

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРИЧНОГО СЛОВНИКА

Олександр Клековкін

Юлія Бентя

Світлана Кулінська

ТОМ ІІ

П–Я

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. 2: П–Я; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.», 2023. 784 с.

ISBN 978-617-640-665-5

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. словниковий 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 978-617-640-665-5

МАТЕРІАЛИ ДО СЛОВНИКА

ПАВЗА / «Павзи бувають: — “логічні”, “психологічні” та “художні”. “Логічні павзи” — це, коли актор робить невеличку зупинку перед зміною речення (перед новою думкою), після запитання або, коли сам собі відповідає. Логічні павзи позначаються змістом твору (ролі) і вчать правильного, грамотного (логічного) читання. Їх легко додержувати, стежучи за розділковими знаками в тексті. “Психологічні павзи” — теж впливають із змісту ролі і ніяк не суперечать павзам логічним. Є вони, так-би мовити, додатком до них, допомагаючи в передачі складних переживань, щоб дужче виявити чуття. Психологічні павзи поповнюють, поглиблюють сказане автором. “Художні павзи” — вживаються в тих місцях ролі, що їх автор хоче особливо підкреслити, відтінити. Перед тим словом, або реченням, що його треба особливо виділити, актор робить павзу — хоча-б і всупереч логіці — і провадить далі, дужче наголошуючи закінчення» [1926. Грудина / Керівник — 20]. ► ПАУЗА

ПАВІЛЬЙОН / [1918. Курбас / Театральний лист — 40]; [1925. Вороний — 555]; [1929. Вознесенський — 189]; [1920-ті. Рулін / Словник — 11]; «павільйон (внутрішні покої)» [1913. Вороний / Театр — 105]; «Павільйон — декорації, які складаються з кількох частин, що їх встановлено на кону й накрито стелею» [1929. Словник — 45]; «Якщо оформлення вистави складається з павільйонів (інтер’єр), організація вигоронок не становить особливих труднощів, бо в сценічному майні будь-якого театру завжди знайдуться павільйонні вставки, якими можна “вигородити” сцену відповідно до планіровки. Неважко підібрати для репетицій і необхідні меблі» [1969. Ратімов — 17]. ► ВИГОРОДКИ

ПА-ДЕ-ДЕ / «*pas de deux*» [1893. Черняев / Млотковский — 93].

ПАДУГА / [1884. Карпенко-Карий / Скала — 222]; [1893. Черняев / Старинный — 56]; [1926. Толбузін — 28]; [1926. Смолич / Жакерія — 83]; [1920-ті. Рулін / Словник — 11]; «Падуга — довгий шмат матерії, прибитий до штанкета, що йде через увесь кін від правого лаштунку до лівого. Падугу підвішують для того, щоб закрити від глядача софіти та нижні частини піднятої вгору декорації» [1929. Словник — 45]; «Падуги — це довгі, протягнуті через усю сцену шматки матерії, набиті на рейки, щоб матерія не провисала, і прикріплені до стелі сцени. Інколи їх чіпляють на міцно натягнутий дріт, який в кількох місцях прикріплено до стелі. Падуги потрібні для того, щоб перекривати вгорі “рейки”, на які набиті декорації, або укріплені “софіти”. Кількість їх залежить від кількості куліс — одна падуга на одну пару куліс» [1946. Ліпковський — 12]; «Падуги — частина декорацій, підвішених на штанкеті <...> вгорі сцени паралельно до рампи. Складається з полотнища тканини і призначається для того, щоб перекрыти верхні прольоти сцени: колосники, перехідні містки тощо. Підвішуються, як правило, перед софітами, маскуючи їх» [1969. Ратімов — 80]. ► ОБЛАДНАННЯ СЦЕНИ, ПІДЗОР

ПАДУГА ПОРТАЛЬНА / [1946. Ліпковський — 14].

ПАЙ / «Ми перетворюємося в “Товариство на вірі”, якого членом може бути всякий, хто бажає підтримати Молодий театр. Пай (кількість не обмежена) 50 карбованців. Члени-вкладчики обирають з-поміж себе кураторію для контролю над фінансовим боком театру і мають право дорадчого голосу в інших справах» [1918. Курбас / Громадянство — 200]; «Паї Молодого Театру розходяться дуже успішно; купують по 10–20 і більше паїв в одні руки. Київський союз установ дрібного кредиту на підставі постанови ради союзу з 29 травня купив 200 паїв на суму 20.000 гривен (десять тисяч карбованців)» [1918. Паї — 4]. ► **ТОВАРИСТВО НА ПАЯХ**

ПАЙКА КЛАСОВА / «Класова пайка. Харків, 12. Декретом совнаркома діячів мистецтв, артистів, художників, літераторів з огляду на напруженість праці переведено до другої категорії класової пайки» [1918. Пайка — 3].

ПАЙЩИК / [1936. Мар'яненко / 2 — 170]. ► **ТРУПА НА СЛОВО**

ПАЛИЧКА ДИРИЖЕРСЬКА / [1914. Саксаганський — 392].

ПАЛІВНИК ТЕАТРУ ► **ШТАТ ТЕАТРУ**

ПАЛПАТА / польськ. *palliate* [1771] [2007. Rutkowska — 400].

ПАЛЬДАМЕНТИ / «Пальдаменти, тобто чотири вузьких плахти з полотна, навішених на паличках. Пальдаменти ці кладуться в горі на рами» [1921. Анко — 35]. ► **ПАДУГА**

ПАМ'ЯТКА ДРАМИ / [1908. Перетц / 3 — 20]. ► **ІСТОРІЯ ДРАМИ**

ПАМ'ЯТЬ ЕМОЦІЙНА / [1953. Станіславський — 227].

ПАНОРАМА / [1898. Коцюбинський — 112]; [1918. Кисіль / Вертеп — 19]; [1920-ті. Рулін / Словник — 11]; [1969. Ратімов — 29]; «[у Харкові 1840-х] балагани со зверинцями, восковими фігурами, вольтижерами, акробатами и другими фокусами приезжих артистов для детей и простолюдинов — марионетки, собачьи комедии, панорамы и проч.» [1893. Черняев / Млотковский — 171]; «художня панорама» [1913. Вороний / Театр — 105]. ► **ЧАСТИНА ПОСТАНОВОЧНА**

ПАНОРАМА РУХОМА / «У деяких традиційних балетних виставах використовують рухомі панорами, що створюють ілюзію руху дійових осіб, хоча самі дійові особи стоять на місці чи дуже повільно рухаються. Панорама ця використовується також тоді, коли за ходом вистави необхідна зміна мальовничого пейзажу, наприклад, у феєріях і дитячих виставах. Цей видовищно-ефектний прийом вимагає спеціального обладнання. Воно складається з панорамної металевої “дороги”, що йде паралельно до порталу і підвішена на задніх або середніх планах сцени. До “дороги” кріплять на відстані 25 см подвійні ролики, через лунку яких проходить трос із вплетеним у нього канатом. В канат затягується панорама, яка має для цього у своїй верхній частині манжет з круглим отвором» [1969. Ратімов — 53]; «Окрім постійного радіуса-панорами, за допомогою якого створюється ілюзія, художники використовують півпа-

нораму. Вона являє собою задник, значно ширший за звичайний, а тому його не можна підвішувати тільки на штанкетних підйомах. Зайві його краї (клапани) підвішують до спеціальних пристосувань, що називаються фрамугами. Фрамуга — дерев'яний чи металевий косинець, задня частина якого є продовженням підйому, а бокова — висить під тупим кутом до задника» [1969. Ратімов — 54–55].

ПАНОРАМЩИК / [1913. Вороний / Театр — 113].

ПАНТАЛЬОН / «Пантальон — постійна фігура ошуканого батька в старій італійській комедії» [1900. Шекспір — 116].

ПАНТОМИМА / [1920-ті. Рупін / Словник — 11].

