін. Та Лесині драми й не сценічні, і сцена їм непотрібна, і не в сценічності їхня сила та вага. Драматизм її творів, — це зовсім не театральний драматизм зовнішнього руху, поєднаний з рухом ситуацій психологічних чи побутових — це драматизм думки, це розв’язання певної проблеми через діалектично розвинену думку, через суперечності, що доводять нарешті до якогось конфлікту, поданого надзвичайно влучними та глибоко художніми образами, пройнятими певним ліризмом та ритмом. Ось чому, не будучи якимись сухими логічними, філософськими трактатами, на зразок діялогів Платонових, вони з одного боку, й не по-театральному рухливі, з другого, — вони те, що в дійсності є, а саме своєрідний жанр твору» [1929. Підгайний — 75]; «З черги поставив собі львівський театр завдання вивести на сцені “Камінного Господаря” Лесі Українки. Легенду про несценічність драматичних творів цієї великої поетки вже давно розвіяла театральна дійсність, хоч ще деякі наші театрологи вперто відстоювали протилежну думку» [1950.

Блавацький — 156]. ► СЦЕНІЧНІСТЬ, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

НЕТЕАТРАЛ / «отъявленного нетеатрала» [1858. Шевченко / Бенефис — 209].

НЕТЕАТРАЛЬНІСТЬ / [1935. Гарсен / 1 — 160]. ► ЛІТЕРАТУРНІСТЬ

НЕХУДОЖНІСТЬ / [1912. Садовський / 2 — 4]; «Ті автори, які пишуть такі нікчемні, нехудожні і нелітературні пієси» [1908. В. Т. — 4]; «І от Винниченко написав цілий ряд п’єс, і справді вони несхожі на теперішній український репертуар, але ж і для сцени вони зовсім непридатні. Помимо того, що всі вони трактують всім уже обридле полове питання, вони зовсім нехудожні і несценічні. Ніяка трупа їх не поставить, та певне, й цензура не дозволить. Нарешті в цім році написав він п’єсу, про яку сам висловився, що вона вже і цензурна, і сценічна. Але я, прочитавши її у “ЛНВіснику”, прийшов до переконання, що й ця п’єса не побуває на сцені» [1909] [1917. Чикаленко — 78]. ► АНТИХУДОЖНІСТЬ, ХУДОЖНІСТЬ

НИТКА ДРАМАТИЧНА / сюжет, фабула; «драматична нитка» [1910. Франко — 396]; «нитка драматичного фарсу» [1910. Франко — 398]. ► КАНВА, НИТКА

ЧЕРВОНА, СЮЖЕТ, ФАБУЛА

НИТКА ЧЕРВОНА / «червона нитка (“сквозное действие”)» [1928. Руплін / Проект]. ► НИТКА ДРАМАТИЧНА

НИГІЛІСТ [МИСТЕЦТВА] / «нігіліст основ сучасного мистецтва» [1913. Вороний / Театр — 64] — про Г. Креґа.

НОВАТОР / «Щойно після революції гетьман П. Скоропадський вивіває до Києва петроградського режисера Олександра Загарова, а майже рівночасно другий, Олександр Курбас, закладає Молодий Театр, котрий дав початок теперішньому “Березолеві”. Загаров у суті речі не новатор. В російських театральних кругах він має марку доволі “зацофаного” режисера перестарілих форм, та вже тепер і на Україні його пісня відспи-

вана. Але тоді, коли модерна драма в нас була в пеленках, коли треба було вчити актора елементарних, підставових правил мистецтва такого жанру, тоді Загаров був неоціненим скарбом» [1929. Блавацький — 151].

НОВАТОРСТВО / [1940. Пісун — 47]; «Цілком натурально, що в цій атмосфері, насиченій дражливим духом інтернаціональної конкуренції та гострим (хоч часом і несвідомим або напівсвідомим) почуттям катастрофічного становища, мусить з особливою силою виявлятися “новаторство”. Це — справжній творчий психоз ХХ ст., що ним по цей час охоплений не тільки театр, але й усі інші мистецтва. На наших очах шумливим, розфарбованим карнавалом пересувалися на світовій арені: декаданс, модернізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, дадаїзм і т. д.» [1925. Мамонтов / Розпад — 226]. ► ВИСТАВА ФОРМАЛІСТИЧНА, ФОРМАЛІЗМ

НОВАТОРСТВО ЕСТЕТИЧНЕ / [1964. Якимович / 1 — 75]. ► АВАНГАРДИЗМ

НОВАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНІ / [1932. Рулін / МЗ — 111].

НОВЕЛА ДРАМАТИЧНА / [1943. Суходольський]; [1993. Скуратівський — 12].

НОВИНИ СЦЕНІЧНІ / «рекламою при началі сезону були обещаны сценические новости» [1877. Глібов — 325].

НОВИНКИ СЕЗОНУ / [1913. Вороний / Театр — 131].

НОМЕР ► ЕСТРАДА, НУТРО, РЕВЮ

НОМЕР ДІВЕРТИСМЕНТНИЙ / [1913. Гонорар — 3]. ► ДИВЕРТИСМЕНТ, СОЮЗ

ДРАМАТИЧНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

НОМЕР ЕСТРАДНИЙ ► ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

НОМЕР КАФЕШАНТАННИЙ / [1926. Освіта — 10]. ► ЕСТРАДА

НОМЕР МУЗИЧНО-РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / «художній відділ Головополітосвіти почав складати репертуарні списки музичних вечірок, бо визнано, що настав час вжити заходів до повільного поширення музично-революційних номерів, що їх уже є кілька сот, на вечірках, виступах і святах» [1925. Політика — 3].

НОМЕР МЮЗИКХОЛЬНИЙ / [1926. Смолич / Шпана — 87].

НОМЕР СОЛЬОВИЙ / «Сольовий номер — це номер, в яким виступає одна особа» [1938. Мельник — 71].

НОРМА ХУДОЖНЬО-ЛІТЕРАТУРНА / [1914. Вороний / ЛНВ — 654].

НОТАТКИ РЕЖИСЕРСЬКІ / [1930. Д. Г. — 18].

НОТИ / [1865. Марковецький / Благословення — 321]. ► МУЗИКАЛІЯ

НУМЕР ЕСТРАДНИЙ / [1931. Білокриницький — 39]. ► ЕСТРАДА

НУТРО / [1913. Вороний / Театр — 80]; [1914. Вороний / Дзвін — 264]; [1923. Кон — 2]; [1926. Суліма — 5]; [1927. Шевченко / 1 — 286, 287]; [1932. Буревій — 10]; [1936. Мар'яненко / 2 — 177]; [1937. Сабінін — 322]; [1943. Паньківський — 4-5]; «Тогда [1860-ті рр.] еще не было идиотских теорий, разделяющих понятия об искусстве и талант, утвердивших существование знаменитого российского “нутра”, как первоисточника в создании “высочайших образов сценического искус-

ства"... Не было и тех театральных нравов, благодаря которым современная сцена сделалась для актрисы во многих случаях только выставкой ея прелестей и туалетов, средством выгодно попасть на содержание, хотя-бы и посредственно законного брака. Тогда были простые, честно трудившиеся люди, а не жрецы святого искусства, с трех-этажными фамилиями и шарлатанскими репутациями, усердно раздуваемыми дешевой газетной рекламой» [1898. Николаев — 69]; «школа нутра» [1913. Вороний / *Teamp* — 71]; «нутро» — се здатність, здебільшого поверхово і наослів, запалятись там, де се на думку виконача потрібно або де наперед загадає режисер — “нажми”, мовляв. Се теж “номер”, і його люблять різні примадонни і героїні. Існують, коли не помиляюсь, всього три гатунки сього “номера”: 1) з ефектним вигуком в кінці; 2) з сльозами (часом істеричними) і 3) з реготом (сатанинським або божевільним, дивлячись по потребі). Здебільшого сі номери йдуть “під завісу”. Трапляється, особливо з молодими актрисами, що “нутро” буває щире, завзяте, і тоді бідолашна актриса, не можучи здержатись, готова галасувати і там, де не треба. Таке “нутро” часом робить враження не тільки на празникову юрбу. Звичайно ж “нутро” — се шаблон, мавпування якоїсь відомої актриси, у нас переважно Заньковецької» [1913. Вороний / *Teamp* — 71-72]; «Ховали Любов Павлівну. Оперний театр стрів похоронним маршем біля свого будинку й промовою. Курбас цього не здогадався зробити, — характерно! Та й що справді йому Ліницька? Артистка, що грала “нутром” (себто по-людськи) і не вміла ні по трапеції лазити, ні стрибати стрімголов» [1924] [1929. *Єфремов* — 71]; «Стан актора під час гри. В театрі, який побудований на сучасних принципах, можливість переживання настільки звужена, наскільки сучасний драматург і режисер будують свої п'єси поза психологічним планом. Взагалі переживання актора в останні століття було питанням індивідуальності актора (більшої чи меншої вразливості до того, що він грав). На деяких стадіях сучасного театру, де залишені психологічні ролі, звичайно, це питання розв'язується в залежності від типу індивідуальності актора (“нутра” чи техніки). Я розумію, що для всіх, хто працює в мистецтві, в плані старих театрів більше чи менше компіляція, перероблення порядку в елементах відомих творів, складених з відомих частин. Ці твори художні (академічні) через те, що суб'єктивно неможливо творити речі в плані минулої епохи» [1924. *Курбас / Принцип* — 49]; «Ми до театру “нутра” не повернемося, — але нам, але кожному, хто ступив на шлях революції в театрі, кожному, хто бачить перспективи в своїй роботі, бо це є переродження, це є ламання середньовіччя, хвиля технічного, прогресивного, сучасного і тим більше майбутнього, — виходячи з цього, нам повинно бути ясно, куди ми свою роботу спрямуємо»; «Не майстер той актор, у якого натура, його

“нутро”, його індивідуальна звичка бере гору над тим образом, який повинен бути на сцені. Вся майстерність якраз у тому, щоб ідею, яка поставлена завданням, вивести, виявити в своєму матеріалі без залишку, побороти матеріал, підкорити певному завданню; а завдання це — певна ідея, певний образ» [1925. Курбас / *Майстерність* — 116]; «Ролі, переважно водевільні, Соленик виконував головним чином “нутром”» [1928. Кисіль / *Соленик* — 44]; «инколи Гоголь грав і з явною перевагою “нутра”» [1928. *Копержинський* — 421]; «в Крушельницького не добрати, де кінчається техніка і де починається “нутро”» [1931. *Хмурий* — 49]; «ми ж не завжди можемо розпізнати, де в актора починається техніка, а де “нутро”» [1931. *Хмурий* — 51]; «Дуже часто доводиться чути, що Заньковецька — артистка “нутра”. Чи так це?... Не зовсім. Справа в тому, що поняття “артист нутра” дуже тісно пов’язано з поняттям про артиста, який покладається на “натхнення” і не підносить на принципіальну височінь техніку своєї майстерності. Заньковецька, граючи на сцені, віддавала всю свою багату натуру процесові гри, ця артистка, вдаючи ті чи інші переживання, безумовно і сама глибоко переживала ті почуття, так що з таких позицій М. К. безперечно є артистка “нутра”. Але... Заньковецька ніколи не імпровізувала виконання ролі. Роль у неї була зроблена, і зроблена не лише способом інтуїтивного охоплення, а й способом підбору і суворої фіксації найдених технічних засобів вияву. Це безумовний факт. Заньковецька була майстерніший технік гри. Я не пам’ятаю, щоб вона грала сьогодні так, а завтра інакше» [1937. *Романицький* — 24]. ► ЗАВДАННЯ МИСТЕЦТВА, КОХАНЕЦЬ, МАНЕРА ГРИ, МЕТОД ХУДОЖНИЙ, МОВА НУТРЯНА, НАТХНЕННЯ, НЕРВ, НУТРЯК, ОРГІАЗМ, ОРТОЕПІЯ, ПЛАТФОРМА УМОВНО-РЕАЛІСТИЧНА, СПОСІБ ГРИ ТРАДИЦІЙНИЙ, СТИЛЬНІСТЬ, ТЕАТР ГЕРОЇЧНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕАТР НУТРА, ТЕАТР ПОБУТОВО-НАТУРАЛІСТИЧНИЙ, ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ, ТЕХНІКА СЦЕНІЧНА, ТИП АКТОРСЬКИЙ, ШКОЛА АКТОРСЬКА, ШКОЛА НУТРА

НУТРЯК ► АРТИСТ-НУТРЯК, НУТРО, ТЕАТР НУТРА, ШКОЛА НУТРА

ОБГОВОРЕННЯ ВИСТАВИ / [1929. *Сахновський* — 9]; «Широкі обговорення окремих вистав з участю робітничих глядачів та художнього складу театру» [1928. *Резолюція* — 4]; «Які шляхи впливу глядача? Чи може глядач, маса впливати на театр, на утворення нової художньої вартості театру і опери. Які шляхи? Три шляхи є. Перший — сама маса, другий — оплески і третій — рецензії. Три шляхи були у глядача для впливу на театр. Всі вони залишаються, зрозуміло, і тепер, і ми маємо ще один новий шлях, ще більший — це ті обговорення постановок, що відбуваються після вистав, закуплених заводами чи профспілками. Це є вплив не випадкових виявлень, не грошовий (цей вплив теж має значення велике), а вплив постійний» [1928. *Скрипник* — 114]; «Ми зовсім мало маємо прикладів, коли по виставі на культпоході відбувається обговорення» [1929. *Болобан / Замовлення* — 1]. ► КРИТИКА КОЛЕКТИВНА, РАДА ХУДОЖНЯ, РЕЦЕНЗІЯ КОЛЕКТИВНА

ОБГРАВАННЯ В АКЦІЇ / «Нагір'я ці, говорячи сучасною режисерською мовою, обгравались в акції» [1931. *Рулін / Старицький* — L].

ОБЕРМАШИНІСТ / польськ. *obermaszynista* [1861. *Prawidła* — 233]. ► МАШИНИСТ

ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЕЦЬКЕ / «Театр відходить від схеми мистецького об'єднання, а стає державним підприємством» [1932. *Верхацький / Пролог* — 15].

ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЦІВ / «Об'єднання СМУ (ОСМУ) ставить своїм завданням в спільній практичній роботі сприяти розвиткові сучасних досягнень Мистецької культури в Радянській Україні. ОСМУ стоїть на ґрунті класової ролі мистецтва, як ідеологічної надбудови, що мусить формувати психіку широких робітничих та селянських мас і бути засобом боротьби за нові комуністичні форми життя. Об'єднання цілком поділяв політику КП(б)У в справі Української художньої літератури й на цих засадах за загальним керівництвом партії бере активну участь в створенні молодого Українського Радянського мистецтва» [1928. *Статум* — 8].

ОБ'ЄДНАННЯ ТЕАТРІВ РЕВОЛЮЦІЙНИХ МІЖНАРОДНЕ / [1935. *ЛНМ* — 194]. ► КОНКУРС МІЖНАРОДНИЙ НА КРАЩУ П'ЄСУ

ОБ'ЄКТ ТЕАТРОЗНАВЧОЇ НАУКИ / «[П. Рулін та ін.] шукають ще об'єкта театрознавчої науки в той час, як нам вважалося, що марксо-ленінська наука дала щодо цього цілком ясний й точний визначення. Цей загублений ніби об'єкт, якого пішли шукати автори пляну, тим часом досить виразно визирає на нас з тематичного пляну Театр. Музею: це буржуазний національно-український театр та безперервна суцільна лінія його розвитку, як лінія єдиного національно-культурного й культурно-історичного (буржуазно-історичного) явища, що йде від дореволюційного

театру до “Молодого театру” — театру войовничої української буржуазії, кульмінації українського буржуазного театрального розвитку. Загублений об'єкт знайдено — та він і не зникав ніколи, а натомість складає мідну класову основу всієї історіографії, змісту й структури тематичного плану Театрального Музею. Цей об'єкт остільки міцно уґрунтовує ідеологічні та методологічні позиції авторів тематичного плану, настільки впевнений в собі, що виявляє імперіялістичну експансію» [1931. Врона — 5].

ОБ'ЄКТ УВАГИ / [1939. Панопт — 12].

ОБ'ЄКТИВІЗАЦІЯ / «Сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об'єктивізує (“Осінні скрипки”) — М. Чехов зливався з дійовою особою. Нецікаво, чи актор переживає, чи ні, коли творить, важливо, що він дає» [1924. Курбас / Принцип — 50].

ОБ'ЄКТИВІЗАЦІЯ МАТЕРІАЛУ / «Вертаюсь до питання нашої системи, з чого ми вийшли: наша система давала декілька основних речей. Вона дає, безумовно, момент об'єктивації матеріалу. Матеріал стає ясним для актора як матеріал, який він ще повинен розробити. Я не знаю системи, яка б давала це в такій мірі, як це дає нам наша система» [1925. Курбас / Майстерність — 117].

ОБ'ЄКТИВІЗМ / «На допомогу йому в його намаганні докладно все відтворити приходять славлений об'єктивізм, що зобов'язує художника зупинятись на всіх деталях, не даючи “тенденційної” оцінки. З замилюванням у дрібницях описує автор і пиятику й розпусту й рандеву в готелях. Внаслідок такої методи маємо твір, не тільки невизрачний ідеологічно, а навіть просто шкідливий» [1931. Перлін — 113].

ОБ'ЄКТИВІЗМ АКАДЕМІЧНИЙ / «Виховання в традиціях академічного об'єктивізму, перебування в оточенні сприятливому для назадицьких, ворожих пролетаріатові концепцій не дозволили мені стати на шлях рішучого методологічного переозброєння, завадили перебороти оцю розгубленість перед окремими явищами, що так характерні для повзучого емпіризму в науковій роботі. Замість того, щоби шукати способів прикласти революційну теорію Маркса, Енгельса й Леніна до такої складної галузі мистецтвознавства, як театр, я надто млявими темпами посувався наперед у напрямку свого перевиховання» [1931. Рупін / ПС — 7]. ▶ ПРИНЦИП МЕТОДОЛОГІЧНИЙ, СХИЛЯННЯ ПЕРЕД ФАКТАМИ, ТЕАТРОЗНАВСТВО АКАДЕМІЧНЕ

ОБ'ЄКТИВІЗМ АПОЛІТИЧНИЙ / [1931. Врона — 4]. ▶ АПОЛІТИЧНІСТЬ [ТЕАТРУ], МИСТЕЦТВО ПОЛІТИЧНЕ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ОБ'ЄКТИВНІСТЬ / «Хтось із московських критиків казав, що контрреволюційний момент вносить виключна “об'єктивність” авторів п'єси, що хотіли зберігати історичну правдивість фактів і виведених у п'єсі осіб. У нас же цей момент підкреслено ще тлумаченням ролей» [1925. Туркельтауб / Заговор — 5].

ОБІГРАВАННЯ МІЗАНСЦЕН / [1944. *Ревуцький* / 2 — 2].

ОБЛАДНАННЯ СЦЕНИ / «Розглянемо головні елементи сценічної коробки: завісу, портали і падугу, куліси, задник і колосники. Колосників у самодіяльному театрі вживають не часто, але знати їх треба. Тому далі ми скажемо декілька слів і про колосники» [1946. *Ліпковський* — 10].

ОБЛАДНАННЯ СЦЕНІЧНЕ / [1926. *Смолич* / *Толбузін* — 7].

ОБЛАДНОВАННЯ ДЕКОРАТИВНЕ П'ЄСИ / «на кону не треба накопичувати дрібного декоративного обладнання (а так само меблів та реквізиту)» [1926. *Обладнання* — 8].

ОБЛИЧЧЯ ТЕАТРУ / [1925. *Курбас* / *Режлаб 04.04.1925* — 389].

ОБЛІК КЕРІВНИКІВ ГУРТКІВ / «Завоювання висот мистецтва вимагає ідейного і культурно-мистецького озброєння кадрів керівників самодіяльності. Тим часом треба сказати, що досі у нас цій справі не приділялось достатньої уваги. Не було точного обліку керівників гуртків, не скрізь виявлено справжнє творче обличчя цих кадрів, не стежили за ростом і підвищенням їх кваліфікації» [1939. *Навчання* — 69].

ОБЛІК РЕАКЦІЙ / «взяти на облік не лише реакції підчас вистави» [1929. *Мануйлович* — 30].

ОБЛІК [РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВ] / «Про організацію Секції обліку і розподілу робітників мистецтв при відділі обліку і розподілу робітничої сили. Беручи до уваги специфічні особливості праці в колах мистецтва, Уповнаркомпраці постановив: 1. Організувати при Відділі обліку і розподілу робітничої сили управління Уповнаркомпраці Центральну секцію робітників мистецтв. 2. Центральній секції надається право за дозволом Відділу обліку і розподілу робітничої сили відривати при місцевих підвідділах обліку і розподілу робітничої сили Секції робітників мистецтва в міру потреби. негайно такі секції відкриваються в Києві і Харкові <...> 4. В міру потреби в Секції притягаються як постійні співробітники спеціалісти різних галузей мистецтв, як: драми, музики, цирку, естради і т. ін.» [1920. *Облік* — 258]; «Аби правильно й плано-мірно використати в державному масштабі культурно-освітніх робітників, Рада Народніх Комісарів ухвалила: 1. Оголосити на Україні облік усіх осіб обох полів, працюючих і працюючих в сфері освіти й мистецтва: <...> б) артистів: драми, комедії, опери, оперети, інтермедії, мініатюри, концертних солістів, шукварістів, екрану, арени й балету. Музикантів: оркестрантів, солістів, педагогів, дірігентів, капельмейстерів. <...> Режисерів: пом. режисерів, суфльорів, декораторів, адміністраторів, монтированих робітників, робітників сцени, столярів, плотників, мебельщиків, бутафорів, реквізиторів, електротехників, електромонтерів, механіків, машинистів, парикмахерів-гримерів, костюмерів, кравців і шевців. <...> 5. З хвилиною оголошення обліку всі належні робітники осві-

ти й мистецтва залишаються на своїх посадах і не мають права залишити місця свого перебування без дозволу місцевого Управління Робсими. <...> м. Харків, дня 19, лютого 1921 р.» [1921. *Постанова 77* — 69–70].

ОБЛІК ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ / «Облік театрального процесу повинен охопити всі ланки його; просунутись до театральних осередків найменшого масштабу. Кожен драмгурток, кожен клуб повинен привертись до тієї ж системи чіткої звітності за свою роботу. І не доводиться звичайно багато говорити, яка широка картина культурної роботи низових осередків розгорнулася би перед нами, якщо б знали ми зрештою кількість драмгуртків (на сьогодні на жаль бракує нам точних даних про кількість робсельтеатрів), якщо можна було стежити за рухом вистав у десятках, чи навіть сотнях тисяч чисел, або за динамікою зростання мільйонного одвідування вистав. І коли майбутнє у зв'язку з наближенням до цілковитої суцільної колективізації села ставить на порядок денний справу про корінну перебудову театральної роботи, то стежити за процесом зростання й зміцнення усіх нових її фаз буде неодмінним обов'язком органів керування театральним життям на селі» [1931. *Рулін / Облік* — 43].

ОБРАЗ / польськ. *obraz* [1747] [2007. *Rutkowska* — 363–364]; «образ» [Кінець XVII ст. *Образ Страстей* — 349]; [1760–1770. *Сковорода / Басни* — 104]; «образ — ікона» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 54]; «образ самого Христа, страждущего у столпа, поставляється, ему же вінец от звізди дванадцяти поставляється» [1685. *Дійствие* — 94]; «зді зрится образ ученія» [Кінець XVII ст. *Образ Страстей* — 371] — ремарка, яка, очевидно, вказує на емблему; запис мізансцен: «образ хору, як муринчики скакали» [1707/1708. *Горка* — 405]; «образ (сюжет) взятий з сільського життя» [1904. *Історія* — 6]; «Образ — одна з основних загально-мистецьких категорій. Саме через образ визначається специфіка мистецтва як форми громадської ідеології та одного з багатьох засобів класової боротьби» [1936. *Мамонтов / Образ* — 110]; «Ми можемо визначити образ як: а) відображення дійсності засобами будь-якого мистецтва, б) для виявлення класових ідей митця, в) через індивідуалізацію та типізацію життєвих явищ, г) в єдиному творчому процесі, скерованому на пізнання та перебудову життя» [1936. *Мамонтов / Образ* — 114]; «Образ — одна з основних проблем мистецтвознавства» [1936. *Микитенко / Бесіди* — 273]. ► АЛЕГОРІЯ, ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, МЕТАФОРА, МІЗАНСЦЕНА

ОБРАЗ АЛЕГОРИЧНИЙ / «закінчив ся вечір алегоричним образом з живих осіб, що показував відроджене нашого народу. Образ, уложений Л. Лопатинським, був незвичайно ефектовний» [1898. *Роковини* — 4]. ► АЛЕГОРІЯ

ОБРАЗ БАТАЛІСТИЧНИЙ / «“Весілля малоруських хлопів...” Великі афіші на вулицях Львова сповіщають про прилюдне видовище, яке завтра відбудеться на майдані Цитаделі: “Огнем і мечем” баталістичні образи на основі повісти Сенкевича, в яких будуть бої з козаками, ге-

ройські подвиги Заглоби і т. п. Одною із частин видовища буде також як заповідають афіші “веселе хлопув малорускіх”. Аранжерами виступає Театр Жолнержа та львівський гарнізон. Прилюдні видовища під голим небом з масовими виконавцями є скрізь прийняті та користуються великим успіхом у публіки. Зокрема баталістичні образи, які полягають на відтворенні історичних боїв чи інших масових подій бувають дуже цікаві й повчальні та дають велике поле режисерові для специфічної мистецької постанови. І тому в засаді не виступаємо проти самої ідеї уладити імпрезу з участю війська, імпрезу, яка давала б інсценізацію якоїсь події з польської чи всесвітньої історії. Однак у даному випадку справа має свій окремих посмак. Відома річ, що спеціально проти “Огнем і Мечем” українці вели і ведуть рішучу боротьбу, як проти твору, що в тенденційний, незгідний з історичною правдою спосіб зогиджує український нарід і його змагання. Цю кампанію підтримала частина польського громадянства, зокрема частина поважних польських істориків, які виказали дійсно не тільки історичну нестійкість безлічі фактичних подробиць того твору, але й шкідливу національно-політичну його тенденцію. Прихильюючись до тієї опінії Міністерство освіти й віроісповідань вийняло “Огнем і Мечем” зі спису обовязкової шкільної лектури. Запитуємо: чому акуратно “Огнем і Мечем” мусіло стати тим твором, що його мають інсценізувати на великому й масовому видовищі у Львові?! Чому на таке видовище вибрано якраз таку тематику, яка з усіх існуючих історичних тематик вносить найбільше загострення національних настроїв на нашому краєвому терені?! Чому мають прилюдно у Львові гльорифікувати саме постать Заглоби, який для нас, українців, є синонімом шляхтича, що з найбільшою погордою ставиться до всього українського “хамського роду”?! І чому у прилюдних афішах про цю імпрезу її аранжери доходять аж до того легковаження українського населення, що вживають терміну “малоруський”, найбільш для українців зневажливого, придуманого тою самою московською великодержавницькою системою, яка придумала і стільки для польського народу зневажливих назв?!» [1937. *Весілля* — 5].

ОБРАЗ ВЕЛИКОДНІЙ / «Пасхальна драма» — великодний образ в чотирьох діях з прологом» [1922. *Шах* — 6]. ► ДРАМА ПАСХАЛЬНА

ОБРАЗ ВЕСЕЛИЙ / жанрове означення; «веселий образ з життя народа зі співами» [1915. *Рус* — 53].

ОБРАЗ ВИСТАВИ / [1979. *Фіалко* — 33].

ОБРАЗ ГЕРОЯ ПОЗИТИВНОГО / «Проблема створення образу позитивного героя нашого часу була тим основним пунктом, що на ньому схрещувалися списи в боротьбі пролетарської літератури з замасковано поданим апофеозом націоналістичного героя» [1934. *Розін* — 59–60]; «питан-

ня про образ позитивного героя в літературі. Дехто висуває “теорійку” про те, що позитивного героя в творі не можна дати в таких яскравих образах, як негативного героя. Дехто навіть намагається при цьому посылатися на всякі джерела буржуазних літературознавців. Ця “теорійка” в корені невірна. Ми вже маємо ряд творів, де в яскравих образах показано позитивного героя нашої дійсності, соціалістичного будівництва. Треба, щоб наші письменники працювали над цим і переборювали ті труднощі, які стають на цьому шляху. Друге актуальне питання в зв’язку з цим, це — питання про показ класового ворога. В нашій літературі на Україні в останній час націоналісти і націонал-ухильники широко практикували яскравий, барвистий показ класового ворога і худосочний показ комуністів-робітників, колгоспників. Дехто, внаслідок викриття цього шкідництва класових ворогів, кинувся в протилежну крайність, намагаючись показати класового ворога беззубим, не таким, яким він в дійсності є. Це неправильно. Треба показати класового ворога таким, яким він в дійсності виступав і виступає, треба показати нашу силу, силу наших людей, які викривають і розбивають класового ворога» [1935. Сенченко — 151]. ► ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ, ОБРАЗ ПОЗИТИВНИЙ

ОБРАЗ ДРАМАТИЧНИЙ / жанрове означення, жанровий підзаголовок; [1910. Міщанська доля]; [1914. Борачок]; «драматичні образи» [1907. Мова — 136]; «представлено драматичний образ Рудольфа Моха “Терпен спасен” [1894. Франко / Театр — 329] — у значенні «драматична картина»; «Сам редактор <...> помістив <...> драматичний образ “Катерина”, в V діях, переобку з поеми Шевченка» [1910. Франко — 320]; «Всі наші теоретичні міркування про драматичний образ кінець-кінцем дістають виправдання лише тоді, коли вони допомагають науково обґрунтувати відповідь на складне й важливе питання нашої творчої практики: за якими принципами радянський драматург мусить будувати драматичний образ, якщо він хоче правдиво відображувати нашу дійсність і виховувати глядачів в дусі соціалізму?» [1936. Мамонтов — 109]; «Драматичний образ мусить розкриватися або формуватися через свою цілеспрямованість, через дію» [1936. Мамонтов — 111]; «Драматичний образ мусить подаватися як “типовий характер в типових обставинах”» [1936. Мамонтов — 113]; «Драматичний образ мусить бути послідовний у своєму розвитку і в своїх діях. Про цей принцип драматичної характеристики цілком виразно писав уже Арістотель: “навіть тоді, коли дійовий персонаж зовсім непослідовний і в основі його вчинків лежить такий характер, навіть тоді він мусить бути послідовно непослідовним” (“Поэтика” стор. 58). Інакше кажучи, драматичний образ мусить мати свою логіку»; «Драматичні образи з послідовним розвитком характеру, образи, так би мовити, не дані з першого виходу, а лише задані, більше відповідають вимогам реалістичного

мистецтва, бо в них повніше й глибше виявляються ті життєві суперечності, на яких будується драматичний твір» [1936. Мамонтов — 117]; «Особливість драматичного образу, як дівєість» [1936. Мамонтов / Образ — 119].

ОБРАЗ ЖИВИЙ / жива картина; «живі образи при бенгальським світлі» [1894. Франко / Театр — 313]; «На кінець устроєно живий образ, що представляв вільну галицьку Україну. В глибокій задумі сидить жінка, а коло неї з одного боку Верховинець, з другого Подолянин, оба в кайданах, жалю і розпуці. Се поневолена Україна. Ангел сторож зближуєть ся в торжественнім поході і дивуєть ся зі сердечним пожалованнем українській недолі; зносить руки до неба та просить спасіння для України. Покритий чорною пільмою небозвід роззорюєть ся, кайдани спадають з нещасливих українських дітий, а вони наче з просоння встають і здивовані розглядають ся довкола. Ангел-сторож клякає, аби подякувати Всевишньому за свободу, дану українським дітям. Тимчасом входять інші Славяни: Хорват, Серб, Чех і Чорногорець, подають руки вільним Українцям і роблять так союз межи собою. А зза куліс співав хор: “Мир, Словяни, вам приносим” (Ровумієть ся, се перелицьоване “Мир вам, братя, всім приносим” Ів. Гушалевича). На загальне бажанне повторено живий образ. Сей живий образ се неначе просте продовженне старої традиції шкільних містерій з їх аллегоричними фігурами, персоніфікованнем абстрактних понять і з необхідними кантатами на кінці» [1909. Возняк / 1 — 84]; «живий образ» [1909. Лисенко — 41–42] — дія друга п'єси є описом на дві сторінки живої картини без діалогів персонажів; «але аби не заслоняли живого образу» [1913. Николаевич — 25]. ► ЖИВООБРАЗ, КАРТИНА ЖИВА

ОБРАЗ З ЖИТТЯ / «“Дві сирітки”, образ з життя парижського в 6 діях» [до 1882] [1906. Комаров — 93]; «“Американський шляхтич”. Образ з життя руских робітників в 3-х актах» [1900] [1906. Комаров — 69].

ОБРАЗ ІДЕЇ / [1938. Геркен / 2 — 742]. ► ТЕАТР ЗРІЛИЩЕ

ОБРАЗ ІНДИВІДУАЛЬНИЙ / [1931. ЛВ — 14]. ► ТИП НЕГАТИВНИЙ

ОБРАЗ КОЛЕКТИВНО-КОНСТРУКТИВНИЙ ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

ОБРАЗ МИСТЕЦЬКИЙ / [1924. Єфремов — 98]; «кожен мистецький образ — ідеологічна зброя у боротьбі соціальних класів» [1936. Мамонтов — 109].

ОБРАЗ НАРОДНИЙ / «“Добром за зло”. Народний образ в 2 діях Е. Луцика» [1897] [1906. Комаров — 108].

ОБРАЗ НАРОДНИЙ ЗІ СПІВАМИ / [1904. Історія — 6].

ОБРАЗ НЕГАТИВНИЙ / [1933. Кочкін — 90]; [1940. Піскун — 79]; [1941. Стебун — 64]; [1970. Верещак — 21]. ► ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ, ОБРАЗ ПОЗИТИВНИЙ, ПЕРСОНАЖ НЕГАТИВНИЙ, ТИП НЕГАТИВНИЙ, ТИП ПОЗИТИВНИЙ

ОБРАЗ ПЕРЕТВОРЕНИЙ / «В масових сценах “Газу”, де Курбас особливо ретельно показав систему “перетвореного” образу, ми бачимо видовище дикої містичної патетики. Робітники в тих сценах виголошують

монологи в незвичному “перетвореному” речитативі, якогось психологічного юродства; рухаються, як маріонетки; мізансцени — якась шалена комбінація найпотворніших геометричних форм; жести — ламані, утяті, недовершені. Ця вистава спрямована не на пізнання класової правди трагедії робітників на хімічному заводі, а на формалістичне, інтуїтивно-містичне відтворення психічних станів знеособленої, дикої, соціально-неорганізованої робітничої юрби» [1934. Юра — 751]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ОБРАЗ ПОЗИТИВНИЙ / [1933. Кочкін — 90]; [1935. Сенченко — 125]; [1935. Юрченко — 29]; «Отже, завдання в Епіка було — створити позитивний образ молодого робітника нашого часу» [1933. Кочкін — 83]; «думки читачів розбігаються: позитивний чи негативний образ Галини?» [1933. Кочкін — 90]; «Драматурги й театральні колективи [1930-х] змагались у майстерності відображення позитивних образів сучасників, розкриття процесу формування нової свідомості будівників соціалізму, героїки бурхливих буднів. Удосконалювалася майстерність, розвивалися новаторські засоби змалювання нових героїв». <...> Колективам театрів, кожному з виконавців ролей треба було не тільки переконливо розкрити соціальні й індивідуальні особливості сценічних образів, але й переконливо передати складний процес становлення людської особистості, ломки старих понять і уявлень та утвердження нових. Треба було показати на живих прикладах, як разом з країною ростуть люди, як колишні робітники, селяни, наймити, шахтарі, вантажники, бійці громадянської війни стають спеціалістами виробництва, ученими, державними діячами» [1970. Піскун — 125]. ► ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ, ОБРАЗ ГЕРОЯ ПОЗИТИВНОГО

ОБРАЗ РЕАЛІСТИЧНИЙ / [1935. Гарсен / 1 — 160]; [1935. Йосипчук — 11]. ►

ІДЕЯ РЕАКЦІЙНА, ЛІТЕРАТУРНИСТЬ

ОБРАЗ РЕЛІГІЙНИЙ / «“Йосиф в Єгипті”, образ релігійний в актах Романа Сурмача. — Народний календар Посланника на рік 1896» [1906. Комаров — 53]. ► ДРАМА РЕЛІГІЙНА, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ

ОБРАЗ СИМВОЛІЧНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 169].