ПАНТОМИНА / про новорічні обряди колядування та ін.; [1862. Познанський — 88]; [1892. Драгоманов — 384]; «але тут бувають і незвичайні пантоміни», «у нас всі музики, при своїй поезії, мають багато цинізму, котрий висказують в явківних (*equivoque*) словах і пантоминах» [1862. Познанський — 87]. ► ПАНТОМИМА

ПАНТОМИМА / польськ. *pantomime* [1766] [2007. Rutkowska — 401]; польськ. *pantomima* [1776] [1992. Cegiela — 86]; «пантоміма» [1886. Огоновський / 2 — 371]; [1894. Франко / Театр — 302, 313]; [1907. Стешенко / 1 — 63]; [1912. Марджанов — 6]; [1919. Курбас / Нова німецька драма — 53]; [1929. Дмитрова / 2 — 27]; «перше, що сильно різнить пантоміму з мімодрамою, це штучна, умовна мова руху» [1920. Мімодрама — 26]; «різниця між мімодрамою та пантомімою в головному така: 1) у мімодрамі наша творча воля скерована на вражіння, відчуття, яву переживання й на мотиви, що їх викликають; рухи, які виявляють щось, ми робимо мимохить. У пантомімі наша творча воля скерована як раз на виявлення вражінь, відчужань, уявлень, переживань. У мімодрамі перехід від внутрішнього до зовнішнього. У пантомімі все зовнішнє. 2) Пантоміма має свою умовну мову через відсутність живої розмови. 3) Мімодрама має чинність із собою і з особистими переживаннями, пантоміма — з типами, та ще з типами сильно перебільшеними <...> 4) У виконанні мімодрами переважають асоціації особисті, в пантомімі — загальні» [1920. Мімодрама — 27–28]; «німі сцени (пантоміми)» [1925. Кусіль / УТ — 58]; «Пантоміма — це є певний рід мистецтва того порядку, що кіно, балет, слово» [1925. Курбас / Режлаб 20.03.1925 — 366]; «Маленькі п'єси і пантоміми, про які згадує Вігель (мемуарист), відбувались у приватному помешканні генерала де-Шардона» [1925. Щербаківський — 5]. ► ДРАМА БЕЗ СЛІВ, МІМОДРАМА, МІСТЕРІЯ, ПАНТОМИНА, ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

ПАНТОМИМА БАЛЕТНО-ЦИРКОВА / «У неділю, 1 листопада, балетно-цирковою пантомімою “Сон хлопчика” та концертом відкрив зимовий сезон і розпочав свою творчу діяльність новоутворений у Києві “Кляйнкунсттеатр”, організований за вказівками Штадткомісаріату і військового коменданта міста на базі колишніх театрів “Вар’єте” і опе-

рети. Завдання нового театру — обслуговувати насамперед військові частини та цивільне населення. Відкриті вистави Відбуватимуться щосуботи і неділі. Директором і художнім керівником “Кляйнкунсттеатру” призначений німецький театральний фахівець режисер п. Телін, його заступником — колишній керівник театру “Вар’єте” п. Ляпін. Як головний балетмейстер працює відомий киянам п. Васютинський, оркестром диригує п. Куликівський, Перша вистава і концерт показали великий інтерес населення до нового театру. Ще задовго до початку вистави всі квитки були продані. Багато бажаючих так і не змогли потрапити на відкриття. Дружніми оплесками глядачі нагороджували артистів за їх гру. Новому художньому закладові міста віддають багато уваги Штадткомісаріат і Військовий комендант. Присутні на першій виставі керівні працівники Штадткомісаріату і Військової комендатури висловили своє задоволення з перших кроків роботи театру. Новий театр міститься на Фундукліївській, 5» [1942. *Кляйнкунсттеатр* — 4].

ПАНТОМІМА ВОЄННА / «Взятие в плен имама Шамиля, или Последний день грозного оплота Закавказья». Большая военная пантомима в 3-х отд. и 9-ти картинах, напоминающая великое событие покорения Кавказа <...>» [1895. *Черняев / Милославский* — 631].

ПАНТОМІМА ТРАГІЧНА / [1931. *Білокриницький* — 39]. ► ЕСТРАДА, ТЕАТР ФОРМ МАЛИХ

ПАНТОМІМІКА / [1926. *Копержинський* / 2 — 50]. ► ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

ПАНТОМІНА / польськ. *pantomina* [1787] [2007. *Rutkowska* — 401].

ПАНТОМІНА БАЛЕТОВА / [1930. *Онепа* / 2 — 5].

ПАНТОМІНА НІМА [У ВЕРТЕПІ] / польськ. *pantominy niemi* [1843. *Izopolski* — 65]. ► ВЕРТЕП

ПАНТОНІМА / [1876. *Діккенс* — 697]; [1926. *Корсар* — 7]. ► ТРУПА

ПАНФУТУРИЗМ / [1929. *РКВ* — 142]. ► ТЕАТР ФУТУРИСТИЧНИЙ, ФУТУРИСТ

ПАППЕНШПІЛЬ / *puppenspiele*; нім. — букв. «лялькова гра» — п'єса (вистава) театру ляльок; [1892. *Франко* — 289].

ПАРАБАЗА / «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 Аристофанового часу, є та частина комедії, парабаза, коли персонаж перестає бути зображуючою особою і прямо до публіки говорить свої наставлення чи полемічні періоди» [1925. *Курбас / Вплив* — 63].

ПАРАБОЛА / «комедія [Брехта] про Гейлі Гея буде вважатися твором, що відкрив “тип парабол” в епічній драматургії» [1981. *Чирков* — 25]. ►

П'ЄСА-ПАРАБОЛА

ПАРАВАН / польськ. *parawan* [1755] [2007. *Rutkowska* — 404]; «Параван П. *Parawan*, нім. *Spanicshe Wand*, ширмы» [1861. *Закревський* — 394]; «параван

<...> — пересувна штучна стінка, заслона» [1918. Кузеля — 220]; «Суть винаходу Гордона Крега, який не визнає декорації, це рухомі паравани — заслони та куби всілякого розміру. З різної форми тих заслонів та кубів намагаються дати натяк на обстанову і от в цій “обстанові” відбувається дія. <...> Своєю одноманітністю Крезові куби пригнічують глядача і убивають у нього живу фантазію, бо-ж комбінації з заслонів та кубів примушують його здебільшого безнадійно догадуватися, що саме оті куби мають виявляти» [1920. Гаєвський — 33]; «*Parawany*» [1923. Budowa — 46]; «паравани» [1926. Смолич / Толбузін — 7]; [1926. Смолич / Толбузін / 2 — 301]; «Виставляти п'єсу в ширмах (параванах)» [1926. Ставлення — 25]. ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ, ОФОРМЛЕННЯ РЕЧОВЕ, ШИРМИ

ПАРАД[А] / «В четвертій дії Хмельницький з парадом в'їздить до Києва» [1909. Франко — 337]; «парада <...> — виставність» [1918. Кузеля — 220].

ПАРАДИЗ / польськ. *paradyz* [1793] [2007. Rutkowska — 403]; «мене зомлілу витягли з “парадизу” (галерії) величезного театру» [1937. Русова — 60]. ► РИНГ-ТЕАТР

ПАЗАЗИТ ШТУКИ / «паразити штуки» [1907. Старицька — 724].

ПАРАМИСТЕЦТВО / «Драматичні твори, в яких поезія поставлена в цілості, або тільки в певних — найчастіше ліричних — партіях у залежність від музики, виявляють синкретичне об'єднання двох або й більше мистецьких форм, що правда у висшій степені, як т. зв. музичне прамистецтво» [1924. Домбровський — 125].

ПАРАМИСТЕЦТВОЗНАВСТВО / [2020. Клековкін / 2 — 25].

ПАРИК / [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 113]; [1908. Кропивницький / Спогади — 140]; [1914. Саксаганський — 391]; [1969. Ратімов — 25]. ► ВИПСКА ПО ЦЕХАХ, ПЕРУКА

ПАРИКМАХЕР / [1894. Старицький / Талан — 444]; [1895. Кропивницький / Науменко — 22]; «парикмахерчата» [1916. Кропивницький — 225]. ► ТРУПА

ПАРОДІЯ / польськ. *parodia* [1811] [2007. Rutkowska — 404]; «пародія» [1897. Вороний / Вій — 317]; [1910. Шато — 4]; [1918. Кисіль / Вермен — 18]; «Пародія — представлення річей нормальних у формі карикатури» [1938. Мельник — 71]. ► ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ, ТЕАТР ОДКРИТИЙ, ФОРМА ВИСТАВИ, ФОРМА МАЛА

ПАРОДІЯ ДІАЛЬГОВАНА / [1909. Возняк / 2 — 60].

ПАРОДОС ► ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА

ПАРТАЧ / «артистів нема, а єсть партачі» [1898. Леся / 02.03 — 23].

ПАРТАЧИТИ / «яка тепер трупа у Кропивницького, чи не партачька часом» [1897. Леся / Косач / 1 — 390]; «не играли, а партачили» [1905. Кропивницький — 87]; «виконавці не грали, а партачили» [1906. Кропивницький / 35 літ — 105].

ПАРТЕР / польськ. *parter* [1776] [1992. Cegiela — 86]; «партер» [1841. Квітка / Театр — 92, 99]; [1884. Нечуй — 119]; [1897. Карпенко-Карий / Тобілевич / 3 — 315]; [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 127, 142]; [1905. Труш / 2 — 93]; [1910. Капельгородський — 449]; [1924. Хроніка закордонна — 18]; [1920-ті. Рулін / Словник — 11]; [1930. Рудзевич / 1 — 20];

«*parter*» [1861. *Prawidla* — 235]; [1916. *Чарнецький* — 2] — з тексту «Умови» 1881 р.; [1942. *Низрицький* — 4]; «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]; «построено Сцену с розничними приготуваннями, лавки для сидящих с местиц, канапы, партер и проч. Справлено декорація и все що необходимо для первого начала к представлению театральным» [1870. *Н. Ч.* — 6]; «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]; «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]; «До юбилею М. К. Заньковецької. <...> Білети в партер, балкони, ложі вже всі продані; лишилось тільки дуже небагато найдешевших білетів на галерею, які продаватимуться в самий день спектакля» [1908. *Teamp* / 2 — 4]; «орхестра (нинішній партер)» [1913. *Вороний* / *Teamp* — 111]; «Партер — середня частина зали з рядами місць для глядачів» [1929. *Словник* — 45]; «по тем временам [в начале XX века] сидеть в партере дамам считалось неудобным» [2012. *Тулуб* — 78]. ► ГАЛЬОРКА, КРІСЛА

ПАРТЖУРНАЛІСТИКА / «Після утворення марксівського журналу музичної культури перед партжурналістикою стоїть бойове завдання (я про це вже говорив) найколючішої й труднощі й важливості — налагодження партжурналістики в галузі музичної культури в щоденних політичних широко розповсюджених популярних виданнях (газетах)» [1924. *Журналістика* — 4]. ► КРИТИКА

ПАРТЖУРНАЛІСТИКА [ТЕАТРАЛЬНА] ► КРИТИКА

ПАРТИТУРА / польськ. *partytura* [1799] [2007. *Rutkowska* — 406–407]; [1808] [1992. *Cegiela* — 87]; «партитура» [1841. *Квітка* / *Teamp* — 93]; [1860. *Маркевич* — 31]; [1862. *Чубинський* — 336, 338]; [1863. *Глібов* — 287]; [1927. *Ю. Т.* — 5]; «По яких же нотах оркестр вивчить “Наталку”? Хіба у мене є партитура оркестрова “Наталки”? У мене є тільки фортепіанний уклад (клавіраусцуг) та й годі. Партитуру “Наталки” шукати треба у труппах драматичних

українських. У Тобілевичей візьміть, бо в їх не може її не бути, а в мене нічого нема. Та нехай, до речі, і диригент їхній приїде та перейде з оркестром номери з “Наталки”, бо він коло того діла щодня ходить і зна “Наталку”, як облуплену, а я ні, і часу на те не маю. Якби я міг яких дві-три репетиції з їми зробити, то, може, і взявся б, а тут пахне однією не більше, то вже просіть заведатая цим ділом орудувати. Пишіть зараз же до Миколи Карповича і просіть його диригента. А в їх, у Харкові, і перша скрипка продиригує який там № хору або соло. Я Вам рішуче одмовляю диригувати “Наталкою”, і це не є каприз, це є неможливість» [1903. Лисенко / 2 — 378]. ► ТЕАТР ЧИТЦЯ

ПАРТИТУРА ВИСТАВИ / [1979. Дашківська — 26].

ПАРТИТУРА ДРАМАТИЧНА / [1928. Альф / 2 — 13].

ПАРТИТУРА ТОНАЛЬНА / [1937. Романицький — 24]. ► НУТРО

ПАРТИЦІЯ / музична партія; «при изящної композиції этого номера в партициях 2-го кларнета» [1863. Глібов — 287].

ПАРТІЯ / польськ. *partia* [1992. Cegiela — 87]; «*Nie wolno robić sobie partii u publiczności, jako to: ztmowy na wywoływanie lub sykania kogokolwiek, rzucania wieńców, bukietów itp., a tym bardziej mieć udział osobisty w podobnych wypadkach*» [1861. Prawidła — 208]; «Стоило появиться на сцене [в Харькове 1840-х гг.] одновременно двум красивым актрисам, чтобы театралы разделились на партии; одна партия вызывала и превозносила до небес одну актрису, другая — другую. В этой борьбе принимали живое участие и рецензенты, и закулисный мир, и сами соперницы» [1881. Черняев — 287]; «Образовались две партии. Поклонники Бобровой осыпали цветами Боброву и шикали Микульской, поклонники Микульской осыпали цветами Микульскую и шикали Бобровой <...>. Как только в лице Гейбович явилась опасная соперница для Бобровой и Микульской, поклонники или, как тогда выражались, “шайки” Бобровой и Микульской, прежде враждовавшие, стали действовать заодно против Гейбович. На средства “шайки” были не особенно разборчивы и не останавливались даже перед скандалами» [1881. Черняев — 288]; «Тодішній режисер російської труппи, що грала в Києві, Казанцев, перший крикнув; “ату”! Він надрукував листа в “Кієвлянині” (1882 р. № 26), де писав про діяльність в театрі “партії хохломанов”, та про те, що він примушений не дозволяти публиці іти за куліси, “потому что скопище это имеет какой-то странный характер”» [1907. Свято — 300].

ПАРТІЯ СОЛЬОВА / [1928. Дві — 5].

ПАРТІЯ СТРУМЕНТУ ► ДІРІЖОР

ПАРТІЯ ТАНЕЧНА / [1927. Кльокло — 4].

ПАРТІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «партия — театр.» [1920-ті. Рулін / Словник — 11].

ПАРТІЯ ТЕНОРОВА / [1928. Дві — 5].

ПАРТНЬОР / «А що казати про партньорів Панаса Карповича? Чи варто говорити? Ні, краще мовчать!» [1913. Ж — 4].

ПАСІЯ / [1894. Франко / *Театр* — 300]; «церковные пасии» [1882. Петров — 456]; «пасії» [1886. Огоновський / 2 — 371]; [1925. Кисіль / УТ — 39]; «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 кийвська пасія, котра мала бути перший раз виставлена при Софійськiм соборi за митрополита Йова Борецького в 1629 р., <...> містерія страстів Христових “*Dialogus de passione Christi*”» [1894. Франко / *Театр* — 300]; «У першій половині 17 віку, за митрополита Йова Борецького, появилися у Києві т. зв. пасії, що стали прототипом шкільної драми» [1899. *Spectator* / 1 — 93]; «із Заходу <...> прийшов також тип такого оповідання, так званої пасії або страстей» [1902. Франко / *Страсті* — 282]; «католицька пасія» [1912. *Возняк* — 156]. ► ДРАМА РЕЛІГІЙНА, МІСТЕРІЯ, ПАСХАЛІЇ

ПАСТОРАЛЬ / [1935. *Lone* — 128].

ПАСХАЛІЇ / [1907. *Стешенко* / 3 — 341]. ► ПАСІЇ

ПАТЕТИЧНІСТЬ / «Скажімо, в грецькому театрі це була патетичність, що звучала у голосі всіх, піднесеність тону, котра сама по собі — дуже істотний елемент театру, істотний тим, що глядач настроєний на те саме відділення від спектаклю, на те саме відношення до самої моралі п'єси, подій, які там є. В кіно, наприклад, таким моментом є машинка сама по собі. Те, що машинка має змогу кожної хвилини перенести нас відразу на тисячі верств, до цього додається музика, як супровід. Ми її не слухаємо, ми за нею не слідкуємо. Вона нам допомагає легше дивитись картину, це певний фон, котрий ми встановлюємо для глядача, щоб він міг більш зосереджено стежити за перипетіями дії» [1926. *Курбас* / *Теорія* — 110]. ► ПАФОС

ПАТЕТИЧНО / [1865. *Мета* / 2 — 14].

ПАТОС / «движенъе или поведенъе свободно ділающихъ есть тогда добре мотивованым, если консеквентно истекае из характера, из так званого патосъ» [1865. *Росправа* — 13]. ► ЗАВИВАННЯ, ПАФОС, ТОН

ПАТОС РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / «Особливо своєю значимістю виділяється прийнята революційним патосом побутова п'єса з життя й боротьби незаможників з куркулями, п'єса гартованця М. Куліша — “97”» [1925. *Два* — 1]. ► ПАФОС

ПАТОС ТРАГЕДІЙНИЙ / [1927. *Шевченко* / 1 — 291].