ОБРАЗ СПЕКТАКОЛЯРНИЙ / [1939. Геркен / 3 — 306].

ОБРАЗ СУМНИЙ / «“Kateryna”. *Sumnyj obraz w 5 dijach, z poemy Szewczenka pererobyw P. Sicij*» [1866] [1906. Комаров — 15].

ОБРАЗ СЦЕНІЧНИЙ / [1924. Єфремов — 43].

ОБРАЗ СЦЕНІЧНИЙ / [1922. Шах]; [1936. Гец — 47]; «“Страйк”. Сценічний образ в 3 діях з життя хліборобів в Галичині. Написав Н. Струтинський» [1905] [1906. Комаров — 89].

ОБРАЗ ТИПОВИЙ / [1924. Домбровський — 7]; «Типовий образ — це образ найбільшого пізнавального і виховного значення. Саме через це проблема типового образу є найактуальніша і найважливіша в радянській драматургії нашого часу. Про це яскраво свідчать і перший Всесоюзний

з'їзд радянських письменників (в Москві, 1934 р.) і другий пленум спілки радянських письменників (в Москві, 1935 р.), приділений виключно питанням критики. <...> Отже, від поверхових, схематичних соціальних масок — до повноцінних, переконливих характерів, до типових образів. Це — загальне гасло радянських драматургів і критиків усіх напрямків. Як бачимо, перша частина наведеної вище формули Ф. Енгельса (“Типові характери в типових обставинах”) знаходить цілком виразне визнання і не призводить до будь-яких дискусій» [1936. Мамонтов / Образ — 113]; «Наталка — образ типовий, бо в ній уособлено типові моральні риси тогочасної селянської дівочої молоді» [1941. Стебун — 57].

ОБРАЗ ФАМІЛІЙНИЙ / «драми діляться на два головніші роди с. е. на трагедії і на комедії; так званні мелодрами, видовища (*Schauspiele*) історичні, горожанські, ігрові зрілища (*Lustspiele*), французькі водвільї, фамілійні образи, комічні драми і т. п.» [1865. Росправа — 14]. ► ВИСТАВА

ОБРАЗ ХАРАКТЕРИСТИЧНИЙ / «характеристичні образи» [1913. Вороний / Театр — 135].

ОБРАЗ ХУДОЖНІЙ / «Їх [театрів] повинно стати значно більше, щоб нести швидше й міцніше свій вплив, щоб бути справжніми провідниками втілених у художні образи партійних директив» [1932. Рулін / 15 — 102]. ► ОБРАЗ

ОБРАЗЕЦЬ / «єсть то милий образець з життя русько-селянського і має одну важну психологічну сторону» [1865. В. Д. Р. — 333].

ОБРАЗЕЦЬ НАРОДНИЙ / «“Фальшивники банкнотів”, народний образець з співами і танцями, в 6 відслонах. З Ф. Кейзера» [до 1882] [1906. Комаров — 94].

ОБРАЗ-КАТЕГОРІЯ / «Він дійшов цілком секрету флюоресценції слова і намагається вирвати персонажі з їхніх реальних сценічних формул, щоб крізь них одсвічувала їхня ідейна суть, образи-категорії» [1931. Хмурий / 1 — 40]. ► КАТЕГОРІЯ ОБРАЗНА

ОБРАЗОК / жанровий підзаголовок; [1903. Село]; «сподобався той образок публіці» [1865. Андрієвич / Сватання — 326].

ОБРАЗОК ДРАМАТИЧНИЙ / [1865. Нива / 4 — 14]; «образок драматичний зо співанками» [1865. М-ъ — 327]; «“Староста ровесник або Клопоти на сватанню”. Образок драматичний з народного життя в 3 д. І. Гавришкевича» [1869] [1906. Комаров — 17]; «“За сиротою Бог з калитою”. Образок драматичний з життя народного в 6 актах з співами і танцями Е. Луцика» [1890] [1906. Комаров — 40]; «“Суд св. Николая”. Драматичний образок» [1895] [1906. Комаров — 50]. ► ОБРАЗОК ДРАМАТИЧНИЙ, ОБРАЗОК СЦЕНІЧНИЙ

ОБРАЗОК СЦЕНІЧНИЙ / [1912. Луцки]; [1921. Калинець].

ОБРАМЛЕННЯ П'ЄСИ / «алегоричні сцени становлять своєрідне обрамлення пієси» [1927. Рєзанов — 655].

ОБРОБКА, ОБРОБЛЕННЯ / «оброблення сеї мелодрами» [1865. *Марковецький / Благословення* — 320]; «Драма моя була закинена. Нарешті я її обробив і читав у громаді» [1897. *Старицький / Білиловський / 2* — 562]; «драматичне оброблення» [1898. *Франко* — 150]; [1909. *Франко* — 289]; [1910. *Франко* — 397]; «Шекспірове оброблення» [1899. *Франко / Шекспір* — 162] — драматична обробка запозиченого сюжету; «з погляду артистичного оброблення — композиції і будови драми, характеристики дійових осіб, багатства ідей і мови, краси віршування» [1900. *Франко / Коріолан* — 198]; «конечна обробка» [1904. *Карпенко-Карий / 5* — 343]; «артистичне оброблення» [1907. *Петлюра / Уваги* — 48]. ►

ПЕРЕРОБ, ПЕРЕРОБКА

ОБРОБКА РЕЖИСЕРСЬКА / «П'єсе не хватало режисерской обробтки» [1925. *Мутер* — 3]. ► АРАНЖУВАННЯ, ОРАНЖУВАННЯ, ФАКТУРА ТЕАТРАЛЬНА

ОБРОБКА СЦЕНАРНА / «Яблуневий полон. П'єса І. Дніпровського. Сценарна обробка Я. Бортника. Постановка Я. Бортника» [1928. *Ард* — 42].

ОБРОБЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКЕ / [1927. *Рулін / Музей* — 11]. ► АРАНЖУВАННЯ, ОРАНЖУВАННЯ, ФАКТУРА ТЕАТРАЛЬНА

ОБРЯД [НА СЦЕНІ] / «представити в живих типах і образах народне весілля руське з його безчисленними обрядами і чудовими піснями» [1885. *Франко / Театр* — 359]; «драматизовані обряди» [1894. *Франко / Театр* — 297]. ► ЕТНОГРАФІЗМ, ЕТНОГРАФІЯ В ОСОБАХ

ОБРЯД СЦЕНІЧНИЙ / театралізація церковної служби; «сценичские обряды северно-русской церкви» [1882. *Петров* — 455]. ► ЕТНОГРАФІЗМ, ЕТНОГРАФІЯ В ОСОБАХ

ОБСАДА / розподіл ролей; [1914. *Вороний / Дзвін* — 290]; [1917. *Повідомлення* — 254]; [1924. *Кедрин / 3* — 4]; [1933. *І. Н.* — 6]; «без обсади женьських роль» [1904. *Історія* — 3]. ► РОЗПОДІЛ РОЛЕЙ

ОБСАДА РОЛЕЙ / [1925. *Вороний* — 559].

ОБСЛІДУВАННЯ АНКЕТНЕ / [1927. *Репертуар* — 7, 9]; «Підсумки анкетного обслідування драмгуртків та хоргуртків» [1926. *Підсумки / 1*].

ОБСЛІДУВАННЯ СТАТИСТИЧНО-АНКЕТНЕ / [1925. *Периферія* — 6]. ► СЕМІНАР ДЛЯ ПЕРСОНАЛУ ХУДОЖНЬОГО

ОБСЛІДУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНЕ / [1925. *Периферія* — 6]. ► СЕМІНАР ДЛЯ ПЕРСОНАЛУ ХУДОЖНЬОГО

ОБСЛУГОВУВАННЯ [ГЛЯДАЧА] ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА ПРОЛЕТАРСЬКОГО, ОБСЛУГОВУВАННЯ КУЛЬТУРНЕ, ОБСЛУГОВУВАННЯ МАС ПРОЛЕТАРСЬКИХ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ, ОБСЛУЖУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ОБСЛУЖУВАННЯ КУЛЬТУРНЕ

ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА ОРГАНІЗОВАНОГО / [1930. *ОРПС* — 15].

ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА ПРОЛЕТАРСЬКОГО / [1929. *Смолич / Харків* — 61].

ОБСЛУГОВУВАННЯ КАМПАНІЙ МАСОВИХ ПОЛІТИЧНИХ, ГОСПОДАРСЬКИХ І КУЛЬТУРНИХ / [1930. *Обслуговування* — 41].

ОБСЛУГОВУВАННЯ КУЛЬТУРНЕ / «Харківський колектив симфонічної оркестри безробітних членів спілки при МК ч. 6, який zorganizувався з метою культурного обслуговування масового слухача під час денної перерви: цехів, червоних кутків, репертуаром, що сприятиме активності робітничої класи навколо питань будівництва соціалізму» [1930. *Данишев* — 14].

ОБСЛУГОВУВАННЯ МАС ПРОЛЕТАРСЬКИХ / «успіху наших державних театрів, а “Березіль” передовсім, <...> вся їх робота будувється на обслуговуванні пролетарських мас в першу чергу, а корисним пролетаріату може бути театр тільки тоді, коли він для його зрозумілий і приступний» [1927. *Рада* — 2].

ОБСЛУГОВУВАННЯ РОБІТНИКІВ ПІД ЧАС ПЕРЕРВИ НА ОБІД / «велику роботу перевів театр [“Березіль”] щодо обслуговування робітників під час перерви на обід та по клюбах (вечори “змички”) — концертами і виставами уривків п’єс репертуару. Таких виступів було понад 80» [1929. *Хроніка* / 2 — 81].

ОБСЛУГОВУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНЕ / [1930. *Альтшулер* — 3].

ОБСЛУГОВУВАННЯ ТЕАТРОМ СЕЛЯНСТВА / [1927. *Маківський*].

ОБСЛУГОВУВАННЯ ТРУДЯЩИХ / «Незважаючи на те, що кількість театрів у республіці зменшилася з 78 до 66, робота по культурному обслуговуванню трудящих міста і села продовжувала зростати. Якщо в 1957 році всі 78 театрів України показали в сільських місцевостях 8 тисяч спектаклів і концертів, обслуживши 3 мільйони глядачів, то в 1959 році було показано 9,5 тисячі вистав і обслужено 4 мільйони глядачів» [1970. *Луцький* — 210].

ОБСЛУГОВУВАННЯ ХУДОЖНЄ / [1930. *Кацанов* / 2 — 1]; [1934. *Обслуговування* — 7]. ► СТРУКТУРА ТЕАТРУ

ОБСЛУГОВУВАННЯ ХУДОЖНЄ МАСОВИХ КАМПАНІЙ / [1931. *Хроніка* / 3 — 205].

ОБСЛУЖУВАННЯ ГЛЯДАЧА / «Обслужування робітничого глядача. Нещодавно, на нараді директорів театрів була заслухана доповідь робітничої каси про обслужування робітничого глядача. Робітничого глядача в Києві обслужує з одного боку робітничка каса, що дає йому 50 % знижки на квитки всіх театрів і кіно 50 %, а з другого боку абонементна кампанія, що дає 30–40 % знижки. Робітничка каса продає 20 % усіх квитків по театрах та кіно, а абонементна система обнімає 75 % глядача. За першу половину сезону через театри пройшло 213.000 робітничих глядачів, а минулого року за весь сезон 192.000. Ці цифри стверджують правильність лінії в справі організації глядача. Деякі хиби ще не вижиті з театрів (оплата гардероба, черги біля кас, дорога ціна в буфеті) звичайно шкодять роботі в справі притягнення більшої кількості робітничого

глядача» [1928. *Хроніка* / 1 — 15]. ► ОБСЛУГОВУВАННЯ [ГЛЯДАЧА], ОБСЛУЖУВАННЯ КУЛЬТУРНЕ, ПЛАН ОБСЛУЖУВАННЯ ТЕАТРІВ

ОБСЛУЖУВАННЯ КУЛЬТУРНЕ / [1954. *Обслуговування* — 26]. ► ОБСЛУЖУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ПЛАН ОБСЛУЖУВАННЯ ТЕАТРІВ

ОБСТАВА / декорація, обстановка; «обстава показує зсередини хату вдови Драбинихи» [1877. *Старицький / Чорноморці* — 7]; «обстава кону» [1930. *Дмитрова* — 47].

ОБСТАВИНИ / декорація; «обставини першої справи» [1892. *Мирний* — 37]. ► ДЕКОРАЦІЯ, ОБСТАВА

ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ / [1953. *Станіславський* — 49]; [1974. *Єзерська* — 26]; [1975. *Веселка* — 17]; [1977. *Сулименко* — 22]; [1977. *Утеганов* — 12]; [1978. *Резнікович* — 13, 15]. ► ОБСТАВИНИ ПРОПОНОВАНІ

ОБСТАВИНИ ПРОПОНОВАНІ / [1937. *Захава* — 88].

ОБСТАВИНИ ТИПОВІ / «Відома формула Ф. Енгельса про типові характери в типових обставинах у першій своїй частині (типовий характер) знайшла на з'їзді цілком виразне, незаперечне визнання» [1934. *Мамонтов* / 3'їзд — 78].

ОБСТАНОВА [ДЕКОРАЦІЙНА] / «обстанова» [1874. *Лисенко / Левицький* / 2 — 130]; «декораційна обстанова» [1913. *Вороний / Театр* — 96, 107]; [1914. *Вороний / Дзвін* — 293]; «обстанова вистави» [1908. *Стешенко* / 1 — IV]; «сцена обставляється» [1913. *Вороний / Театр* — 105]; «ефектна обстанова» [1913. *Вороний / Театр* — 145]; «обстанова сцени» [1913. *Вороний / Театр* — 190]; «обстанова» [1925. *Вороний* — 555]. ► ДЕКОРАЦІЯ, КУНШТАЦІЯ, МОНТАЖ, ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ

ОВАЦІЯ / «овації» [1943. *ДеРибас* / 1 — 2]; «с 1876 г., в самый разгар увлечения русской оперой, когда публика устраивала ее примадоннам восторженные овации, забрасывала их цветами, приветствовала их появление на сцене оглушительными криками, причем махала не только платками, но даже пледами — в то самое время, когда русским “дивам” подносились восторженные адреса и серебрянные клеточки с соловьями и надписями “Соловей соловью”, — в это самое время “сыны Авзонии счастливой” <...> потерпели *fiasco*» [1884. *Черняев* — 372]; «Чутка молодь дуже щиро вітала цю твору і після спектаклю устроїла нечувану овацію з факельцугом: домоворили з півсотні ваньків (звоччиків), і на кожного сіло по три чоловіка, і таким робом організувався цілий кортеж» [1916. *Кропивницький* — 230]; «комерс з великими оваціями» [1904. *Історія* — 7]; «оваціям не було краю» [1904. *Карпенко-Карий* / 2 — 171]; «власти начали уже засчитывать мне в вину допущение оваций, качаний, бросание к ногам артистов фуражек во время вызовов» [1905. *Кропивницький* — 92]; «овації» [1905. *Кропивницький* — 95]; «Вчора був на гастролі Саксаганського. Йшла “Наталка-Полтавка”. Театр був, як галичани кажуть, повний по береги. Саксагансько-го зустріли глядачі такими оваціями, що хвилин з п'ять не давали йому

й слова промовити. Столітня бабуся Наталка з честю підтримала свою репутацію. Видко, публіка скучила, стужилась за людським театром після курбасових вакханалій. Відрадне з'явище! Од Саксаганського дізнався, що він готує до постановки “Отелло”, — на жаль, не в Києві» [1925] [1929. *Єфремов* — 282]. ▶ АПЛОДИСМЕНТИ, БІС, БРАВО, ЗАЛА ТЕАТРАЛЬНА, ОПЛЕСКИ

ОГЛЯД / форма звітування мистецьких колективів перед громадською, міським, обласним, республіканським або союзним керівництвом; [1940. *Огляд* — 60]; [1954. *Огляд* — 20]. ▶ ФОРМА МАЛА, ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ

ОГЛЯД [МИСТЕЦЬКОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ] / [1932. *Огляд*].

ОГЛЯД ПОЛІТИЧНИЙ / [1927. *Смолич / Жовтневий* — 106].

ОГЛЯД СЕЗОНУ / [2007. *Баканурский* — 209]. ▶ РЕЦЕНЗІЯ

ОГЛЯД-ЕКСЦЕНТРАДА / [1926. *Смолич / Шпана* — 87]; [1926. *Програми / 2* — 24]; [1932. *Рулін / 15* — 69].