ПАТЯКА / «зустрів одного патяку» [1916. *Кропивницький* — 225].

ПАТЯКАННЯ / «комізм цього артиста був у патяканні» [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 104].

ПАТЯКАТИ / «п'ятякати — нескладно говорить; болтати всякий вздор» [1882. Пискунов — 180]; «п'ятякати — *plauschen; durch Allotrien; säumen*» [1886. Желєхівський / 2 — 605]; «Б-ов не розмовляв, а п'ятякав, так і рецензенти зазначали. Колиш така була поведенція в укр[аїнських] акторів, найпаче у тих, що були з ляхів, — п'ятякать» [1916. Кропивницький — 225]. ► ПАТЯКА, ПАТЯКАННЯ

ПАУЗА / «пауза сценич[на]» [1920-ті. Рулін / Словник — 11]; «Всі так звані паузи на сцені є до певної міри тільки паузами поміж вивчаючими. Музикальний ритм — ударами молотка: слів — дії. Повінь красивих слів, віршованих, поміж значущими моментами — та ж пауза» [1920. Курбас / Щоденник — 32]; «Пауза існує у нас тільки як засіб для підкреслення, як психологічна пауза, хоч це вже буде натяжка, і воно так само не повинно бути вжите. Психологічна пауза ще якось приймається, оскільки психологія до кінця ще не вжита. Настрії паузи — це не до речі» [1925. Курбас / Комуна — 618]. ► ПАВЗА

ПАФОС / «Під пафосом ми розуміємо пристрасть, яка виростає з певної ідеї, себто одержимість ідеєю. Для доби, яка відтворена в трагедії Софокла “Цар Едіп”, для світорозуміння людей була типовою віра в божественне призначення непорушної долі людини. Ми не збираємося реставрувати виставу давньогрецького театру. Для нас, людей ХХ сторіччя, віра в долю — наївна. Але ми не маємо права відкидати основоположні принципи, на яких побудована класична трагедія. В п'єсі багато моментів пізнавання, довідування, вирішування, розгадування складних сцен. Актори мусять опанувати майстерність пафосного звучання, зуміти передати трагічні душевні колізії. Грецька трагедія в своїй структурі має самотні елементи, які складають її специфіку. Це насамперед наявність у п'єсі хору — діючого колективу, що виступає не лише представником народу, а й одночасно є “словами від автора”, виявляючи думки з приводу тої чи іншої події або вчинку. Режисура постановок грецької трагедії знає кілька принципів показу хору. Ми, дотримуючись тої кількості хористів, яка була в давньогрецькому театрі (дванадцять-чотирнадцять), подаємо їх як єдиний колектив масової дії, що розмовлятиме і рухатиметься в унісон. Отже, нам треба добитися такого мовлення, щоб слова хору звучали як єдине монолітне ціле» [1918. Курбас / Едіп — 200–201]; «У нас новий актор проводить свою роль за наміченими, обдуманими і зафіксованими моментами виразу, котрі від того, чи він переживає, чи ні, ніяк не міняються. Коли актор намітив і зафіксував собі висоту тону, модуляцію, силу, мелодію, ритм, і коли виконує сьогодні так само, як і вчора, то про переживання не може бути й мови. Є лише певне хвилювання, але це хвилювання не є переживанням. Нерв — актор настроєний активно, нема нерву — актор настроєний пасивно. Воно подібне на пафос у грецькому театрі» [1924. Курбас / Принцип — 50]; «Наша установка була досі на механізова-

ну фактуру, яку ми виправдовували пафосом епохи, машиною. Під пафосом ми розуміємо не те, що під патетичністю; під пафосом ми розуміємо цю договорену в рамках певного класу умову, певний фетиш, коли можна його так назвати, який, коли він є певною чинністю, виправдовує інші чинності. Під пафосом розуміємо таку передумову, яка дозволяє вірити всяким умовностям. Скажімо, в грецькому театрі, від якого пішло слово пафос, віра у глядачів, і в актора, і в драматурга, спільна віра у таке, а не інакше божественне призначення, як певний притаманний світовому порядку принцип; ця віра, котра дозволяла дивитися на ті, наївні з нашого погляду, сюжети, що були у грецькій драмі, яка через те базувала театр на певній богослужбній основі; ця умова, яка освячувала всякі неправдоподібності з боку розсудку на зразок котурн, масок, наспівуючого голосу і декламації, яка абсолютно сама по собі не була переконлива і тільки при існуванні цієї передумови поміж всіма іншими давала до пізнання, що саме цей момент, це богослужіння підкреслює щось надзвичайне, — ось, по моему розумінню, що треба розуміти під пафосом. У нас таким пафосом є машина — це те, у що ми певно віримо. Як тільки вона правильно, доцільно працює, вона стає для нас, для нашого світовідчуження чимсь таким характерним, що може виправдати для нас, зробити для нас прийнятним все те, що у її принципі може бути. І за останні роки ми все те відчули. Весь театр останніх років, оскільки він наблизився до моментів, які характерні для машини, економії, конструкції, утилітарності, оскільки театр наблизився до цього пафосу, остільки цей театр нами приймався. Яка-небудь революційна патетична (не в розумінні пафосу, як кажуть) подія на сцені могла прийматися тільки тоді, коли вона не силкувалася шукати інакшого виправдання, як саме тільки це — конструктивне, економне і т. д. Блискучий, незабутній для мене приклад цього — це краща робота Мейерхольда “Земля дыбом”, у котрій цей пафос машини закладений, на мій погляд, у всьому принципі спектаклю. Навіть коли цілком пройти повз нього, який так не ставив питання — однаково всі ці слова, які мають право звучати у житті, на сцені все ж звучать фальшиво. Наприклад, слова типів революції — тут звучали цілком правдиво, не було фальшу в цьому плакаті; не було для нас фальшу, бо він був весь машина, — не зовнішня машина (хоч там і ті елементи були), але в принципі, у тому, що пронизує увесь спектакль, наприклад, колосальна маса, репрезентована кількома чоловіками» [1925. Курбас / Актор — 53]. «Є ще другий момент, який характеризує пафос. Це момент прагнення до перевороту, до нового суспільного, державного ладу. Цей другий момент — це є також те, що дозволяє нам сприймати найнеправдоподібніші речі, повірити їм і дивитись їх із захопленням. Ви, може, бачили на наших і чужих спектаклях, як, скажімо, цілком банальна яка-небудь дія тільки тому,

що в ній є революційна тенденція, страшенно захоплює. Мені важко шукати приклади, бо це займе багато часу, і я думаю, що прикладів, може, й не треба. Ми знали також, що це момент не менш, а більш важливий. Ми навіть про це й писали, але нам не вдалося звести ці два моменти до купи і зі зведення цих самих моментів вивести певні у всіх відношеннях, для всіх сторін задовільні обґрунтування. Зараз, коли в агітплані театру ми момент машини зрозуміли до тієї межі, яка була можлива в даний час, в той час, коли ми вже навіть і встигли в крайнощах моменту машини розчаруватись, у нас особливий натиск мусить бути покладений на цей другий момент, на момент спільної до певного класу віри; значить, у цьому другому відношенні нам зараз доводиться класти більший натиск, маючи, однак, на увазі здобутий досвід, тягар засобів протягом усього періоду, коли у нас акцент був переважно на машині» [1925. *Курбас / Актор* — 54]; «Машина — це пафос нашого часу» [1925. *Курбас / Режлаб 13.05.1925* — 456]; «Пафос у грецькому театрі — це чисто ідеалістична штука, підтягає наші почуття до певного чуттєвого аспекту, аспекту не у філософському розумінні, а в розумінні чуттєвої установки. Тут так само натуралістичний театр матеріалістичний в основі своїй не менше, як театр конструктивістів, — якщо взагалі можна говорити про матеріалістичне мистецтво. Там ми настроюємось на певний фізіологічний факт, на певні побутові факти, настроюємось на почуття реальності й натуральності у найширшому і найглибшому розумінні, на чому розгортається дія»; «Ми мусимо розрізняти пафос, який спільний глядачеві, драматургові, виконавцеві, пафос, який є основною умовністю, і патетичність (у грецькому театрі). Це є наявність у спектаклі певних вібрацій, певних суто формальних форм. Патетичність, як основна умовність, як те, що уможливорює спектакль, грає інакшу роль і є чимсь інакшим. Це звучання голосів саме по собі (піднесене звучання), в даному разі воно мається на увазі, як метр даного спектаклю. Умовність у грецькому театрі — це “Зевс — бог, Мойра — доля”. Патетичність — це піднесений голос, на який розмір він нас настановляє. Умовність — це більше засновок принциповий, а метр — це вже частина спектаклю. Метр у музиці — це певна однаковість долей, надання цілому характеру певної однаковості; також у нас — надання цілому характеру певної однаковості, а на цьому — малюнок барвний, різнорідний» [1926. *Курбас / Теорія* — 111]; «Вся п'єса перейнята будівничим патосом робітничих мозолястих рук»; «Загалом п'єса виявляє й викликає в глядача найкращі пролетарські почуття колективного єднання та будівничого патосу» [1928. *Круга / Любов* — 12]; «Пафосом зветься віддалення позиції охоплення від об'єкту концепції. Є речі більш патетичні і менш патетичні. Картина натураліста апатетична, фотографія — антипатетична. У художника-реаліста, який відходить від явища, є певний пафос,