ОГОЛЕННЯ ПРИЙОМУ / «Оголює прийом» [1928. *Смолич / 14–69* — 130]; «оголяє прийом» [1931. *Хмурий* — 53]. ▶ ПЕРЕТВОРЕННЯ, ПРИЙОМ

ОГРІХИ ХУДОЖНІ / [1932. *Рулін / 15* — 44]; «Театр “Березіль” не звільняється від багатьох огріхів у своїй творчій методі» [Щупак] [1933. *Стенограма* — 551]. ▶ ВИЗНАННЯ ПОМИЛОК, ВИПРАВЛЕННЯ ПОМИЛОК

ОДВІДУВАННЯ КОЛЕКТИВНЕ / [1929. *Барун* — 2]. ▶ ВИСТАВА ЗАКРИТА

ОДДІЛ ДРАМАТИЧНИЙ / [1911. *Курси* — 4]. ▶ КУРСИ ОПЕРНО-ДРАМАТИЧНІ

ОДЕЖДА ТЕАТРАЛЬНА / «одежди театральні» [1850. *Вістник* — 248].

ОДИВНЕННЯ / [2015. *Сонді* — 25]. ▶ ОЧУЖЕННЯ

ОДИНИЦЯ МИСТЕЦЬКА / [1926. *Вірний* — 3].

ОДИНИЦЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1926. *Смолич / Театр* — 4]; «Перевід театру “Березіль” до Харкова не випадковий. Ми вважаємо, що театр “Березіль” є найдосконаліша і найпередовіша і по репертуару, і по техніці і по напрямку театральна одиниця на Україні» [1926. *Напередодні* — 1].

ОДІГРАВАННЯ / виконання ролі; польськ. *odegrać* [1848] [1992. *Cegiela* — 78]; «одігравання» [1893. *Нечуй* — 152].

ОДМІНА / комплект рухомих декорацій до однієї вистави або сцени, що утворює конкретне місце дії, зміна декорації; польськ. *odmiana* [1651] [1992. *Cegiela* — 78]; [1786] [2007. *Rutkowska* — 367]; картина, одиниця поділу п'єси на частини; «одміна» [1883–1903. *Карпенко-Карий / Підпанки* — 98]; [1886. *Комар* — 244]; [1894. *Старицький / Талан*]; [1928. *Республіка*]. ▶ ВІДСЛОНА, КАРТИНА, СПЕКТАКЛЬ КОНСТРУКТИВНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ

ОДМІНА ДРАМАТИЧНА / «Послідні хвилини проклятого Гетьмана”. Історична малоруська драматична одміна з картиною. Скомпонував І. А. Абрамов» [1901] [1906. *Комаров* — 113]. ▶ АПОФЕОЗ, КАРТИНА

ОДНІСТЬ КУЛЬТУРИ ДУХОВНА / «А от ви, тов. Кулик, не зрозуміли, на мою думку, Курбаса, коли той говорив про духовну одність культури і що та духовна культура мусить бути централізована. Курбас

мислить цю духовну одність, так би мовити, на базі певної філософії, на базі ідеологічних постулатів і політики партії» [1929. *Куліш / Виступ* — 467].

ОДНОАКТІВКА / [1910. Франко — 396]; [1914. Вороний / Дзвін — 272].

ОДСЛОНА / польськ. *odslona* [1808] [2007. *Rutkowska* — 368]; ява, картина; «одслона» [1893. *Старицький / Зимовий вечір*].

ОДЯГ СЦЕНИ / «постійний одяг сцени, який є основою для оформлення багатьох вистав. До одягу сцени входить комплект куліс (3–4 пари) і така ж кількість падуг. Число їх можна змінювати в залежності від розмірів сцени. Доповнює комплект розсувна завіса» [1969. *Ратімов* — 59].

ОЗБРОЄНІСТЬ ІДЕЙНА / [1935. *Афіногенов* — 20]. ► КРИТИК ТЕАТРАЛЬНИЙ

ОЗДОБА [ЗАЛИ, СЦЕНИ] / декорація; польськ. *ozdoba sceny* [1784], *ozdoba sali* [1814] [1992. *Cegiela* — 85]; «Декораційна оздоба релігійних вистав» [1929. *Рулін / Завдання* — 21].

ОКТАВА / «октава — восьма ступінь у гаммі і усі 8 ступенів разом; октавою звуть ще найнижчі ноти басового голосу» [1906. *Доманицький* — 80].

ОЛИЦЕТВОРЯТИ / грати, виконувати роль; «Выборного прекрасно олицетворял» [1862. *Глібов / Листок* — 262].

ОЛІМПІАДА РОБІТНИЧО-КОЛГОСПНА / [1935. *Фронт* — 195]. ► МИСТЕЦТВО САМОДІЯЛЬНЕ

ОЛІМПІАДА РОБІТНИЧО-КОЛГОСПНИХ ТЕАТРІВ / [1937. *Олімпіада*].

ОЛІМПІАДА ТЕАТРАЛЬНА / [1931. *Олімпіада*].

ОЛІМПІАДА МИСТЕЦТВ САМОДІЯЛЬНИХ / [1932. *Темафор* — 143].

ОЛІМПІАДА МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО / «Весною 1933 року народний комісар освіти СРСР Бубнов запропонував Л. Курбасові взяти участь в олімпіаді театрального мистецтва народів СРСР, яка мала відбутися влітку того ж року в Москві» [1951. *Гірняк* — 169].

ОМОВЕНІЄ НІГ / [1925. *Кисіль / УТ* — 39].

ОПАНУВАННЯ РОЛІ ► САМОВТІЛЕННЯ

ОПЕРА / польськ. *opera* [1699] [1992. *Cegiela* — 79–80]; [1754] [2007. *Rutkowska* — 371]; «опера» [1821. *Котляревський* — 281]; [1841. *Квітка / Театр* — 93]; [1888. *Старицький / Время* — 481]; [1899. Франко — 96]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 117]; [1910. Франко — 402]; [1913. Франко / *Студія* — 197]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 10]; [1931. *Мамонтов / Проблеми / 1* — 57]; [1942. *Радість* — 3]; «Поступай и здесь так, как на опере, и довольствуйся тем, что глазам твоим представляется, а за ширмы и за хребет театра не заглядывай» [1766–1780. *Сковорода / Начальная дверь* — 118]; «труппа артистов оперы под дирекцією» [1845. *Гребінка* — 498]; «итальянская опера» [1845. *Гребінка* — 499]; «Opera <...> *spewohra, spiewogra*» [1845. *Linde* — 563]; «Opera — *zřevohra, opera; opera buffa — směšná zřevohra; opera seria — vážná zřevohra*» [1853. *NCS* — 208]; «трагики», «комики», «благородные отцы», «резонеры» и «любовницы» — «по нужде» обращались в басов, баритонов, теноров, контральто, сопрано и, после нескольких репетиций

распевали целые оперы» [1884. Черняев — 352]; «Тогдашний репертуар [1780-ті] состоял исключительно из “слезных драм” и опер, или, как тогда выражались, “*demi*-опера”. В “операх” бывали и пляски» [1889. Черняев — 397]; «в прежние времена в провинции зачастую ставились оперы без оперных певцов и певиц и не всегда признавались различие между актрисами и певицами» [1893. Черняев / Млотковский — 122]; «блистательные оперы» [1893. Черняев / Старинный — 55]; «опера играет еще три спектакля» [1897. Кропивницький — 37]; «ні опери, ні театру» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 16]; «опера — лицедія в театрі, — така, що дійові особи не говорять, як в драмі, чи комедії, а співають в супроводі оркестру або без нього» [1906. Доманицький — 80]; «антрепренер опери і драми» [1906. Кропивницький / 35 літ — 117]; «28 грудня українська труппа Гайдамаки виставляла відому оперету <...>. Пора вже українській сцені поділитись на оперу та драму. Це тільки й зробить можливим дальший розвиток українського театру» [1906. Опера — 3]; «В Одесі одкривали українську оперу. На засіданні виконкому Каргальський, директор опери, почав свою промову по-українському і враз почулись вигуки: “Говорите по-руськи”. Каргальський заявив, що він із переконання, і з обов’язку урядової особи, мусить говорити по-українському. Як він скінчив, підвівся хтось із урядових теж людей Одеси й почав йому відповідати... по-жидівському. Одеса вважає, що це зроблено дуже дотепно» [1926] [1929. Єфремов — 417]; «опера І. Котляревського “Наталка-Полтавка”» [1928. Ситовський — 373]; «найреакційніший і безглуздий гатунок театрального мистецтва — опера» [1929. Петрицький — 34]; «Революція в Росії знайшла оперу з перевагою національних і націоналістичних елементів, які були або прославленням імперіялізму, царизму, або були чистим естетизмом, як “італьянщина”, і, звичайно, не маючи часу зайнятись оперою. Революція одержала всі ці елементи опери і залишила у себе спадщину буржуазної оперової культури. <...> Опера залишилась законсервованим музичним відбитком чужих дворянських і царських ідеалів і естетизму, шкідливих своєю аполітичністю або, певніше, політичністю щодо прославлення всіляких царів, князів, просто містики. <...> Я знаю багатьох драматургів, які на заклики написати “нову оперу” відповідали, що в опері можна зробити? в опері не можна поставити проблеми, напр., “міщанства”, “побуту” та й взагалі опера повинна бути “вампуюкою”» [1929. Петрицький — 35]; «Опера, як і кожен театр, “крайне праве” по алогічності мистецтво, стоїть на протилежному кінці діаметру, з’являється і донині “храмом”, який, як відомо, символізує саме універсально-суспільне значення “дійства”, що в ньому відбувається» [1929. Скрипник / Театр — 46]; «Опера — штука ціла співана» [1938. Мельник — 70]. ► ЖАНР СЦЕНІЧНИЙ, ОПЕРЕТА, СПІВОГРА, ТРАГЕДІЯ РАДЯНСЬКА МУЗИЧНА, ФАКТУРА

ОПЕРА АКАДЕМІЧНА / [1926. Лапицький — 2]; [1930. КДАО — 12]; «Опера це є така штука, де всі люди дуже веселі: вони або грають, або співають

або танцюють. До революції опери звалися просто операми, а тепер, за особливі заслуги перед революцією, звуться академічними. Складається всяка опера з оркестри, артистів, хору, балету і з квітков. Найголовніше — квітки, бо без них опери не почувеш» [1930. Вишня — 133]. ► АКОПЕРА, БРИГАДА УДАРНА, ОРКЕСТРА

ОПЕРА БОЙОВА / «Репертуар состоял всего из трех-четырёх опер, дававшихся целые месяцы подряд. Так, например, за весь зимний сезон 1826 года шли поочередно исключительно “Севильский Цирюльник”, “Семирамида”, “Сорока-Воровка” и “Итальянка в Алжире”. Цены местам были вполне доступны. Годичный абонемент лож бельэтажа колебался между 300 и 400 р. Кресло в первом ряду на целый месяц оплачивалось 25 р., а в последних рядах — 8 р. Большинство мест в театре всегда разбирались абонентами» [1902. Одеса — 20]. ► БОЄВИК, БОЙОВИК

ОПЕРА ВЕЛИКА / польськ. *opera wielka* [1783] [1992. Cegiela — 82].

ОПЕРА ГЕРОЇЧНА / польськ. *opera heroiczna* [1815] [1992. Cegiela — 81].

ОПЕРА ГЕРОЇЧНО-КОМІЧНА / польськ. *opera heroiczno-komiczna* [1815] [1992. Cegiela — 81].

ОПЕРА ДЕРЖАВНА / «Державна опера, що нині розпочала свою роботу, — це є новий театральний заклад, на який покладено відповідальне завдання: відродити оперове мистецтво в тих формах, яких вимагають умови соціального і національного життя УСРР, щоб створити таку оперу, що була б своєю ідеологією, мовою й формою близькою робітничим масам. Не смерть опери, а її перетворення, — від старих традицій, до “нових берегів”» [1925. ПК — 5]. ► ДЕРЖТЕАТР, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ, ТЕАТР ОПЕРНИЙ, ТЕАТР ОПЕРОВИЙ

ОПЕРА ДИТЯЧА / «Назначенный на сегодня в Малом театре спектакль детской оперы “Красная Шапочка” состоится там же в воскресенье, 26-го октября» [1924. Опера — 4].

ОПЕРА ДИТЯЧА ФАНТАСТИЧНА / «“Зима і весна або Снігова краля”. Дитяча фантастична опера у двох одмінах. Текст зложила Дніпрова Чайка» [1903] [1906. Комаров — 78].

ОПЕРА КОМЕДІЙНА / [1924. Копержинський — 53]; [1927. Копержинський — 93].

ОПЕРА КОМІКО-ЛІРИЧНА / «“Різдвяна ніч” — опера коміко-лірична у 4-х діях, написана в 1874–1875 рр., видана у Києві, друкована у Липському по підписці пренумерантів в році 1884. Вперше репрезентована була у Харкові в 1889 році в січні, 27 дня. Мала два видання!» [1894. Лисенко / 2 — 243]; «“Пан Сотник”. Коміко-лірична опера на 2 дії. Музика і текст Юрія Козаченка» [1911] [1912. Комаров — 59].

ОПЕРА КОМІЧНА / польськ. *opera komiczna* [1787] [1992. Cegiela — 81]; «комическая опера» [1888. Старицький / Время — 481]; «опера комічна» [1894. Франко / Театр — 313]; [1925. Суми — 4]; [1927. Рулін / Руд — XXVIII]; [1920-ті. Рулін / Словник];

«“Наталку Полтавку” ми звемо комічною оперою (чи власне оперетою), бо власне тут суто-драматичні епізоди переплутуються з вокальними номерами» [1931. Дорошкевич / 1 — 92]. ► ЗБІР З ВИДОВИЩ

ОПЕРА КРИВАВА / «публика благоволил к “кровавым операм”» [1884. Черняев — 353].

ОПЕРА ЛІРИКО-ФАНТАСТИЧНА / «“Утоплена” — опера лірико-фантастична, не друкована досі. Написана влітку 1883 року. Вперше виставлена в Харкові 1885 року» [1894. Лисенко / 2 — 243].

ОПЕРА МАЛА / «из опереток или, как тогда говорили, “малых опер”» [1893. Черняев / Старинный — 37]. ► ОПЕРЕТА

ОПЕРА МАЛОРОСІЙСЬКА / «опера малороссийская» [1819. Котляревський — 218]; [1819. Котляревський / Москаль — 251]; [1836. Сватання]; [1838. Наталка — 7]; [1840. Бой-жінка]; [1840. Шереперя — 178]; [1851–1861. Кухаренко]; [1889. Кропивницький / Суслів / 2 — 387]. ► КОМЕДІЯ МАЛОРОСІЙСЬКА, ОПЕРА УКРАЇНСЬКА

ОПЕРА МАНДРІВНА / [1943. Бутківський / 1 — 6].

ОПЕРА НАРОДНА / [1867. Боян / 7 — 56]; «народная опера» [1863. Глібов — 286] — про «Наталку Полтавку»; «“Пісні в лицах”. Народна опера в 3 діях М. Кропивницького» [1902] [1906. Комаров — 74]; «“Довбуш. Чорногірський ватажок”. Народна опера в III діях Порфірія Бажанського» [1907] [1912. Комаров — 16]. ► ОПЕРА ПРОСТОНАРОДНА

ОПЕРА ОДНОАКТНА / [1913. Гонорар — 3]. ► СОЮЗ ДРАМАТИЧНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

ОПЕРА ПЕРВОПИСНА / «первописна опера» [1899. Франко / Москаль — 355] — Франко цитує назву о. Степана Петрушевича «Первописна опера. Муж старий, жінка молода, домовая забавка в єдном дійствіи, з громадських повісток уложена».

ОПЕРА ПЕРЕСУВНА / [1930. Опера / 1 — 24].

ОПЕРА ПОВАЖНА / історична або міфологічна опера з елементами ідеологічними; польськ. *opera poważna* [1785] [1992. Cegieta — 82]; «поважна опера (*opera seria*)» [1924. Домбровський — 125].

ОПЕРА ПРОСТОНАРОДНА / «“Весіле під свято Івана” і “Уляна”. Простонародні опери в 2 діях Порфірія Бажанського» [1908] [1912. Комаров — 24]. ► ОПЕРА НАРОДНА

ОПЕРА РАДЯНСЬКА / [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 56].

ОПЕРА СЕРІА / польськ. *opera seria* [1785] [1992. Cegieta — 82].

ОПЕРА ТРАГІ-КОМІЧНА / польськ. *opera tragi-komiczna* [1790] [1992. Cegieta — 82].

ОПЕРА ТРАГІЧНО-КОМІЧНА / польськ. *opera tragiczno-komiczna* [1790] [1992. Cegieta — 82].

ОПЕРА УКРАЇНСЬКА / [1862. Писання]. ► ІНТЕРМЕДІЯ, ОПЕРА МАЛОРОСІЙСЬКА, ОПЕРА ПРОСТОНАРОДНА

ОПЕРА ФАНТАСТИЧНА / [1897. Вороний / Вій — 318].

ОПЕРА ЧАРІВНА / [1925. *Кисіль* / УТ — 82]; «волшебная опера» [1907. *Старицька* — 656]; [1907. *Старицька* — 657]; «Харьковский корреспондент “Репертура” (1845 г., кн. V) целиком приводит в своей статье две бенефисные афиши, возвещавшие о представлении опер. Вот эти оригинальные памятники по истории провинциальной сцены. “В пользу N.N., в первый раз по возобновлении “Пан Твардовский”, волшебная опера в 4 дейст., муз. соч. Верстовского, с принадлежащими к ней хорами, полетами, превращениями и пожаром, разрушающим замок Твардовского. Декорации писаны г. Контессини. Машины, разлив озера, затопляющий всю сцену, катакомбы, фейерверк и проч. устроены г. Брейшем”» [1884. *Черняев* — 354]. ► ФЕЕРІЯ

ОПЕРА-БУФФА / польськ. *opera buffa* [1785] [1992. *Cegiela* — 80].