певні зв'язки поміж речами, що не є самою природою, а є суб'єктивним моментом. Патетично — коли живемо в ім'я якоїсь ідеї. Життя без ніякої ідеї — апатетичне (без пафосу). Є фальшивий пафос, що не на місці, не в свій час — смішний, суб'єктивно він може бути щирим, об'єктивно — смішним. МХТ у першій стадії свого розвитку натуралізму — відчуває руку, ногу, яку важко підняти — апатетичний, у ньому найменше умовності. В грецькому театрі умовність колосальна, люди ходять на котурнах — він бачить поза тим ідею. Умовність знаків його не дивує — не бачить дрібниць життя. Чим більше пафосу, тим більш велике, більш тривале мистецтво. Коли митець скаже одне слово, ви вже побачите три прикмети... Найвищий пафос, який знає людство — оптимістичний... Кожний мистецький акт є таким явищем, що не поділяється. Ми поділяємо, щоб у ньому розібратися. Поняття ритму не є чимсь об'єктивним у природі; це ми поділяємо, щоб розібратися в хаосі, що існує» [1928. Курбас / Запис — 158–159]. ► ІНСЦЕНІЗАЦІЯ, ПАТЕТИЧНІСТЬ, ТОН

ПАШПОРТ АРТИСТА / «Пашпорти артистів і псевдоніми. Як відомо, артисти дуже часто прибирають собі голосні сценічні псевдоніми, які так з ними зливаються, що в громадських справах зовсім заміняють справжнє прізвище артистів. Але ні адміністрація, ні почта цих псевдонімів не визнають і не раз траплялося, що, напр., гроші, адресовані всім відомому псевдонімові, не могли дійти по призначенню. Все це примусило артистів прохати адміністрацію, щоб вона вписувала в пашпортні книжки й псевдоніми артистів на тій підставі, що пашпортний закон вимагає зазначати імення особи, як звати батька, фамілію і прізвище. Декілька таких прохань вже задоволено» [1913. Усячина — 64].

ПАЯЦ / [1871. Кропивницький / Фельетонисту — 243]; «с заморским паяцем, от которого помирает со смеху публика самого верхнего яруса» [1862. Глібов / Листок — 261]; «Арлекин — кумедіант, паяц» [1862. Ефименко — 51]. ► БЛАЗЕНЬ, КУМЕДІАНТ, ПАЯЦ

ПАЯЦТВО / [1891. Кримський / Товариство — 331]. ► БЛАЗЕНЬ, КУМЕДІАНТ, ПАЯЦ

ПЕГНІОН / [1930. Гординський — 146]. ► МІМ

ПЕДАГОГ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Стадник не був високим митцем, не міг дати якесь оригінальне обличчя театрові, але ж він був хорошою людиною, прекрасним організатором і досвідченим театральним педагогом» [1933. Буревій — 16]. ► ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА

ПЕДАГОГІЗАЦІЯ / [1928. Рулін / План / 4 — 113]. ► ПРОЛЕТАРИЗАЦІЯ

ПЕДЖЕНТ / «В Англії також, як і в Америці, за останні роки значно поширились масові ставлення, що мають назву педжентів (педжент — рухома театральна платформа)» [1928. Ком. Прос — 41].

ПЕДПЕРСОНАЛ [ТЕАТРАЛЬНОГО ВИШУ] / «Увесь педперсонал Ін-ту Лисенка, як державної установи, вважається на держслужбі й під-

лягає усім розпорядженням НКО, згідно кодексу законів про освіту. <...> Всякі зібрання співробітників в помешканні Ін-ту без дозволу МК і адміністрації забороняється» [1926. Рулін / Правила — 295].

ПЕЙЗАЖ ЗВУКОВИЙ / «Щодо звукового пейзажу, то, відзначаючи бездоганність його виконання, побоюємося, проте, щоб не зависла над “Березолем” примара естетичного театру» [1926. Смолич / Черевко — 79].

ПЕНСІЯ [РОБІТНИКАМ МИСТЕЦТВ] / [1917. Відділ — 2]; «вдова по пок. Стечинським, заслуженім акторі, що весь вік перебула на руській сцені, мала “Бесідою” визначену пенсію (щось у роді емеритури) 30 злр.; теперішня дирекція обірвала їй ще п'ятку, і нині найстарша майже що до літ служби акторка, якою й доси затикається всякі діри в театрі (пані Стечинська співає в хорі і грає найріжнорідніші поменчі ролі), має 25 злр. місячно!» [1905. Чарнецький — 62]; 3 листа М. Заньковецької до Н. Богомолець-Лазурської 28 травня 1918 р.: «Мне было очень приятно узнать о том, что Держава Українська “спромоглась” (так ты говоришь) оценить мою работу и назначила пенсию, но не понимаю, кому я должна быть благодарна таким деликатным сообщением в газетах, какие я с горечью и обидой прочитала: “дамо, мовляв, їй пенсію, бо вона занадто в скрутному становищі, їсти майже нічого та ще й через те, що престарілий вік!” Неужели об этом необходимо было выгукивать, при том еще так гиперболитично?! Да еще и не знаю, придется ли мне получать эту пенсию, так как я получила приглашение в Государственный Киевский театр» [1918. Лист — 25]; «Міністерство Народної Освіти подало до Ради міністрів законопроект про призначення щорічної пенсії в сумі 3600 карбованців (300 карб. на місяць) ортистці Заньковецькій. В пояснюючій записці міністерство констатує, між иншим, що заслужена артистка “довгий час перебуває в дуже скрутному матеріальному становищу”» [1918. Пенсія / 1 — 2]; «В раді міністрів. На засіданню ради міністрів, що одбулося 14-го червня, ухвалено такі справи: 1. Асигнувати українському національному театру 165.000 карбованців і Молодому українському театру субсидію в 10.000 карбованців. 2. Видавати артисці М. К. Заньковецькій довічну пенсію в розмірі 3.600 карбованців на рік» [1918. Пенсія / 2 — 3]; «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]; «Пенсія робітникам Мистецтв. ЦК Робмис погодив з НКО РСФРР проект забезпечення пенсіями робітників мистецтв. В першу чергу забезпечення одержують за вислугу артисти, художники і низка категорій адміністративно-технічного персоналу держ. театрів. Що до пенсій заслуженим і народним артистам, то, за проектом ЦК Робмис, вони одержують персональні пенсії в законодавчому порядку» [1929. Пенсія — 13]; «Клопотання про надання персональної пенсії Л. Яновській.

Президія ВСЕУКОМДРАМ'у ухвалила підтримати перед НКО прохання про надання персональної пенсії старій українській письменниці — драматургові Л. Яновській, якій зараз минуло 72 роки. До революції та за перших часів громадянської війни п'єси Л. Яновської були в репертуарі більшості українських театрів» [1932. *Клопотання* — 143]. ► **ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ**

ПЕРВОТВІР / твір, який перелицьовується для сцени; [1897. *Вороний Вій* — 317]; [1898. *Старицький* / 6 — 596]; [1902. *Старицький* / Франко / 1 — 643]; «первотвір — оригінал, подлинник» [1882. *Пискунов* — 181].

ПЕРЕБИРАННЯ / «він [ректор] не толерував у семінарії ніяких вибриків, гостро карав за курення люльки, так само як і за “перебирання”, т. є. відгравання маленьких, звичайно імпровізованих штук, а радше діалогів гумористичних питомцями» [1894. *Франко* / *Театр* — 322]; «при новім ректорі зачалися давні переслідування за люльку та “перебирання”» [1894. *Франко* / *Театр* — 323]; «звичай перебирання в звірів» [1908. *Стешенко* / 1 — 19]. ► **ПЕРЕВТІЛЕННЯ, УДАВАННЯ**

ПЕРЕВИХОВАННЯ МАС / «Питання перевиховання мас у напрямі створення нового побуту, виживання побутових звичок старого часу (не тільки обрядів), питання про те, які форми буде мати наш театр грає, безперечно, першорядну роль. Система театру побудована на вивченні законів театру в усіх його складових частинах (взаємовідносини фактури і глядача), система, що в практичному приміненні може бути кожен раз нормована вимогами менту в абсолютному погодженні з тактикою і програмою компартії — така система є те, що нам потрібно. Таку систему створює “Березіль”» [1925. *Курбас* / *Фактура* — 249]; «Основним завданням культурної революції є бойове соціалістичне перевиховання мас» [1929. *Томаш* — 1].

ПЕРЕВИХОВАННЯ ПСИХОЛОГІЇ ГРОМАДСЬКОЇ / [1925. *Усенко* — 1].

► **УХИЛ СОЦІАЛЬНО-АГІТАЦІЙНИЙ**

ПЕРЕВТІЛЕННЯ / «Що ми розуміємо під цим першим моментом дефініції: здатність до тривання в наміченому уявою ритмі? Під цим триванням маємо на увазі загальноновизнаний наукою факт властивого всякій мистецькій творчості у всіх галузях мистецтва моменту внутрішнього наслідування, як інші кажуть, “перевтілення”, чи, як ми це називали, “мімічного розположення”. Це є факт безперечний, який суб'єктивно кожен з нас мусив у більшій чи меншій мірі пережити. Це не є здатність, властива тільки митцям. Вона властива в певній дозі всім людям. У митців вона розвинена більше» [1925. *Курбас* / *Актор* — 55]; «Він [Соленик] і на сцені здебільшого залишався самим собою, базував своє виконання на “нутрі” й мало думав за сценічне перевтілення» [1928. *Кисіль* / *Соленик* — 19]; «Що-ж до “перевтілення” актора, то тут Гоголь ставив акторові певні межі, застерігаючи від надто нестриманого розчулення» [1928. *Копержинський* — 422]; «Здатність до перевтілення одна з ключових рис артиста Бучми» [1933. *Гру-*

дина — 74]; «як актор, і як режисер Марко Лукич був прихильником щирого перевтілення актора в сценічний образ» [1936. *Мар'яненко* / 1 — 119].

ПЕРЕГЛЯД ГРОМАДСЬКИЙ / [1928. *Донбас* — 4]; [1928. *Перегляд* — 16]; «Днями комісія приступить до громадського перегляду московських лялькових театрів» [1930. *Життя* — 37]. ► ПРОГЛЯД ГРОМАДСЬКИЙ, ТЕАТР РОБІТНИЧИЙ

ПЕРЕГЛЯД ЗАКРИТИЙ / [1925. *Театр-журнал* — 3]. ► ТЕАТР-ЖУРНАЛ

ПЕРЕГЛЯД ЗАМКНЕНИЙ [ВИСТАВИ] / «Був перегляд (вузкий і замкнений) [вистави “Маклена Граса”]» [1933. *Куліш* / *Дніпровський* — 560].

ПЕРЕГЛЯД ПОПЕРЕДНІЙ [ВИСТАВИ] / «Вистави “Дитячого оперного театру за керівництвом М. Милославського” (хто дозволяв організацію цього театру, хто ним відає) треба категорично заборонити або взяти під строгий контроль і не дозволяти їх без попереднього перегляду» [1928. *Оперка* — 3]. ► ПРОГЛЯД ГРОМАДСЬКИЙ

ПЕРЕГРА / «Перегравати для актора нашого побутового театру стало традицією не пережитою де в кого ще й нині. В театрі самого Садовського була навіть спеціальна номенклатура, що встановляла міру перегри, яку дозволялось акторові на даний спектакль, залежно від п'єси й аудиторії» [1931. *Хмурий* — 23]. ► СЛУХОВИЩЕ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ПЕРЕГРАВАННЯ / у значенні «виконання»: «за п'ять лет переиграл я около 500 ролей» [1905. *Кропивницький* — 91]; «я перегравав у московським репертуарі більш п'ятисот ролей» [1908. *Кропивницький* / *Спогади* — 137]; у значенні «перебільшення»: «перегравання, шарж. Марко Лукич завжди вчив краще недограти, ніж переграти» [1936. *Мар'яненко* / 1 — 115]; «в ролі Проні Заньковецька наче трохи перегравала, трохи ніби навіть комікувала, почувалося бажання надто вже гостро висміяти і засудити цей образ і образ виходив якийсь мало переконливий» [1937. *Романицький* — 36]; «елемент утрировки чи перегравання» [1958. *Йосипенко* — 38]; «перегравання» [1970. *Луцький* — 209]. ► РЕМІСНИЦТВО, УТРИРОВКА

ПЕРЕГРУПІРОВКА ТЕАТРІВ / «Одночасно перегрупіровка драматичних театрів (театр ім. Франка до Києва, філію його на Поділля та Волинь і Шевченківців на Донбас) дає передумови цим театрам поглибити свою роботу в сьогорічних постановках. Бо, мавши змогу обходитись на перших порах своїм старим репертуаром, вони можуть пильніше поставитись до нових постановок і виявити опукліше свої досягнення» [1926. *Ситуація* — 2].

ПЕРЕДАЧА ТЕАТРУ / «На общем собрании служащих Украинбанка вынесена была резолюция, в которой выражается протест по поводу аксаринского инцидента и вместе с тем постановлено возбудить Ходатайство перед соответствующими органами о передаче Акад. драм. театра труппе им. Ив. Франка, действительно революционной по характеру своей деятельности. Передача театра этой труппе удовлетворит истинно

пролетарские элементы» [1923. Банк — 2]; «Я присоединяю свой голос к тем, кто требует передачи здания Гос. Драммы украинскому театру им. Франка. Я хочу, чтобы на месте, покрывшееся плесенью, где отовсего несет смрадом, повеяло свежестью. Пусть не льют крокодиловых слез о “гибели” русской культуры, и проч. От того, что “Когда заговорит сердце” или “Друзья-приятели” вкупе с “Романом” будут ставиться где-нибудь в Малом театре, не пострадает никакая культура, а художественная тем паче. Я даже думаю, что эта самая культура много выиграла бы, если бы столь культуртрегерские театры однажды исчезли совсем и навсегда» [1923. Кому — 2]; «С открытием Государственного Украинского театра, который сразу же зарекомендовал себя как театр революционный, возник вопрос о предоставлении ему более подходящего помещения. Так как художественная и общественнополитическая ценность, так называемого Академического театра, арендуемого Аксариним, весьма невысока, то естественно, возникла мысль о том, чтобы предоставить помещение Актетра в распоряжение труппы Гн. Юры. Заведующий Тео Главполитпросвета тов. Вольский в беседе с нашим сотрудником высказал сочувствие этой идее. Но, к сожалению, этот вопрос до сих пор не поставлен на практическую почву» [1923. Передача — 2]; «Сегодня в Наркомпросе создана комиссия для приемки помещения госдрамы и всего инвентаря Академического театра от Аксарина. Инвентарь будет принят по описи, и потому работа комиссии продлится несколько дней. Помещение госдрамы сейчас же передается Наркомпросом украинской труппе им. Франко. Но возможно, что спектакли придется на несколько дней прервать, чтобы не мешать работе приемочной комиссии. Впрочем, этот вопрос сегодня еще не выяснен. Аксаринской труппой было сделано предложение франковцам о совместной эксплуатации помещения госдрамы, но франковцы это предложение отклонили. Все актеры аксаринской труппы получают компенсацию» [1923. Передача / 2 — 1]; «Вчора при Наркомосвіті організовано комісію для признання помешкання Держдрами і всього інвентаря Академічного театру від Аксарина. Інвентар прийнято буде по опису і тому робота комісії продовжиться кілька день. Помешкання Держдрами зразу ж передається Наркомосвітою Українській трупі ім. Франка. Але можливо, що вистави доведеться на кілька день припинити, щоби не перешкоджати роботі прийомочної комісії. Аксаринська трупа зробила пропозицію Франківцям про спільну експлоатацію помешкання Держдрами, але Франківці цю пропозицію відхилили. Всі актори цієї трупи одержують компенсацію» [1923. Передача / 3 — 4]; «Тов. Верховтурский поднял в киевской газете “Пролетарская Правда” вопрос о передаче помещения киевского оперного театра украинскому театру “Березиль”. Между т. Верховтурским и т. Зориним происходит по этому