ОПЕРА-ВОДЕВИЛЬ / [1928. *Копержинський* — 416]; «анекдотическая опера-водевиль» [1841] [1893. *Черняев* / *Млотковский* — 202]; «Малороссійская комическая опера-водевиль в трех дійствіях» [1851–1861. *Кухаренко*]. ► ВОДЕВИЛЬ

ОПЕРАЛЬНЯ / будівля оперного театру; польськ. *operalnia* [1776] [1992. *Cegiela* — 82].

ОПЕРА-ОДНОАКТИВКА / [1913. *Шановал* — 47].

ОПЕРАТОР / лялькар; «оператор повинен уміти керувати ляльками» [1925. *Гастролі* — 6].

ОПЕРА-ФЕЕРІЯ / [1925. *Кисіль* / УТ — 82]; «“Дванадцять чародійниць”, малороссійская опера-феерія в 3 діях. Кирило Неграмотний і Феодор Саміленко» [1904] [1906. *Комаров* — 85].

ОПЕРА-ХВИЛИНКА / [1913. *Старицька* — 11].

ОПЕРЕТА / [1886. *Лисенко* / 4 — 167]; [1893. *Нечуй* — 149]; [1894. *Франко* / *Театр* — 309]; [1897. *Старицький* / *Білиловський* / 1 — 567]; [1899. *Франко* — 99]; [1910. *Франко* — 382, 402]; «оперетта» [1862. *Глібов* / *Листок* — 262]; [1862. *Чубинський* — 336]; [1900. *Любка* — 85]; [1901. *Томашівський* — 35]; [1924. *Туркельтауб* / *Криза* — 1]; [1925. *Суми* — 4]; [1927. *Ів* — 15]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 10]; [1931. *Дорошкевич* / 1 — 92]; [1942. *Радість* — 3]; [1970. *Станішевський*]; «оперета грається» [1868. *Нечуй* / *Огляд* — 72]; «“Маруся Богуславка”, Оперета на 4 дії» [1875. *Нечуй* / *Маруся* — 165]; «“Чортячий будинок”. Фантастично-комічна казка-оперета у 4 діях. Скомпонував К. І. Ванченко-Писанецький» [1896] [1906. *Комаров* — 106]; «“Сельська честь” (*Kavaleria rusticana*). Оперета на 1 дію, музика П. Масканьї, текст в перекладі М. Садовського» [1909] [1912. *Комаров* — 54]; «За родоначальницю української театральної літератури вважають “оперу” Котляревського “Наталку Полтавку” (1769–1838 р.р.). Назву “опера” не слід тут розуміти в сучасному значінні цього слова. За часів Котляревського в сфері театрально-музичній на Московщині була укоханою і пануючою форма “*opera-buff*”. В цих операх в музичну одіж одягались більш менш яскраві моменти п’єси, решта ж була — діалоги. По своїй структурі ці пієси — “*opera-*

buff”, в яких музика грала роль епізодичного елемента, підходять близько до сучасних нам оперет; але такого назвиська в той час не вживали і всяку таку з музичними елементами пієсу звали “оперою”. Назвав і Котляревський свою “Наталку Полтавку” оперою і в цьому назвиську ми мусимо бачити лиш відгук епохи: “Наталка Полтавка” є типична оперета. Після Котляревського цю форму сценичних творів укохала ціла плеяда українських драматургів-письменників» [1910. К. Ст-ко / 1 — 2]; «Головний контингент публіки — непмани. Вони ще йдуть в театр, але їм хочеться чогось гострішого — оперети, чистого фарсу, перекультивованого дада; яке їм діло до академічних святощів? І можливо, що доб’ються вони свого — як добилися в Москві і в Харкові» [1923. Курбас / Крах — 238]; «С некоторым запозданием вкладываю я свою лепту в “философию оперетты”. Есть и такая философия, и она глубже, чем об этом думают оперетточные завсегдаи (если они думают о сем предмете вообще). А так как эти завсегдаи сейчас вовсе не те, что в прошлом и в подавляющем большинстве — “трудова элемент”, вплоть до (сам видел!) доподлинных крестьян от плуга, то и я считаю себя вправе философией оперетты немного заняться. Это, на самом деле, очень интересный вопрос. На опереточной сцене — пошлость в квадрате (содержание). Бароны, князья, офицеры и арапы самого похабного свойства излагают под музыку или просто так глупые до тошноты мысли. Неестественность оперетты бьет в глаза. Как будто ни одного момента созвучного нашему времени. Все это так. А вот театр полон. И “народ рукоплещет”. Всякая критика упирается об этот факт. Сколько ни ругай оперетту, сколько ее ни реформируй (пока на словах только), а “народ все рукоплещет”... и дает полные сборы! В чем же дело? Где причина успеха самого как будто пошлого и глупого вида театрального искусства? И, притом, успеха — среди самых здоровых слоев нашей общности. Что это? Признак упадка или явление вполне нормальное и здоровое? Ну-с, так вот мы и полагаем, после некоторого размышления, что никакого упадка, ничего болезненного в этом оперетточном увлечении нет. И нет потому, что “самое главное” оперетты не в ее пошлом, поганеньком внешнем виде, а в сердцевинке. А эта сердцевинка — человеческий пол, половое, сексуальное, глубоко физиологическое. Всякое искусство в значительной своей части уходит корнями в половое. В оперетте же это половое — главное. Когда будущее строго-научное искусствознание будет изучать оперетту, оно разложит ее по кусочкам <...>. Оперетта, понятно, искусство и может быть самое специфическое искусство, тем не менее ее посещают из явных или тайных, осознанных или неосознанных побуждений сексуального порядка. Ах, но это и есть упадочность, — скажет взволнованный читатель. Эта упадоч-

ность, уважаемый, продолжается ровно столько миллиардов лет, сколько их прошло от возникновения первой клеточки на земле и первого полового чувства. Затем — влияние полового на общественное только тогда отрицательно, когда оно мешает общественному развиваться, скажем, когда оно отвлекает от сегодняшних вопросов общественного строительства. Может ли оперетта от-влечь нас от социалистического строительства? Смешно подумать. Это оперетта-то?! Нет уж! Она удовлетворяет “простые как мычание” некоторые потребности демократического зрителя, не мешая ему работать, а, наоборот, укрепляя его в работе, бодря, оздоравливая именно постольку, поскольку удовлетворяет определенные и важные потребности организма. Если хотите, она — своеобразная и веселая лечебница-санаторий» [1925. *Оперетта* — 4]; «В опереті, найбільш синтетичному типові театру, цілком рівнозначну роль відіграють і текст (в дотеперішній, старій опереті текст власне відігравав другорядну роль, а той зовсім жодної ролі не відігравав, — перевагу віддавалося іншим сценічним засобам. Але, творючи нову оперету, ми її розуміємо лише як цілком урівноважений комплекс з усіх сценічних чинників, не віддаючи переваги ні одному)» [1926. *Смолич / Оперета* — 2]; «Наша п'єса [“Пошились у дурні”] — це, перш за все, оперета, і її треба ставити й грати, як оперету. Це значить, що її треба так грати, як буває співають веселу пісню: легко, без напруження, весело, бадьоро, живо. Вся вистава мусить пройти як цікава забава, грище, де актори наче граються на тему Кукси чи Дранка, уникаючи повного перевтілення, тяжких переживань, драматично-поважного загострення. Бадьора ритміка веселої пісні повинна в опереті почуватися не тільки там, де справді співають пісні — куплети, а й у діалогах, монологів персонажів, тобто на протязі всієї вистави. План оперети дозволяє робити в текстові вставки на злобу дня в селі, коли треба висміяти негативне явище в селі, хоч би воно й не в'язалося прямо з дією п'єси. Важно тільки, щоб це зробити не грубо, а культурно, і щоб факт, взятий для вставки, мав громадську значимість та громадський інтерес. Легкість мусить бути в тім, як говорите, як рухаетесь, як подаєте образ ролі. Не слід, одначе, забувати, що грати легко, грати оперету — це тяжча справа, ніж грати драму. Це мусить бути дуже серйозна й продумана робота, треба присвятити багато часу, щоб вивчити гарно співати всіх пісень п'єси, організовано й чітко вивчити танки, а найголовніше, утворити цікаві сценічні образи ролей і навчитися опереточно на сцені діяти. Інакше з вистави вийде зубоскальство, несмачні грубі жарти, т. зв. “дураковаляние”» [1928. *Бортник* — 34]; «Як грати дієвих осіб п'єси [“Пошились у дурні”]? Ми вже згадували, що їх не треба робити агітними, тобто чорними й білими, куркулів — кровопийцями, а молодь — янголами. Тут треба мати, звичайно, на увазі опереточний план,

подавати дієвих осіб якомога реальнішими, якомога правдоподібними. В кожному селі чи районі ви знайдете живий матеріал — модель і для Кукси і для Дранка, — я маю тут на увазі не натуралістичну копію живих односельчан, а тільки той, відомий усьому селу тип, що дуже подібний з поданим у п'єсі образом Кукси чи Дранка — цей тип і може стати загальновідомим мотивом, який уже виконавець ролі мусить обробити в цілком самостійний сценічний образ вистави. Це ще треба було б зробити тому, що шукання мотивів серед живих людей розіб'є в роботі драмгуртка той закоріненний глибоко шаблон гри, що виробився в українським побутовим театрі і через просвітянські аматорські гуртки перейшов і до сучасних драмгуртків, розіб'є ту традицію, за якою всюди однаково ставились «Пошились у дурні». І сама вистава зазвучить тоді цілком по-новому» [1928. Бортник — 35]; «Коли в Харкові розгорнулася жвава дискусія про оперету, редакція “Харківського Пролетарія” одержала листа, де, між іншим, писали, що “оперета — це єдине місце, де можна відпочити від радянської влади”» [1929. Лейн — 95]; «Водевіль — комедія з піснями. Оперета — комедія з піснями» [1938. Мельник — 70]; «в опереті, яка є нічим іншим, як малою оперою, т. зв. оперою, що коротко триває, або оперою малого жанру (комічна опера, або співогра, в якій чергуються спів з мовним текстом) — на першому місці ставиться співно-музичний елемент, як підставу, як тло, на якому будується всі інші складники і специфічні опереткові ефекти» [1943. Савицький — 3]. ► ВОДЕВІЛЬ, ГОНОРАР, ЖАНР СЦЕНІЧНИЙ, ЗБІР З ВИДОВИЩ, КРИЗА ТЕАТРУ, ОПЕРА КОМІЧНА, ОПЕРЕТА, ОПЕРЕТКА, СПІВОГРА

ОПЕРЕТА ДИТЯЧА / [1908. Мистецтво / 4 — 13]. ► ТЕАТР ДІТОЧИЙ

ОПЕРЕТА ДРАМАТИЧНА / «“Не ходи, Грицю, на вечорниці”. Драматична оперета в 5 діях. Скомпонував В. Александров» [1884] [1906. Комаров — 27]; «Іван Котляревський, ініціатор нашої літератури і нашої драми, написав драматичну оперету “Наталка-Полтавка”; чому він не написав просто драми, без пісень? Другий батько нашої літератури, Квітка-Основ'яненко, теж написав драму з піснями “Сватанне”. Сам Тарас Шевченко написав драму “Назар Стодоля” — теж з піснями. Новіші наші драматурги: Кропивницький, Старицький і багато інших, — теж понаписували не звичайні драми, як їх пишуть скрізь по Європі, а якусь мішанину драми — з оперою, балетом і т. д. Не раз критика вказувала на таке неповажання до законів європейської драматургії, не раз сміяли ся з нашої “наївної” драми, в котрій невідмінно буває “пісня, гопак і горілка”. Як я вже згадав, кращі наші писателі не з'уміли або не схотіли виробляти наші драми на європейський лад. Один з наших шановних писателів навіть зложив гарного водевіля про те, як писати “драму без горілки”, чи може й без пісень і без танців. Якже се так стало, що наші найталановитіші писателі не з'уміли чи не схотіли витворити справді європейську драму,

таку, щоб перед чужими критиками не соромно було? Питання цікаве, тим більше, що від такого чи іншого погляду на се питання залежить дорога дальшого розвитку нашої драми. Українські драми справді дуже чудні з погляду загальних звичаїв і законів європейської драматургії. Я не торкатимусь тут усіх кращих чи гірших боків нашої драми; на мою думку, драма наша ще не виросла до повної міри, поміж песами нашого репертуару багато полови і сьміття; але полова одвієть ся, молода драма зросте і змужніє, увійде в силу; цікаво лиш знати, чи на певному шляху стоїть вона. Українські песи занедбали найголовніші закони драматургії. Але що то за закони, відкіля вони взяли ся, і чи можна вважати їх за незмінні, вічні?» [1896. Коваленко — 453]; «“Бог не без милості, козак не без щастя”, драматическая оперета, М. Король-Тугий. — Одеса, 1900» [1906. Комаров — 66].

ОПЕРЕТА КЛУБНА / «Де кілька спроб у справі створення радянської оперети робить наш самодіяльний театр — театр малих форм — “Синя Блуза”, клубні гуртки сатири, театр “Веселий Пролетар” тощо. Народжується навіть і термін такий — “клубна оперета”» [1929. Лейн — 99].

ОПЕРЕТА КОМІЧНА / [1899. Кропивницький / Верзілійова Енеїда]; [1899. Франко — 95]; [1923. Білецький — 41].

ОПЕРЕТА КОМІЧНА НАРОДНА / «“Пані молода з Боснії”, комічна народна оперета» [1885] [1906. Комаров — 96].

ОПЕРЕТА МАЛОРОСІЙСЬКА ОРИГІНАЛЬНА / «“Добрі сусіди”. Оригінальна малоросійська оперета 3 д. Ф. А. Синельникова» [1906. Комаров — 85].

ОПЕРЕТА НЕГРИТОСЬКА / «Гастролі негритоської оперети триватимуть до травня. В травні вона гратиме в Ленінграді, а потім виїздить до Америки. За три тижні своїх гастролів негритоська оперета дала прибутку 2-му держцирку більше за 25.000 карб.» [1926. Негритоська — 11].

ОПЕРЕТА РАДЯНСЬКА / [1929. Лейн — 98].

ОПЕРЕТКА / польськ. *operetka* [1752] [1992. Cegiela — 83]; [1781] [2007. Rutkowska — 380, 496]; «оперетка» [1865. Персонал — 496]; [1866. Маруся — 365]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 115, 116]; [1908. Ашкаренко — 12]; [1908. Кропивницький / Спогади — 137]; [1927. Кльокло — 4]; [1940. Пісчун — 36]; «Обидві оперетки Котляревського гралась и граютьця у Петербурзі и в чимало-яких Московських городах, хоча все без толку и без користі; бо публика слухає тільки пісні, а не розуміє мови. В Україні, де тільки появлявся театр, нігде він не обходивсь без “Наталки”, але нігде вона не гралась так вірно, так артистично, як охотниками у Полтаві; де Дмитро и Кузьма Старицькі художественно передавали ролі» [1865. Феллетон — 533]; «екзотична оперетка» [1892. Франко — 289]; «из опереток или, как тогда говорили, “малых опер”» [1893. Черняев / Старинный — 37]; «В то время как иностранцы-антрепренеры подерживали у нас серьезное драматическое искусство, русские антрепре-

нери вводили у нас балаган, именуемый опереткой» [1898. Ярон — 25]; «оперетка та фарс (близька рідня кафешантана)» [1900. Кропивницький / 2 — 486]; «оперетковим елементом — фарсом, співами та танцями» [1900. Франко / *Театр* — 20]; «гнать і фарс, і оперетку, вони — позор іскуства, бо смак псують і тільки тішаться пороком» [1905. Карпенко-Карий / *Суета* — 51]; «популярна оперетка» [1910. Франко — 309]. ► ОПЕРЕТА, СПІВОГРА

ОПЕРЕТКА В ТРИКО / [1913. Вороний / *Театр* — 139].

ОПЕРЕТКА ДИТЯЧА КОМІЧНА / «“Коза-дереза”. Дитяча комічна оперетка в 1 дії. Рус. Граб. Линд» [1890] [1906. Комаров — 39]; «“Коза дереза”, дитяча комічна оперетка в 1 дії. Граб. Рус. Линд. Лібрето уложила Дніпрова Чайка» [1891] [1912. Комаров — 63]. ► ДРАМА-КАЗКА, КАЗКА ДРАМАТИЧНА, КАЗКА В ЛИЦЯХ, КАЗКА-ОПЕРЕТА

ОПЕРЕТКА ДРАМАТИЧНА / «“Безталанна, або Дві долі”. Драматическая оперетка в 3 діях. Ф. А. Бурсак» [1895] [1906. Комаров — 105]; «“Хома Коваль”, драматична оперетка у 3 діях і 5 одмінах» [1901] [1906. Комаров — 71].

ОПЕРЕТКА КОМІЧНА / [1916. Чарнецький — 8]; [1923. Білецький — 42]; «“Зелений острів”, комічна оперетка Кичмана» [1885] [1906. Комаров — 96].

ОПЕРЕТКА ЛІЛПУТІВ / «коли дивишся спектакль лілпутів і виникає питання про силу й характер цього виливу. Питання серйозне, бо те, що ми бачимо в лілпутів навряд чи зрозуміле з даних теорії художньої творчості! Перед нами опереточні спектаклі. І ми бачимо: переважно-прекрасну сценічну гру, майже у всіх ритмічність і музичність. <...> ні трохи не гірше від нормальних опереточних труп. Навіть краще» [1926. *Лінійм* — 10].

ОПЕРЕТКА НАРОДНА КОМІЧНА / «“Пан Мандатор”, народна комічна оперетка в 3 діях д. Млаки» [1882] [1906. Комаров — 94]; «народна оперетка» [1904. *Історія* — 11].

ОПЕРЕТКА ТРАГІЧНА / «“Не до любови”. Трагічна оперетка на дві дії К. Шаповала» [1865] [1906. Комаров — 14].