воп­ро­су на стра­ни­цах той же га­зе­ты по­ле­ми­ка. Т. Зо­рин счи­тає, що за­к­ри­ти киев­ську опе­ру зна­чит “раз­ру­ши­ти од­ну из круп­ней­ших ор­га­ни­за­цій ху­до­же­ствен­но-му­зи­каль­ної куль­ту­ри не толь­ко в Киє­ве, но и во всь­ом СС­С­Р”. Тов. Вер­хотур­скій на це­о­т­ве­чає (приводим ви­дер­ж­ки из его ста­т­ті): “Е­сли я на­па­дал и на­па­даю на киев­ську опе­ру, и пред­ла­гаю ее за­к­ри­ти, то имен­но во імя со­хра­нен­ня му­зи­каль­ної куль­ту­ри: не я ее раз­ру­шаю, а Ба­г­ров и Гли­н­скій. Вот во імя со­хра­нен­ня все­го цен­но­го, що оста­ви­ла нам бур­жу­азія в об­ла­сти ис­кус­ства я і пред­ла­гаю за­к­ри­ти ны­неш­ню­ю опе­ру, ібо даль­ней­шеє ее су­ще­ство­ван­ня озна­чає даль­ней­шу­ю про­фа­на­цію ис­кус­ства, даль­ней­шеє его опош­ле­н­ня. Ко­гда пе­редо мною встає во­про­с, ко­ро­му из двох “в­се­со­ю­з­них цен­но­стей” за­к­ри­ти для пред­о­ста­влен­ня по­меш­чен­ня те­ат­ру “Бе­ре­зі­ль” — опе­ру ли Гли­н­ско­го, или дра­му Бар­ско­го, то я, хо­тя і со­г­ла­сен с мнен­ням, що цен­но­сті ці­и эк­ви­валентні, — друг-дру­га сто­ят, все-же ду­маю, що це­лес­о­об­раз­неє за­к­ри­ти опе­ру. По­че­му? По­то­му, що ан­тре­при­за Гли­н­ско­го ды­шет на ла­дан, без суб­сидій ей не про­дер­жа­ть­ся, (а суб­сидії она бо­ль­ше не по­лу­чит). А Бар­скій кое-как ба­рах­тає­ся. Мо­же­ть бу­ти, при со­от­вет­ст­вую­щем вс­пры­ски­ван­ню і на­д­ле­жа­щем кон­тро­ле, труп­па Бар­ско­го спо­соб­на да­же вос­крес­ну­ти. І, кро­ме то­го, у ме­ня е­ще теп­лит­ся на­де­ж­да, с за­к­ри­т­тям опе­ры Гли­н­ско­го ми в кон­це кон­цов, е­сли не в це­м го­ду, так в бу­ду­щем пе­ре­й­де­м к го­су­дар­ст­вен­но­му ан­тре­при­зе, при по­мо­щи ко­ро­ро­ю уда­сть­ся ор­га­ни­зо­ва­ти у нас му­зи­каль­ну­ю дра­му”. В Киє­ве — опе­ра, в Хар­ь­ко­ве — дра­ма; там — Ба­г­ров і Гли­н­скій, зде­сь — Ак­са­рин по су­ще­ст­ву же од­но і то­же» [1923. Пе­ре­да­ча / 4 — 2].

ПЕРЕДІЛКА / переробка, перелицьовка; [1849. Головацький — 294].

ПЕРЕДКІН / «перед-кін, передкону — *Vorhof*» [1886. Желехівський / 2 — 614]; «наперед кону — криниця» [1893. Старицький / Ніч під Івана Купала — 7]; по­ряд із цим терміном, у цій же п’єсі — «авансцена» [1893. Старицький / Ніч під Івана Купала — 19]. ► АВАНСЦЕНА, НАПЕРЕД КОНУ

ПЕРЕДМОВА ДО П’ЄСИ / «Передмови до п’єси повинні стати не­від’ємною частиною вистави, яка цього потребує. Не можна обмежуватися вступним словом тільки перед прем’єрою, як це було з “Пригодами бравого салдата Швейка”» [1929. Шафаренко — 10].

ПЕРЕДНЯ / фое; «в “передній” театру вивішено фотографії всіх артистів» [1891. Кримський / Трупа — 327].

ПЕРЕДОГРА / пролог; [1900. Франко / Приборкана — 3, 177]; [1900. Шекспір].

ПЕРЕДСТАВЛЕННЯ / вистава; [1848. Книга — 176].

ПЕРЕДЯГАННЯ / виконання ролі; «Вони-то передягалися часом за жидів, мужиків, економів і тим подібні фігури і відігравали перед пито­мцями короткі, гумористичні діалоги, щось вроді давніх інтермедій» [1894. Франко / Театр — 323].

ПЕРЕЖИВАННЯ / [1924. Вороний — 370]; [1953. Станіславський — 31, 48]; «повне віддання переживання, якого ми вже не подібаємо ніде на жодній професійній сцені» [1911. Хоткевич — 496]; «найбільше треба пильнувати того, щоби переживання й втілення образу було щирим, щоб воно не мало в собі нічого нав'язаного зовні, щоб не було штучности, “удавання”, а було-б правдиве життя» [1920. Мимодрама — 4]; «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 останній 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]; «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 вкладена свідомість техніки так, що місця переживанню немає. Переживання не головне»; «Що таке переживання на сцені? Актор так запалюється уявленою ситуацією, що він потрапляє в якийсь для себе, як для людини, новий стан, з котрого, очевидно, мусить народитися такий чи інакший його вияв»; «У нас новий актор проводить свою роль за наміченими, обдуманими і зафіксованими моментами виразу, котрі від того, чи він переживає, чи ні, ніяк не міняються. Коли актор намітив і зафіксував собі висоту тону, модуляцію, силу, мелодію, ритм, і коли виконує сьогодні так само, як і вчора, то про переживання не може бути й мови. Є лише певне хвилювання, але це хвилювання не є переживанням. Нерв — актор настроєний активно, нема нерву — актор настроєний пасивно. Воно подібне на пафос у грецькому театрі» [1924. Курбас / Принцип — 50]; «Коли режисер будує спектакль, ідучи від переживання, то виходить, що всі на сцені ревуть. Виходить так, що коли йому уявляється якийсь величезне динамічне піднесення, він для цього, щоб передати це, щоб вивести це, у своєму захопленні власним переживанням не знаходить іншого засобу, як крик, махання руками, хаотичні переживання, і виходить негарзд, виходить грубо, виходить неприйнятне для вищих ступенів культури. Коли ж режисер посидить, спиниться на цьому переживанні,

і, пам'ятаючи добре, чого він хоче досягти, розбереться прекрасно в своїх засобах, упорядкує їх, то й виведе їх дуже добре. Не буде хаотичності у методі, стилізації, і мусить вийти певний мистецький продукт, певна форма у фактурі, яка вже є цінністю, не інакшою, як картина, як будівля, як музичний твір. Це ясно для всіх. Що переживає при цьому режисер? Він не дуб і не мертва людина. Він — жива людина. Він може бути більш живий, ніж той режисер, що творить “нутром”. Він глибше переживає цю історію, бо в нього працює голова і в нього є ще почуття азарту, яке завжди з'являється, коли ти летиш до якоїсь мети і намагаєшся втриматись між своєю волею і тим, куди ти летиш. І це саме захоплення своєю роботою і це піднесення, яке з'являється, коли ти охоплюєш багато речей, — це те уміння охопити багато речей, бути у цьому процесі майстром утримання рівноваги і спрямування, куди тебе несе. Це відрізняє митця творчого типу від усякого міщанина, якого треба тягти» [1925. Курбас / Майстерність — 115]; «Актор у “Березолі” не переживає ролі, як це приписано Станіславським і Садовським, він не творить і типу. Він грає» [1943. Бутківський / 1 — 4].