ОПЕРЕТКА ФРАНЦУЗЬКА / [1916. Чарнецький — 8]; «французька оперетка то інший род іскуства» [1900. Кропивницький / *Нашествіє* — 62].

ОПЕРЕТКОМАНІЯ / [1933. Рулін — 6].

ОПЕРКА / «“Ганнуся”. Оперка в 2 діях. Г. Лядави» [1870] [1906. Комаров — 17].

ОПЕРКА ДИТЯЧА / [1928. *Оперка* — 3]; «“Лисичка, котик і півник”, дитяча оперка в 2 діях. Лібрето (по Б. Грінченко) і музику склав К. Г. Стеценко» [1911] [1912. Комаров — 60].

ОПЕРНГАУЗ / польськ. *opernhaus* [1767] [1992. *Cegiela* — 83]; «У Брацлавському воєводстві, в м. Тульчин (тепер — районний центр Вінницької обл.) Станіслав-Щенський Потоцький у 1787 р. збудував “опернгауз” [нім. — дім опери], в якому давалися драматичні й оперні вистави до початку XIX ст.» [2005. *Пилипчук* — 290].

ОПЕРНИК / виконавець опери; [1904. Карпенко-Карий / 2 — 171].

ОПЕРОМАНІЯ / [1925. Василько — 146].

ОПИС ОБ'ЄКТИВНИЙ ФАКТІВ ІСТОРИЧНИХ / «“об'єктивний” опис історичних фактів» [1931. Бульба — 154]. ► ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ, ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА ОБ'ЄКТИВНА

ОПЛЕСКИ / польськ. *oklaski* [1815] [1992. *Cegieta* — 79]; «оплески» [1894. *Старицький / Талан* — 457]; [1894. *Франко / Театр* — 325]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 108, 118]; [1908. *Глаголь* — 4]; [1908. *Зайці* — 4]; [1908. *Кропивницький / Спогади* — 127]; [1913. *Верходуб / 2* — 2]; [1916. *Кропивницький* — 224]; [1919. *Курбас / Маніфест* — 48]; [1936. *Мар'яненко / 1* — 123]; [1963. *Оплески* — 156]; «хлопали в ладоши» [1840. *Квітка / Халаявський* — 149]; «отшлепав триумфально в ладоши» [1840. *Квітка / Халаявський* — 151]; «рукоплекскания» [1841. *Квітка / Театр* — 92, 93, 94, 95, 98, 99]; «оба они в равной степени собирали обильную дань рукоплексканий и вызовов» [1861. *Мизко* — 304]; «грімкі оплески» [1867. *Леонтович* — 513, 514]; «автора викликала публіка кілька разів, наділивши грімкими оплесками» [1883. *Франко / Діло* — 290]; «публіка руська <...> з великим восторгом <...> обсіпала граючих безконечними оплесками» [1885. *Франко / Театр* — 361]; «нас тутки шанують добре, оплесків багато, а ще більше гвалту, тільки заробітку мінус» [1894. *Кропивницький / Грінченко* — 434]; «страшний оплеск» [1894. *Старицький / Талан* — 459]; «гомінкі оплески» [1897. *Старицький / Білиловський / 1* — 565]; «театр оглашається ревом і оплесками» [1901. *Кропивницький / 2* — 491]; «Заяви признання в театрі оплесками явилися не аж у нових часах, а вже старинні Римляни були в тім зовсім вправні. В Помпеї знайшли недавно при розкопах папірусові звої, які подають також дещо і про рід та спосіб, яким старалися тоді показати на зверх свою вподобу. Більше чи менше задоволене давали пізнавати ріжними знаками. Коли виконання актора лишило приємне вражінє, тоді тріскали середнім і великим пальцем. Коли-ж хотіли виявити акторови дещо більше почести, тоді били випростуваними пальцями лівої руки по пальцях правої. Той рід оплесків звав ся *testae*, бо через те викликував ся тон як від удару глиняних черепків. Вже більшим знаком прихильности було бити в долоні, а ще знатнійшим вигнутими руками (пор. ріжні *plausuum genera* у Светонія в житю Нерона р. 20). Та найбільша почесть була в тім, що видці махали перед акторами кінцем своїх тог. Тут може бути интересно, що цісар Авреліян велів для що йно згаданої цілі розділювати малі кавалочки сукна між найнижші верстви публіки, яка не могла носити тоги» [1904. *Ваглер / 2* — 114]; «дарила их громкими оплесками» [1904. *Історія* — 11]; «театр дрижав від оплесків і криків “слава!”» [1904. *Карпенко-Карий / 2* — 171]; «як скінчився спектакль, академічна молодь винесла її [Бачинську] з театру на руках і аж до помешкання йшла навколо неї, плещучи весь час в долоні» [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 114]; «долоні попухли від оплесків» [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 118]; «Як відносяться селяне до театральних вистав. У на-

шій газеті вже писалося про те, що <...> тамтешнє вільнопожарнє т-во заходилося споружати українські спектаклі. Цікаво, що спочатку селяне не спочували цій, як вони казали, “панській забавці” і через це на вистави не ходили, але далі “театр” почав їх приваблювати до себе. На останньому спектаклі була вже така сила людей, що не вистачило їм місця. Багато було таких селян, що плакали, дивлячись на “Безталанну”. Селяне дивуються оплескам» [1908. *Селяне* — 3]; «при першій появі його [М. Л. Кропивницького] на кону — на початку сезону або гастролів — всі глядачі вставали і протягом добрих п’яти хвилин вітали оплесками та вигуками. Ми, актори, часто в таких випадках плакали від зворушення і любові до свого керівника. Але в героїчних ролях (наприклад, в ролях Гаркуші, Мазепи) Марко Лукич фальшивив, інтонаційно наспівуючи їх. З найбільшою силою акторський геній його виявлявся в комедійних ролях простаків і резонерів» [1936. *Мар’яненко / 1 — 120*]; «Ще 20 чи 30 років тому в державній бразилійській опері був звичай замість оплескувати співачку, робити більше ніж королівський жест, а саме: найбільші чепуруни міста приходили до театру з білими голубами, яким обвзували шії різнокольоровими стяжками, і до тих стяжок привязували похвальні поеми. У кульмінаційній точці успіху співачки — голуби перелітали зі салі на сцену і оточували співачку якби авреолею» [1939. *Жести* — 9]. ▶ АПЛОДИСМЕНТИ, БЕНЕФІС, БІС, БРАВО, ВИХІД НА ОПЛЕСКИ, ІСТЕРИКА, КВІТИ, КЛАКА, ПОПЛЕСКИ, ТАБЛИЦІ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЗАЛІ, ФОРА

ОПЛЕСКУВАТИ / [1918. *Кузеля* — 25]. ▶ АПЛЯВДУВАТИ

ОПОВІДАЛЬНИЦТВО / художнє читання; ▶ ЕСТРАДА, ЧИТАННЯ ХУДОЖНЄ

ОПОВІДАННЯ ХАРАКТЕРНО-ПОБУТОВЕ / «характерно-побутове оповідання — основний жанр радянської естради. <...> Для радянської професійної естради, для самодіяльної клубної естради це основний з основних жанрів естради не лише розмовних, але і взагалі» [1931. *Білокриницький* — 42].

ОПОВІСТКА ІСТОРИЧНА / «Запорожці, історична оповістка з давніх часів, в 3 відслонах» [1864. *Слово* / 85 — 6].

ОПОДАТКУВАННЯ ВИДОВИЩ / «Коли уряд р. 1797 розіслав наказ про оподаткування всіляких видовищ, тодішній малоросійський губернатор Миклашевський відповів начальству, що цього року в Малоросійській губернії ніяких “увеселеній и позорищ” не було» [1928. *Копержинський* — 405]. ▶ ПОДАТОК НА ВИСТАВИ ТЕАТРАЛЬНІ, ПОДАТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ

ОПОДАТКУВАННЯ ВИДОВИЩ ТА РОЗВАГ / «Постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету “Про оподаткування видовищ та розваг”. У виконання постанови своєї від 12 квітня 1922 р. Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет ухвалив: 1) Визначати для всяких видовищ та розваг, що організуються, використовуються, або керуються органами Народнього Комісаріату Освіти, максимальнє

оподаткування не більш 30 (тридцяти) відсотків вартості квитка. 2) Зазначений збір розподіляється таким чином: А. Для видовищ театрального характеру, а) На користь голодним 10 (десять) відсотків, б) Натурою 10 (десять) відсотків квитків для потреб Червоної Армії <...>. Примітка: При закінченні збору на користь голодаючих, визначені в їх відрахунки йдуть на поповнення місцевого бюджету. 3) Оплата комунальних послуг театральними підприємствами провадиться на загальних підставах. 4) Цєю постановою касується декрет ВУЦВК-у від 13 вересня 1921 р. про оподаткування на користь голодних квитків на видовища» [1922. *Оподаткування* — 5]. ► ПОДАТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ

ОПОДАТКУВАННЯ ПРОГРАМ КОНЦЕРТНИХ / [1912. *Податок* — 3]. ►

ПОДАТОК НА КОНЦЕРТАНТИВ

ОПОСЕРЕДКУВАННЯ / «Курбас вважав, що термін “перетворення” ще не досконалий, хоч і близький до істини. Вже пізніше в науці про сценічну майстерність з’явився термін “опосередкування”, дуже близький змістом до перетворення. Тому він теж прижився в театрі» [1969. *Макаренко* — 210]; «Курбас вважав термін “перетворення” недосконалим, хоч і близьким до істини. І вже пізніше в науці про сценічну майстерність Курбаса з’явився дуже близький за змістом до перетворення термін “опосередкування”, який згодом також прижився у театрі» [1970. *Масоха* / *Перетворення* — 28]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ОПРАВА ДЕКОРАЦІЙНА / [1933. *І. Н.* — 6].

ОПРАЦЮВАННЯ ДРАМАТИЧНЕ / «драматичних опрацювань історії Антонія і Клеопатри перед Шекспіром було немало в Італії, Франції й Англії, та всі вони не виходили за рами звичайної любовної трагедії» [1901. *Франко* / *Клеопатра* / 2 — 167–168].

ОПРОС ГЛЯДАЧІВ / [1923. *Василько* / 5 — 111]. ► КОМІСІЯ АНКЕТНА

ОП’ЯНІННЯ / «оп’яніння екстазом» [1913. *Вороний* / *Темп* — 62].

ОРАНЖУВАННЯ / «Є в Еснера ще одна властивість — це надзвичайне вміння оранжувати великі масові сцени, надто військові з невеликим акторським складом» [1925. *Туркельтауб* / 7 — 3]. ► АРАНЖУВАННЯ

ОРАТОР / [1929. *Вознесенський* — 184]. ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

ОРАТОРІЯ / польськ. *oratorium* [1828] [1992. *Cegiela* — 84]; «разыграть ораторию под названием “Святая Цецилия”, сочинение господина Лейдесдорфа» [1825] [1893. *Черняев* / *Старина* — 647].

ОРАТОРІЯ НА ПОЛІТТЕМИ / [1927. *Вентилятор* — 14].

ОРАТОРІЯ СЦЕНІЧНА / «“Ніч Вифлеємська”. Ораторія сценічна в 4 актах. Написав І. Я. Луцик» [1900] [1906. *Комаров* — 69].

ОРАЦІЯ / «Орація. пл. *oracja* от лт. *oratio*. Речь» [XVII ст.] [2002. *Тимченко* / 2 — 50]; «орацию складую — составляю слово» [XVIII ст. *Синонима* — 57]; «интермедии, внося юмористический элемент в строго серьезное действие

драми, содействовали развитию веселых рассказов и “ораций” на темы духовные и мирские, исторические и бытовые. Некоторые из этих ви-ршей были просто сокращением старинных драм (напр[имер], вирши о сошествии Христа в ад); другие, в форме диалогов, излагали новые житейские потребности и столкновения (“Разговор Малороссии с Великороссиею”») [1904. Франко / Енци — 117]; «ораций» [1913. Франко / Студія — 210, 220]. ►

ДЕКЛАМАЦІЯ, ДІЯЛОГ, ДРАМА ШКІЛЬНА, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ОРГАН МИСТЕЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ / «державним мистецьким органам треба також занепокоїтись, щоб не переривати початої справи організованого й планового музичного виховання нашого столичного глядача» [1926. Час — 1].

ОРГАН МИСТЕЦЬКИЙ КОНТРОЛЬНИЙ / [1928. Оперка — 3].

ОРГАНІЗАТОР МАСОВИХ ПЕРЕЖИВАНЬ / про драмопис; [1924. Ма-монтов — 37].

ОРГАНІЗАЦІЯ ВПЛИВУ НА ПСИХІКУ ГЛЯДАЧА / «Організація впливу на психіку глядача в часі, в поступовості, в співвідношеннях у часі, є основною річчю, і не дарма у всі часи драматургія вважалася головною річчю в театрі, оскільки драматург визначенням, розгортанням своєї фабули, її композиції в певний закінчений твір, є головним організатором театру. А що режисер силою обставин змушений не тільки часто бути на місці драматурга, а оскільки драматурга — в такій несталій культурі, як наша, — драматурга, як чогось такого, що могло б іти в парі з режисером, немає, і режисер мусить твір драматурга перетравити і організувати як слід (у грецькому театрі цього не було, у нас це є), оскільки це так, то режисеру треба бути дуже добрим драматургом щодо композиції видовища, спектаклю» [1926. Курбас / Призначення — 91].

ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА / [1928. Нарада / 1 — 11]; «Нові форми організації теа-глядача — одвідування вистав цілими колективами, диспути, суди, конференції, колективні рецензії про п'єси» [1928. Кравченко — 128]; «Закриті вистави для пролетарського глядача, колективні відвідування, диспути, доповіді керівників театрів на підприємствах, утворення Товариства Друзів Радянського театру — такі є нові форми організації масового глядача навколо театру» [1928. Якубовський — 3]. ► АБОНЕМЕНТ, ГЛЯДАЧ

ОРГАНІЗОВАНИЙ, СИСТЕМА АБОНЕМЕНТНА, ШТАТ ТЕАТРУ

ОРГАНІЗАЦІЯ ДРАМАТИЧНОЇ ПРОДУКЦІЇ ► ПРОДУКЦІЯ ДРАМАТИЧНА

ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ / навчальна дисципліна; [1918. Курси / 3 — 4]. ► КУРСИ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОСТІ / «пролетарська організація театральності» [1921. Avanti — 48].

ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ / «Найбільш прибуткова система буржуазної організації театру, то власне, система гастролів» [1921. Avanti — 50].

ОРГАНІЗАЦІЯ ШКІДНИЦЬКА / «У мене складається таке враження, що театр “Березіль” буде свою роботу на зразок шкідницьких організацій» [Д. Грудина] [1933. Стенограма — 548].

ОРГІАЗМ / [1913. Вороний / Театр — 61, 70]; «найголовніший стимул творчості таланту — вибух екстазу, оргіазм, святе натхнення» [1913. Вороний / Театр — 158–159].

ОРЕНДА ТЕАТРУ / «арендовав французький театр» [1905. Кропивницький — 88]; «Как сдавался в аренду харьковский городской театр на пять лет. Судьба харьковского драматического театра была решена вечером, в субботу, на заседании театральной комиссии. Театр сдан на пять лет Н. Н. Синельникову. Никогда еще со времени существования городского театра в Харькове не предлагалось антрепренерами столь блестящих условий и не делалось столько заманчивых обещаний. Антрепренеры шли на все. Саратовский антрепренер Струйский предложил 24 тысячи арендной платы, залог и даже перевел из Саратова через Волжско-Камский банк 11 тысяч наличными деньгами и 10 тысяч облигациями: обещал художественную постановку пьес, бесплатные утренние спектакли для учащихся, привел длинный список актеров, с которыми он уже вошел в соглашение о поступлении на службу в Харьков. <...> Театральная комиссия была завалена телеграммами антрепренеров. <...> Но всех претендентов победил г. Синельников, уполномочив хлопотать за себя представителя фирмы Нобеля в Харьков И. О. Степанова. <...> Необычайная погоня за харьковским городским театром побудила театральную комиссию включить в контракт новые обязательства для антрепренеров, но к чести комиссии нужно сказать, что ее не прельстили обещания антрепренеров <...>. В проект контракта с антрепренером было включено председателем комиссии обязательство, чтобы антрепренер за месяц до сезона представлял в театральную комиссию списки всех пьес, намеченных им к постановке. Пьесы, признанные комиссией неудобными, должны быть сняты с репертуара. Некоторые члены комиссии пожелали еще большего: антрепренер должен представлять в комиссию пьесы для просмотра, а от комиссии будет зависеть разрешить, или не разрешить их к постановке. <...> Но тут пришлось остановиться; предложение привело членов комиссии в ужас: — Кто же будет читать пьесы; нам принесут целую театральную библиотеку... — Да, наконец, чтение — одно, а постановка на сцене — другое дело, — сказал проф. Сумцов. Конечно, весьма нежелательно, чтобы в городском театре шли антихудожественные или какая-нибудь сенсационные пьесы, но тогда пусть комиссии будет предоставлено право снимать их с репертуара уже после постановки, когда будет выслушано мнение печати, публики <...>. Добавим, что и над цензурой есть еще сверх-цензура: в дни нашей жиз-

ни контроль над театром и очень суровый, безапелляционный, установлен со стороны духовных властей и союза русского народа» [1909. Епифанский — 6]; «Театр чи спекуляція? Така ділема стоїть перед нашою думою, що має в сьогоднішнім засіданню рішити питання, кому здать в оренду на 5 літ театр “Народного Дому”. Вчора, в засіданні городської управи вияснилось, що з шести солідних претендентів на оренду цього театру мають перевагу три: з одного боку добре відомі Київу — І. Дуван-Торцов і Микола Садовський, з другого — д. Т. Колесніченко. Раніше цей театр здавався в оренду за 9 тисяч рублів на рік; тепер а огляду на конкуренцію д. д. Дуван і Садовський запропонували 10,000 руб., а д. Колесніченко 13,100 руб.! Отже розглянемось в цій конкуренційній боротьбі. Кожному, хто стежив за театральними справами, ясно, що йде боротьба представників ідейного театру і того театру, що не маючи ані художніх засобів, ані імени навіть, хоче побити рекорд грішми. <...> д. Садовський, що протягом 5 літ грав в цім театрі і своїм репертуаром, а головно своїм відношенням до справи зумів утворити справжній народний театр, до котрого привернулись всі симпатії публіки, заслугоує на особливу увагу. Це вже не “предприниматель”, це досвідчений та ідейний культуртрегер. З другого боку виступає д. Т. Колесніченко, провінціальний антрепренер, відомий Київу, як антрепренер театру “Купецького зібрання”, де він грав щось два літа і за цей час доложив всіх старань, щоб відвернути від себе всі симпатії ідейного громадянства <...> прийшов до нас д. Колесніченко, щоб нищить і руйнувать цей “висад” ідейного мистецтва» [1911. Amicus — 1]. ► АКТОР ПРЕДСТАВЛЯННЯ

ОРІЕНТАЦІЯ ЕСТЕТИЧНА / [1983. Саква — 6].

ОРКЕСТР / польськ. *orchestra, orkiestra* [1744] [1992. Cegiela — 84]; польськ. *orchestra* [1754] [2007. Rutkowska — 387]; *orkiestra* [1861. Prawidla — 223]; «оркестр» [1893. Лисенко / 1 — 215]; [1920-ті. Рулін / Словник — 10]; «театральний оркестр» [1893. Черняев / Млотковский — 184]; «оркестр складається з кларнета, тромбона, труби та барабана» [1937. Сабінін — 323]; «Зведений до меж побутового провінційного театру, український театр [1880-х] зі скромною обстановкою і з малим оркестром не міг собі дозволити оперні вистави, й українські співаки мусили віддавати свої сили хоч московській оперній сцені, яку вони буквально виносили на своїх плечах» [1940. Антонович — 469]; «Оркестр змушував гадати, що музиканти добиралися з числа анархістів у житті, а ще більше в мистецтві. Вони лялися під час дії з диригентом, пропускали такти, захоплені тим, що діялось на сцені» [1961. Григор'єв — 229]. ► АФША, КОНЦЕРТ, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ОРКЕСТР ЖІНОЧИЙ / [1961. Григор'єв — 12]. ► КАФЕШАНТАН

ОРКЕСТР ТЕАТРУ МІСЬКОГО / «оркестр городского театра» [1911.

ТИ — 7]. ► ОРКЕСТР, ТЕАТР МІСЬКИЙ

ОРКЕСТР ШУМОВИЙ / [1927. Ю. Т. — 5]. ► ТЕАТР ЧИТЦЯ

ОРКЕСТРА / «Оркестра складається з диригента й безконечного числа скрипок, сурм, віолончелів, гобоїв і одного великого барабана. Артисти складаються з сопранів, мецо, тенорів, баритонів і басів. Балет — із прима-балерини, а хор — із восьми-десяти чоловіка тероризованого режисером населення... Це є опера» [1930. Вишня — 133].

ОРКЕСТРА ДУХОВА / [1916. Табір — 8]. ► ФАРС ТРАГІЧНИЙ

ОРКЕСТРАНТ / [1930. КДАО — 12]; [1930. Кричевський — 6]; [1936. Мар'яненко / 1 — 123]. ► БЕНЕФІС, БРИГАДА УДАРНА, ЗАРПЛАТНЯ

ОРКЕСТРАЦІЯ ► ДІРІЖОР

ОРКЕСТРИК ► ДІРІЖОР

ОРКЕСТРІОН / «Оркестріон — місце для оркестри, що міститься перед коном» [1929. Словник — 45].

ОРКЕСТРОВКА / [1891. Лисенко / 2 — 199]. ► КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА ОПЕРНА

ОРТОЕПІЯ / «А найбільша увага — до ортоєпії, до законів української літературно-театральної вимови; на цьому слід ставити величезний наголос. <...> Треба систематично й найдетальніше з'ясувати акторові ортоєпічні закони; треба, щоб актор теоретично зрозумів і усвідомив собі ті закони. А надто треба наламати язика акторського на окремих звуках і звукосполученнях, від альфи й до омеги, не минаючи “ані титла, ніже тії коми”... І доки український актор, як усі взагалі культурні актори, не відбуде суворої ортоєпічної муштри, доти він буде говорити українські звуки й слова по-російському, галицьким “пор'ядком” з польським присвистом, по-слобожанському, по-хуторянському взагалі, а не по-акторському» [1926. Сулима — 5]. ► МОВА НУТРЯНА, НУТРО

ОРХЕСТРА / [1927. Копержинський — 95]; [1920-ті. Рулін / Словник — 10]; «орхестра (нинішній партер)» [1913. Вороний / Театр — 111]; у значенні оркестр; [1916. Чарнецький — 10]; [1928. Дві — 5]; [1930. Федорцева — 2]; [1936. О'Коннор — 53]. ► ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА, КОНЦЕРТ

ОРХЕСТРА СИМФОНІЧНА / [1929. Гаркун — 5].

ОРХЕСТРУВАННЯ / [1937. Русова — 50].

ОСВІТА ЕСТЕТИЧНА / «естетичне образование» [1865. Театр / 1 — 154]. ► ТЕАТР НАРОДНИЙ

ОСВІТА МИСТЕЦЬКА / [1925. Туркельтауб / 1 — 1]; [1925. Резерв — 1]; [1935. Фронт — 152]; «Художня освіта. Мистецька освіта має три завдання. Перше — виготовання кадру викладачів і керівників для наших різних учбових установ та дитячих шкіл. Друге — це виготовання кадру тих, що, закінчивши наші інститути, наші школи, можуть провадити свою художню роботу безпосередньо в суспільстві. Третє — це підготовка нових кадрів для наших державних та суспільно-громадських театрів та для інших підприємств і установ. <...> Число студентів по інститу-

тах — 1543, по технікумах — 2230, разом ми маємо 3800 студентів по ВИШах та 5100 учнів по профшколах. Звертає на себе увагу різниця між цілеспрямованістю інститутів та технікумів: актора підготовлює інститут, а режисера технікум» [1927. *Скрипник* — 97–98]. ► ОСВІТА СЦЕНІЧНА, ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА, ОСВІТА ХУДОЖНЯ

ОСВІТА МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА / [1935. *Фронт* — 152].

ОСВІТА СЦЕНІЧНА / [1899. *Устав* — 3]; «сценическое образование» [1893. *Черняев* / *Млотковский* — 190]. ► ОСВІТА МИСТЕЦЬКА, ОСВІТА МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА, ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА, ОСВІТА ХУДОЖНЯ

ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА / [1926. *Рулін* / 3 — 107]; [1927. *Рулін* / *Музей* — 18]; [1928. *Ігнатович* — 40]; [1930. *Рулін* / *Протокол* — 93]; «В галузі театральної освіти в тому ж році [1924–1925 навч. рік] було: в Інститутах (драмфаки Муз. Драм. Інститутів, Київ і Харків) 130 душ, в Технікумах (Київ, Театральному Одеському Кіно-Технікумі і драмфаку Одесько-Муз. Драм. Т-му) 370 душ. Профшкіл по лінії театральної освіти немає. На драмкурсах вчилось коло 250 душ. Всього сценічному мистецтву в минулому учбовому році вчилось коло 750 душ. Слід зазначити, що дуже багато молоді в напрямі театру одержують виховання в різних студіях і драмгуртках, з яких часто виходять фахівці, що лишаються в полі артистичної діяльності. З Драматичних ВУЗ'ів мають вийти артисти та режисери вищої кваліфікації. <...> В біжучому учбовому році, наприклад, до Київського театр-технікуму на 70 душ вступаючих, що зареєстровані до 4/IX, було 35 членів ЛКСМ і 8 членів партії» [1925. *Г-ко* — 1]; «У нас, на Україні мистецька освіта — це загалом Ахілесова п'ята Головнопрофосвіти. <...> Але в самій мистецькій вертикалі театральної освіти в свою чергу теж є найслабше місце. Якось увесь час виходило так, що-в нас недооцінювано цього боку справи. У нас просто нема в усій республіці жодної, добре влаштованої театральної школи. Той невеличкий числом театральний молодняк, що є при київських театрах “Березіль” та “Театр ім. Гната Михайличенка”, виховується в узьких межах напрямку своїх театрів. Третій великий та цінний український театр ім. Франка в Харкові зовсім не має при собі студії і зовсім не має молодняка» [1925. *Туркельтауб* / 1 — 1]; «Таких акторів може дати тільки добре влаштована академічна театральної школа або студія при академічному театрові, на взірць театру Франка, що не обмежується рамцями тільки одного якогось напрямку. Отже тут ми й подаємо дві цілком конкретних пропозиції: розпочати організацію в Харкові українського театрального технікуму, яко театральної школи Головнопрофосвіти й організувати при театрі Франка студію з наступного сезону» [1925. *Туркельтауб* / 1 — 2]; «До театру М. Садовський прийшов, як і всі майбутні корифеї, без будь-якої театральної освіти» [1933. *Рулін* / *Садовський* — 4]. ► ОСВІТА МИСТЕЦЬКА, ОСВІТА СЦЕНІЧНА, ОСВІТА ХУДОЖНЯ

ОСВІТА ХУДОЖНЯ / [1927. *Скрипник* — 97–98]; «Цими днями у відділі Мистецтв відбулася нарада художньої професійної освіти в УСРР. Народа прийшла до висновку, що теперішня система художньої освіти не відповідає потребам художнього ринку, а тому визнано за потрібне її змінити. На думку наради, художня освіта повинна, з одного боку, орієнтуватись цілком на потреби українського художнього ринку, а з другого — повинна дбати за підвищення кваліфікації тих, що закінчують художні ВУЗ'и» [1926. *Освіта* — 10]. ► ОСВІТА МИСТЕЦЬКА, ОСВІТА МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА, ОСВІТА СЦЕНІЧНА, ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА

ОСВІТЛЕННЯ ГАСОВЕ / [1926. *Смоліч / Толбузін / 2* — 302].

ОСВІТЛЕННЯ КОНУ / польськ. *oświecenie* [1814] [1992. *Cegiela* — 85]; «Освітлення кону. Джерела освітлення кону це: софіти, рампа, виносна лампа, прожектори, рефлектор, бережки та конуси» [1929. *П'ясецький* — 18]. ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ

ОСВІТЛЕННЯ НАФТОВЕ ► ОСВІТЛЕННЯ СЦЕНИ

ОСВІТЛЕННЯ СЦЕНИ / [1929. *Вознесенський* — 183]; «освітлення рампою, софітами, та одним-двома рефлекторами» [1913. *Вороний / Театр* — 106]; «аматори повинні запам'ятати, що світла ніколи не є багато на сцені, тому треба старанно подбати про стоячі лампи в “каналі” на самім переді фронту, на обох боках суфлерської будки, в горі пальдаменту і з боків куліс» [1921. *Анко* — 39]; «Освітлення сцени повинно бути так ясне, щоб добре були видні актори і декорації, щоб особи в русі не кидали тіней! Освітлення сцени повинно бути розміщене так: долішня рампа, бічні рампи, горішні рампи. Найкраще освітлення це бічне, бо є невидне для публіки і легко можна змінити його краску і силу, тим більше коли маємо до діла з нафтовим освітленням. Щоб світло не було дуже ярке, треба дати шкло матове, або білу бібулу, натовщити і обліпити шкло. Добре світло на сцені, гарні світляні ефекти, це половина поводження пєси, бо престиж сцени і штуки підривається часто лише невдалими сценічними світляними чи звуковими ефектами. Тому, що наші аматорсько-театральні гуртки розпоряджають лише нафтовими лампами, подам усі можливості доброго освітлення сцени та світляних чи звукових ефектів. Найкраще, як уже було згадано, є бічне світло. Робимо це так: округлий стовп або лату висоти такої, як куліси, набиваємо дві або три поперечки довжини 80 см. — 1-го метра. Ширина такої поперечки може бути 25 см. На ці поперечки навішуємо лампи. Стовп цей не є прибитий до долівки, а обертається на круглій осі. Такі стовпи ставимо по одній та другій стороні сцени зараз за кулісами, щоб світло падало на сцену. Є це дуже добра річ, бо можна легко скручувати і підкручувати світло, так, що публіка того не бачить» [1938. *Мельник* — 39]. ► ЕФЕКТ СВІТЛЯНИЙ, ОСВІТЛЕННЯ КОНУ, ОСВІЩЕНІЄ, ТЕАТР СТАРИЙ ПБУТОВИЙ

ОСВІТЛЕННЯ СЦЕНІЧНЕ / [1926. *Смолич / Толбузін* — 7]; [1926. *Смолич / Толбузін / 2* — 302]. ► ЕФЕКТ СВІТЛЯНИЙ, ОСВІТЛЕННЯ КОНУ, ОСВІТЛЕННЯ СЦЕНИ, ОСВІЩЕНІЄ

ОСВІТЛЮВАЧ / [1931. *Гандельман / 2* — 11]. ► КАДРИ МИСТЕЦЬКІ

ОСВІЩЕНІЄ / [1900. *Кропивницький / Нашествіє* — 59]; «освещение» [1883. *Кропивницький* — 337]; «зал клубний, без освіщення» [1894. *Кропивницький / Грінченко* — 434]. ► ОСВІТЛЕННЯ СЦЕНИ

ОСВЯЧЕННЯ [ТЕАТРУ] / «Открытие его [театра в Харькове в 1841 г.] сопровождалось весьма характерным эпизодом. Млотковский пригласил освятить новое здание православного священника. Тогдашний харьковский архиерей <...> восстал против этого» [1881. *Черняев* — 273].

ОСЛАБЛЕННЯ ДІЇ / «тепер будується п'єса переважно на чотири, п'ять актів: в першій — зав'язка, в другій — підвищення дії, в третій — найбільший розвій дії, в четвертій — ослаблення дії і в п'ятій — розв'язка (або катастрофа)» [1913. *Вороний / Театр* — 126].

ОСНОВА ДРАМИ / «основой драмы є одна з великих ідей нашого віку, ідея емансипації людської думки і людського чуття з пут застарілої традиції» [1898. *Франко* — 146].

ОСНОВИ МИСТЕЦТВА СУЧАСНОГО / [1913. *Вороний / Театр* — 64]. ►

МИСТЕЦТВО

ОСНОВОПОЛОЖНИК ТЕАТРУ / [1935. *Гармсен / 1* — 156]; «27 квітня — тридцять п'ять років з дня смерті відомого основоположника українського театру, поета-лірика і перекладача Михайла Петровича Старицького» [1939. *Бедзик* — 117]. ► ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНИЙ

ОСОБА ДІЄВА / «дієві особи» [1908. *Стешенко / 1* — 14]; «Великий міський театр: “Опера за три сотики”, видовище на 9 яв Гея, Брехта і Вайля. В оригіналі зветься це “Опера для жебраків”. Для жебраків тому, що вони є головними дієвими особами цієї пєси <...>. Чимало осіб йшло на прем'єру цієї пєси, гадаючи, що це справжня опера. Може аж в останній яві зміркували, що це могла би бути сатира на оперу, якби її співали, а не говорили. Не тільки сатира на оперу, але й на кримінальну та сентиментальну драму. Маємо видовище, що позичає з різних театральних родів засоби по вподобі, перемішуючи їх, свідомо і несвідомо плутаючи. Так родяться нові сценічні ефекти і нові настрої. Сюжет тут байдужий <...>. Назагал пєса непересічна, цікава, у деяких частинах навіть оригінальна» [1933. *Брехт* — 5].

ОСОБА ДІЙОВА / польськ. *osoba* [1754] [2007. *Rutkowska* — 393]; «дійові особи драми» [1901. *Франко / Клеопатра / 2* — 166]; «особи у цілій драми» [1906. *Федькович / Дивоглядія* — 33]; «дійові особи» [1907. *Мова* — 134]; [1908. *Франко / Слово* — 483]; «особи» [1911. *Воробкевич / Приблуда* — 268].

ОСОБА ДІЛАЮЧА / «Будова драми й виведення ділаючих осіб, а передовсім упрощення акції, завдячує також багато Прокоповичеві» [1922. *Гордінський* — 79].

ОСОБКА / театральна лялька; польськ. *osóbka* [1738] [1992. *Cegieta* — 84].
ОТДЕЛЕНИЕ / ява (?) або коротка дія, однак не картина, адже п'єса має поділ на картини; [1867. *Глібов* — 200].

ОТКРИТКА / відкритий кафешантан, театр просто неба; «открытка» [1900. *Кропивницький* / 2 — 486].

ОТОЧЕННЯ УМОВНО-СЦЕНІЧНЕ / «умовно-сценічне оточення (декораційна обстановка тощо)» [1913. *Вороний* / *Театр* — 49]. ► **ДЕКОРАЦІЯ, КУНШТАЦІЯ, ОБСТАВА**

ОТСЕБЯТИНА / відсебеньки; [1912. *Садовський* / 2 — 4]; [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 264]; «Але одне вразило нас прикро: артист [П. К. Саксаганський] допускав велику силу реплік і слів од себе, при чому вживав де яких приказок і натяків “на злобу дня”, як от “самоуправління”, “свобода личности”, “революція” і т. и.» [1907. *Д—ко* — 4]. ► **АНТИХУДОЖНІСТЬ, ПРИБАВКИ, СВАУКИ**

ОТЕЦЬ ТЕАТРУ / «отці театру» [2015. *Клековкін* / 1 — 8].

ОФОРМЛЕННЯ / [1929. *Сімашкевич*]; «З сучасного безстидства. “Богдана Хмельницького” Старицького в Харкові виставляють так: чотири дії Старицького, а п'яту зробив Варава. Той самий Варава виправляє мову Котляревському в “Наталці-Полтавці”, бо “Візний говорить там паганою (!) мовою” <...> “Березіль” збирається виставляти Карпенкового “Саву Чалого”, — так, звісно, в “оформленні” якогось мудрагеля» [1926] [1929. *Єфремов* — 437]; «оформлення (декорації)» [1927. *Урсал* — 15]. ► **ДЕКОРАЦІЯ**

ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ / [1948. *Предславич* — 20, 32]; «Декоративне, костюмне та звукове оформлення» [1928. *Пригоди* — 18]; «В театрі реалістичного стилю, особливо у нас в радянському театральному мистецтві — оформлення спектаклю є органічна нерозривна частина цілої композиції вистави, що активно й закономірно виконує ідеологічну функцію; тобто воно підпорядковане єдиному ідейному режисерському планові вистави. Інакше кажучи, і цей компонент мусить нести в собі певну частину функцій пізнання об'єктивної дійсності і в певному спрямуванні. Інакше в “Молодому театрі”. Ідеалістична естетика його спрямована, так би мовити, на “внутрішні туманності” індивідуалістичної свідомості. Світ об'єктивної реальності для неї не існує. Вона не пізнавальна, бо, власне, її нема. Через те в більшості постанов “Молодого театру” (“Йола”, “Цар Едіп”, “Горе брехунові” та ін.) — умови часу, характер простору, характер реальної обстанови здебільшого віддано в системі ілюзійних знаків, абстрактних умовностей, натяків та графічних символів. Тобто, конкретні явища часу: ранку, дня, вечора; конкретні явища місцевості: вулиці, будинку, річки, лісу; характер обстанови — площі, кімнати тощо — все це не має реального відбиття в образотворчому оформленні, а інтерпретується скрайньо умовно, скрайньо схематично, приблизно віддалено, якимись здогадами. Від цього залишається враження

хаосу, нечіткості, розпливчатого миготіння, не реальності, а тільки туманні ілюзії про об'єктивну реальність, якісь хиткі натяки. Все це було перенесено і в “Березіль”, щоправда, з певними корективами в напрямі більшої реалістичності. Тут Курбас зустрів деяку опозицію в майстерності й методології художника Меллера. Проте, ми знаємо випадок, коли даний принцип буржуазної естетики — викреслювати реально-речовий світ і, взагалі, реальний світ, як неістотний, як зайвий, — дійшов свого абсурдного вияву в березолівській поставі “Макбет”. В ній Курбас просто замість об'єктивної фізичної реальності на сцені дав лише поняття мислення про неї: скажімо — за п'есою потрібний ліс, маємо напис “ліс”; потрібна стіна — напис — “стіна” і т. д. Та ж система знаків, поняттів, замість реальної конкретності система до краю схематичних символів, запроваджується в багатьох поставах “Березоля”: “Жакерія”, “Машиноборці”, “Людина-маса”, “Газ”, “Джimmy Гігінз” і т. д. Навіть в поставах останніх років “Березоля” даний принцип, перенесений з “Молодого театру”, як традиція не втрачав свого значення. Таку приблизно характеристику повинен мати і костюм. В “Молодому театрі” він утрачає майже цілком свої реальні прикмети і дається лише у площині стилізаційної умовності; більше того, дається, так би мовити, тільки ідея костюма — незалежно від часу, особи, доби, коли діє конкретна людина. І по цій лінії об'єктивна реальність збіднюється, спрощується до елементарної схеми, яку може утворити примітивна уява трилітньої дитини, і яка через малий свій досвід конструює світ із розірваних елементів його. Ці два згадані моменти не випадкові й не відірвані від цілої естетичної театральної системи “Молодого театру”, а пізніше — в певній модифікації — і в “Березолі”. Вони підпорядковані основним і узагальнюваним принципам буржуазної естетики Курбаса і саме на лініях актора і режисера в театральній композиції» [1934. Юра — 745–746]. ► ДЕКОРАЦІЯ, ПЛАН ВИСТАВИ

РЕЖИСЕРСЬКИЙ, СЦЕНОГРАФІЯ

ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ МАТЕРІАЛЬНЕ / [1924. Курбас / СФІСД № 2 — 29]; [1927. Гудран — 7]. ► ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНИ МАТЕРІАЛЬНЕ

ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВОК ЗОВНІШНЄ / [1927. В. Ів. — 14].

ОФОРМЛЕННЯ ДЕКОРАТИВНЕ / навчальна дисципліна; [1942. Й — 3]. ► КУРС ДЛЯ РЕЖИСЕРІВ, ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ

ОФОРМЛЕННЯ ЗВУКОВЕ / [1930. Вершигора — 15]. ► ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ

ОФОРМЛЕННЯ КОНСТРУКТИВНЕ / [1930. Острів — 5]; [1932. Рулін / 15 — 66]. ► КІНО У ТЕАТРИ, ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

ОФОРМЛЕННЯ КОНСТРУКТИВНО-АРХІТЕКТУРНЕ / [1925. Госнодар — 5].

ОФОРМЛЕННЯ КОНУ / [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 57]. ► ФАКТУРА

ОФОРМЛЕННЯ КОСТЮМНЕ ► ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ

ОФОРМЛЕННЯ МИСТЕЦЬКЕ / «Щодо мистецького оформлення, то в оперовому театрі існують два гатунки вистав: так звані основні і прохідні. До основних вистав належать такі, які театр кладе в основу своєї виробничої роботи та які він вважає за найвідповідніші вимогам сучасної доби, а прохідні — це опери другого гатунку, які ні за змістом, ні за якістю постави нічим не відрізняються від постав дореволюційних часів» [1931. *Зубравський* — 18].

ОФОРМЛЕННЯ МУЗИЧНЕ / [1943. *Савицький* — 3]; [1948. *Предславич* — 20]. ►

ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ОФОРМЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧЕ / [1930. *Кабінет* — 16]. ► КАБІНЕТ ЕСТРАДИ

ОФОРМЛЕННЯ СЛОВЕСНЕ / З програми вистави «Шпана»: «Огляд ексцентріяда в 9 показах. Сатира памфлет Ярошенко. Словесне оформлення інтермедій Каплі-Яворовського та Бондарчука. Композиція огляду Бортника» [1926. *Програми* / 2 — 24].

ОФОРМЛЕННЯ СПЕКТАКЛЮ МАТЕРІАЛЬНЕ / [1926. *Городиська* — 3].

ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНИ / [1924. *Курбас* / СФІСД № 1 — 24]; [1936. *Мар'яненко* / 1 — 119]; [1946. *Ліпковський*]; «Вчора передгенеральна репетиція “Сави Чалого”. Лопатинський врешті-решт показав себе бездарністю, вузьким “рахівником”. Перш за все неграмотно. Рампа, оркестр перед завісою, а за завісою умовне неоформлене “оформлення” (радіус, на фоні якого стилізовані деталі й фрагменти пейзажу)» [1927. *Курбас* / *Щоденник* — 47]; перелік дисциплін: «соціологія мистецтва <...> художнє читання <...> механіка сцени <...> оформлення сцени <...> історія театру <...> система виховання актора» [1928. *Рулін* / *Розклад* — 51]. ► РОБОТА НАД П'ЄСОЮ

ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНИ КОНСТРУКТИВНЕ / «За тов. Мамонтовим, сучасний театральний стандарт окреслюється досить виразно чотирма типологічними рисами: це, по-перше, “реальне конструктивне оформлення сцени”. Зауважте, це стосується до всіх наших театрів, стосується також і до “Березоля”. Я не знаю, як це просто розуміти. Сказати, що декорація, де графічним ключем здекомпонований пейзаж, що, одним словом, декорація “Народного Малахія” має взагалі щось спільне з “реалізмом” чи з конструктивізмом, сказати, що двопланова система ширм з вип'яченою фактурою матеріального середовища — це єсть конструктивний реалізм, зарахувати до цього принципу оформлення “Жовтневий огляд”, “Фієско”, “Алло, на хвилі”, “Король бавиться”, “Мікадо”, “Седі”, “Золоте черево”, “Пролог”, “Гайдамаки”, “Макбет”, “Джиммі Гітінз” і, нарешті, “Газ”, — треба мати надзвичайно виключну сміливість, або треба добре бути впевненим у наївності своїх читачів» [1929. *Курбас* / *Окуляри* — 306]. ► КОНСТРУКТИВІЗМ

ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНИ МАТЕРІАЛЬНЕ / [1925. *Афіша*]. ► ОФОРМЛЕННЯ

ВИСТАВИ МАТЕРІАЛЬНЕ

ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНИ РІЧЕВЕ / «Питання про річеве оформлення сцени дуже й дуже на часі. Справді не зважаючи на девіз художників — “ми допомагаємо акторові”, — при постановці тієї чи іншої п’єси про актора іноді зовсім забувають. І тому часто буває так: під час підготовчої роботи з режисером фіксуються певні мізансцени, та чи інша форма, сила емоційної насичености голосова подача, а коли перейдеш на конструкцію (іноді десятиметрову), то вся попередня робота йде на нівець. Доводиться засапавшись бігати по сходах конструкції, яка увесь час скрипить гуде, хитається й часто рухається щоб підкреслити динаміку сцени... Щоб не загубить рівноваги на хвилину зупиняєшся... Серце в перебій... Груді часто й важко здійснюються... Дихать важко... А дишаєш часто й густо смородом від мотоциклета чи пострілів. Не лови гав, бо злетиш в оркестр, або поцілить тобі в голову якась додаткова частина оформлення, що летить на тебе з боків, а частіше з гори. А польоти на тросі з гальорки на сцену... Скільки поламаних ніг і ребер, розбитих голів в жертву “новому, обов’язково революційному мистецтву”» [1928. Конструкція — 5]; «річеве оформлення сцени» [1928. Руді — 6].

ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНІЧНЕ / [1933. Рулін / Садовський — 12]; [1970. Френкель — 17]; «Сучасне сценічне оформлення є: машина, збудована з органічних зв’язків, машина, що її компонують з режисерського та малярського матеріалів; з актора, речі і речей, пов’язаних механікою з рухом і розвитком дії та гри (механіка) актора <...>. Нам конче потрібно заводити до вистави елементи, що підлягають механізації та виховують в глядача нову мистецьку оцінку, не красивості та барвистості, як абстрактного кольору й світла, а оцінку кінцевої потрібності функціонального настановлення сценічних речей — життєвих форм, що їх скомпановано у функціональну машину для сценічної гри. Будувати таку машину-оформлення треба не за зовнішньою красивістю, виходячи зсередини, треба забути цілком за декоративні моменти й декоративне нагромадження тих сучасних форм і формочок (псевдо-конструкція), що дають ілюзію сучасності, що заплутують сенс та логіку функціональної побудови оформлення» [1930. Петрицький — 41]. ► ХУДОДНИК-ДЕКОРАТОР

ОФОРМЛЕННЯ ХУДОЖНЄ / [1928. Філінов — 94]; [1929. В. Ів. — 13]; [1930. М. П. — 17]. ► ВИХОВАННЯ КУЛЬТУРНЕ, КУЛЬТПОХІД

ОФОРМЛЕННЯ ШУМОВЕ / [1948. Предславич — 20]. ► ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ОФФЕНБАХОВЩИНА / «с 1861 года мало-помалу начинает водворяться на харьковской сцене канканное направление, расцвет которого наступил в конце шестидесятых и в первой половине семидесятых годов, когда в театре воцарилась оффенбаховщина» [1889. Черняев — 410]. ► ОФФЕНБАХАДА

ОФФЕНБАХАДА / [1899. Франко — 96]. ► ОФФЕНБАХОВЩИНА

ОХОТНИК / любитель, amator; «охотники» [1849. Головацький — 294]; [1904. Історія — 9]; [1927. Рулін / Музей — 18]; «охотники, як і торік, змовились та й зіграли, оце на святках, два спектаклі» [1862. Кивайголова — 366]; «в Україні, де тільки появлявся театр, ніде не обходивсь без “Наталки”, але ніде вона не гралась так вірно, так артистично, як охотниками у Полтаві, де Дмитро і Кузьма Старицькі художественно передавали ролі» [1866. Маруся — 365]. ► АМАТОР, ДИЛЕТАНТ, ЛЮБИТЕЛЬ, ОПЕРЕТКА

ОЦЕНЩИК / «ми оценщики <...> ми цінителі <...> цінителі ізदेशного театра <...>. Нас шесть человек: троє єврейчиків і троє руских. <...> Ми сідаєм у разні міста, так нас госпадін Турпідралов учіл, і такой гвалт поднімаєм, і так в долоні плескаєм, што потом вшыя публіка за намі плескаєт... <...> Формальне клакерство, на закордонний лад. <...> Перед начало спектаклі ми ідем за куліси і нам он говорить: кому надо плескати, а кому не надо, кому больше вызывать, а кому меньше... А когда до ниво пріехал одін артист, так он сказал нам: “Обсвістивайте його!” І ми обсвітали» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 76]. ► КЛАКЕРСТВО, КРИТИК, РЕЦЕНЗЕНТ, ЦІНИТЕЛЬ [МИСТЕЦТВА]

ОЧУДНЕННЯ / «Він [В. Шкловський] каже так, що всяка річ через часті зустрічі з нею стає автоматичним сприйняттям, і зводить справу до того, що мистецтво дає можливість зробити річ дивною (очудненою), щоб на неї можна було звернути увагу; і в цьому він іде дуже далеко: формальна школа зводить справу до того, що ці очуднення відносяться до інших мистецьких творів. Але в основі, оскільки справа йде про відчуття речі, оскільки аналогія діяльності тут у наявності. Для того, щоб відчутти річ, для того, щоб робити камінь камінним, існує те, що називається мистецтвом. Воно дуже й дуже близьке по відношенню до життєвідчування, дуже близьке до того, що ми виставили своїм поняттям. Правда, ми дивимось по-марксистськи на справу. Ми пов'язуємо всякі відчуття перш за все з певним станом матерії, породженим цілою низкою різних рівнобіжних впливів, перш за все економічного характеру. Метою мистецтва є надати мистецтву знак бачення, переживання, а не узнавання» [1926. Курбас / Студіювання — 78]; «Річ очуднена, оскільки вона витворена у нашому світовідчуванні, як наша епоха. Приміром, час готики. Воно буде очуднено по відношенню до найбільш необхідного, до чого в будуванні звикли. Скажімо, будинок пристосований для найбільш первісних потреб першої необхідності, приміром, покрівля. Це ще не мистецтво. У ньому просто не буде тих ознак, ані в процесі роблення, ані сприймання, на які розраховано мистецтво. По суті, всі ділянки нашого відчування одні. Відділяти вигадку від творення — абсурд. Але я вважаю, що все-таки це наше розділення, класи-

фікація — вони мають практичне завдання: в хаосі розібратися за ознаками перш за все такими, які зручні для самої роботи. Очуднена річ — Шкловський розуміє це по відношенню до інших мистецьких творів. Це зверхкультивований чоловік, який підходить не по суті, а за певними культурними асоціаціями свого культурного виховання. Існує таке визначення, яке є у Шкловського, як одна з основних речей. Це формула естетичного моменту мистецтва за Конрадом Ланге. Він каже, що естетичний момент полягає в радості, яку ми дістаємо від зрушення певної речі в інший ряд уявлень. Коли ми побачимо людину, зроблену з дерева, — це є момент очуднення, це момент зрушення в інший ряд уявлень за матеріалом. А образне перетворення, воно є в буквальному розумінні: зрушення двох рядів уявлень. Приміром, байка: жаба надимається, аж лопається. Під цим розуміється людина. Коли б сказали просто, що людина лопається, — це було б не мистецтво, а був би просто звичайний протокол факту. Тому, що робиться заміна одного ряду уявлень людини на інший ряд уявлень — на жабу, — тому вже, по-перше, у нас відбувається весь цей шлях, процес асоціативних збурень, емоційних зрушень, які при сприйманні мистецького твору мають місце, і тут найважливіше, за його вченням, — радість від того, що можеш побачити цю річ в іншому ряді уявлень і асоціювати в інакшому, радість здогаду. Це дуже важливий момент очуднення. Навіть найреалістичніша п'еса, найжиттєвіша ілюзорна постановка — і вона очуднена тим, що вона на сцені, люди не живуть так насправді, а просто розігрують, чи скажімо, в самій п'есі складність сюжетних співвідношень, побудови, дії така чудна, що в житті так не трапляється, і ясно, що вона мусить на себе звернути увагу» [1926. Курбас / Студіювання — 80]; «Дехто любив “очуднений” “Березіль”, але жалівся, що він не робить <...> каси, жалкував за психологізмом і радив ставити “Суєту”» [1932. Верхацький / Пролог — 14]. ► ЕФЕКТ ВІДЧУЖЕННЯ [БРЕХТІВСЬКИЙ], ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ, ПЕРЕТВОРЕННЯ, ТЕАТР ЕПІЧНИЙ, УЧУДНЕННЯ

ОЧУЖЕННЯ / [1971. Чирков — 13]; [1981. Чирков — 22]. ► ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ, ОДИВНЕННЯ, ОЧУДЖЕННЯ, ТЕАТР ЕПІЧНИЙ

ДЛЯ ПОДАТК

Наукове видання

*Олександр Клековкін
Юлія Бентя
Світлана Кулінська*

**ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ
МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРИЧНОГО СЛОВНИКА**

**ТОМ I
А–О**

Літературне редагування — *Світлана Кулінська*
Дизайн і верстання — *Лілія Фадейкова, Володимир Гончар*

Формат 70x90/16.
Ум. друк. арк. 59,15. Обл.-вид. арк. 48,89.

**Усі права застережено
Передруки і переклад дозволяються
тільки за згодою авторів.**

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт Інституту: <https://mari.kyiv.ua/>
Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач ПП «Лисенко М. М.»
Україна, 16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20.
Свідоцтво про внесення до державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:
ДК № 2776 від 26.02.2007