► **МИСТЕЦТВО ПЕРЕЖИВАННЯ, СПАДЩИНА БУРЖУАЗНА, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ**
[1917. Курбас / Про символічний театр — 36]. ► **ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ**

► **ПЕРЕКВАЛІФАТОР** / член комісії з перекваліфікації акторів;
[1930. Свій — 12]. ► **КОМІСІЯ ПЕРЕКВАЛІФАЦІЙНА**

► **ПЕРЕКВАЛІФАЦІЯ** / [1930. Свій — 12]; «19-го квітня почалася перекваліфікація естрадників <...>. В складі комісії були представники: Політосвіти, Політконтролю, Культвідділу, ОРВС, Робмис, Драми, Укр. Драма — і інш.» [1930. Перекваліфікація — 8]. ► **КОМІСІЯ ПЕРЕКВАЛІФАЦІЙНА**

► **ПЕРЕКЛАДНИК** ► **ПЛАГІАТОР**

► **ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ** / [1931. ЛВ — 12, 13]; «У виставі (п'єсі) застосували спосіб переключення або “напливу” (за термінологією Ленінградського Трону), що має на меті: викрити противенства того чи того моменту (раптова зміна настрою на веселій вечірці в Ірини, що показує можливість перетворити цю вечірку на міщанську індивідуалістичну вечірку); показати соціальне підґрунтя персонажу (переключення на село, що саме й висвітлює: звідки у Гриця подібні “невинні” запитання), зробити проєкцію в майбутнє (Іринині мрії про “красиве життя”) тощо. Спосіб цей, будши запозичений з кіна, застосовується в тромівській драматургії своєрідно-діалектично, намагаючись виявити діалектичні противенства (єдність протилежностей) та розірвати пута старої догматичної драми, яка надто часто сьогодні ще будується за принципами “єдності часу, місця, дії”» [1931. ЛВ — 5]; «переключення сценічного образу в надреальний плян» [1931. Хмурий — 53]. ► **ВИКЛЮЧАННЯ, ВКЛЮЧАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ,**

РУХ ТРОМІВСЬКИЙ, СВІТЛО У ВИСТАВІ

ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ АКТОРСЬКЕ / [1928. Альф / 2 — 12, 13].

ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКЕ / [1928. Альф / 2 — 12].

ПЕРЕЛИЦЬОВАНЄ / [1850. Зоря / 3 — 251]; «перелицьованє — *Travestie; Travestierung*»; «перелицювати — *travestieren*» [1886. Желехівський / 2 — 618]; «зараз почав перелицювувати декотрі твори Шекспіра» [1906. Кропивницький / Комаров — 516]; «він почав перелицювувати групу на опереточну» [1906. Кропивницький / 35 літ — 106]. ► ПЕРЕЛИЦЬОВАННЯ, ПЕРЕЛИЦЬОВАНІЄ

ПЕРЕЛИЦЬОВАНІЄ / «[І хоч би тобі одна оригінальна сцена: подражаніє або перелицьованіє» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 66].

ПЕРЕЛИЦЬОВАННЯ / [1894. Франко / Театр — 331] — Франко цитує «Зорю галицьку», 1850, с. 177; «автор перелицьованої “Енеїди”» [1899. Франко — 94]; «перелицьовать лібретто деяких опер на малоросійський лад» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 77].

ПЕРЕЛОМ / за Арістотелем — перипетія; [1913. Вороний / Театр — 115].

ПЕРЕМІНА [ДЕКОРАЦІЙ, СЦЕНИ] / польськ. *przemiana, odmiana* [1821] [1992. Cegiela — 92]; «переміна» [1899. Кропивницький / Вергіліюва Енеїда — 391]; «перемєна сцєны» [1837. Тополя — 226, 229, 249, 251]; «перемєны декорацій» [1841. Квітка / Театр — 101]; «Переміна — швидка зміна декоративного устаткування» [1929. Словник — 45].

ПЕРЕМІНА ПОДРІ / переміна картини, сцени; [1876. Федькович — 249, 270, 275]. ► ПЕРЕМІНА, ПОДРЯ

ПЕРЕМІНА ЧИСТА / «перемєна чистая — техн.» [1920-ті. Рулін / Словник — 11]; «переміна чиста» [1930. Василько / Кутюр'є — 6].

ПЕРЕМОНТАЖ П'ЄСИ / [1927. Шевченко / 1 — 292]. ► ПЕРЕРОБКА, УМОНТАЖ

ПЕРЕМОНТОВКА АРХІТЕКТОНІЧНА / [1930. Вершигора — 15]. ► МОНТАЖ

ПЕРЕМОНТОВКА СЦЕН / [1930. Вершигора — 15]. ► МОНТАЖ

ПЕРЕМОНТУВАННЯ П'ЄСИ ► ДРАМАТУРГІЯ

ПЕРЕОБРАЖЕННЯ / [1919. Курбас / Маніфєст — 47, 48]; «інстинкт переображення» [1921. Васильєв — 73]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕПРОДУКЦІЯ [РЕЖИСЕРІВ І АКТОРІВ] / «Всім відомо, що у нас перепродукція, у нас надзвичайно багато акторів і дуже багато режисерів» [Балабан] [1933. Стенограма — 564].

ПЕРЕРІБ / [1920. Барвінський — 188]. ► ПЕРЕРІБКА, ПЕРЕРОБКА

ПЕРЕРІБКА / [1912. Возняк — 150]; «перерібка “Наталки Полтавки”» [1909. Возняк / 2 — 52]; «акторські перерібки з чужих мов» [1916. Чарнецький — 8]; «ця перерібка дає змогу виставити її на найменшій сцені» [1928. Скупар — 3]; «Нова перерібка “Тараса Бульби”. Оперу Лисенка “Тарас Бульба” з первісним лібретом Старицького вже раз перероблено. Але не дивлячися на це, вона восени 1937 року попала на Індекс і її зняли з репертуару театрів в Україні, хоч московське радіо час до часу й подає її монтаж. Тепер вирішено знову переробити цю оперу. Головну тему — роман Ан-

дрія з полькою відсувають на задній план, головну увагу мають звернути на висвітлення постаті Тараса Бульби й Остапа, як народніх українських героїв. Цілком перероблюють фінал опери: за новою версією козаки вдираються до Дубного і громлять поляків. Над новим текстом опери працює Максим Рильський, музику перероблюють композитори Лятошинський та Ревуцький, поставивши собі за завдання: якнайбільше зберегти Лисенкової музики» [1939. *Перерібка* — 6].

ПЕРЕРОБ / «пришлю Вам драму “Титарівну”, перероб (або, краще сказати, позака сюжету) із Т. Шевченка» [1892. *Кропивницький* / 2 — 408]; «радив би держатись, доки живе наш театр, народного репертуару, бо перероби все-таки зостануться переробами» [1893. *Кропивницький* / 1 — 420–421]; «по просьбі і по згоді автора “На Кожум’яках” перероблена наново і права на переробку мені дадені, і права теж на користування з переробу» [1897. *Старицький* / *Білоловський* / 1 — 563].

ПЕРЕРОБКА / [1899. *Франко* — 95]; [1902. *Франко* / *ЛНВ* — 263]; [1910. *Франко* — 309]; [1910. *Франко* — 397]; [1924. *Мамонтов* — 26]; «переделка» [1857. *Шевченко* / *Щоденник* — 12.12 — 133]; «перероблюванням многих штук для руського театру» [1885. *Франко* / *Театр* — 365]; «переробок (н[а]приклад, повісті на драму)» [1890–1891. *Франко* — 14]; «переробляти» [1899. *Франко* — 96]; «оповідання <...> перероблене на драму» [1902. *Франко* / *Лір* — 201]; «з його драматичної продукції, що в значній часті полягала на перероблюванні чужих штук, назвемо тут тільки надзвичайно ефективне драматизування Гоголевої “Сорочинської ярмарки”» [1910. *Франко* — 336].

ПЕРЕРОБКА ДРАМАТИЧНА / «драматична переробка» [1897. *Вороний* / *Вій* — 317]; [1909. *Франко* — 339]; [1910. *Франко* — 396]; [1943. *Бутківський* — 8].

ПЕРЕРОБЛЮВАЧ / [1897. *Вороний* / *Вій* — 317, 318]. ► **ПЕРЕРОБКА**

ПЕРЕСАДА / перебільшення, форсування, награвання; [1891. *Кримський* / *Товариство* — 329]; [1897. *Вороний* / *Кропивницький* — 312, 316].

ПЕРЕТВОРЕННЯ / [1923. *ГРТР* — 4]; [1930. *Корляків* — 73]; «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]; «Иоанн Фауст, чернокнижник. Трагедия в пяти действиях и одиннадцати картинах, в стихах, соч. Клингемана, с принадлежащими к ней волшебными явлениями, блуждающими огнями, полетами, превращениями, провалами, адскими чудовищами, скелетами,

летаючими драконами и страшилищами в различных видах. Декорация пятого акта представляет челюсти ада при освещении красным венгерским огнём. Последняя картина окончится огненным бриллиантовым дождем через всю сцену. Постановка ада, полеты, превращения и машины устроены машинистом дирекции г. Мамонтовым» [з харківської афіші] [1900. Черняев — 61]; «Все дало ся йому [М. Садовському]: велика, глибока сила передачі почуття та психологічного життя людини, здатність перетворити ся цілком у другу людину, до того-ж сценічна постать і голос, надзвичайно гармонійний та глибокий» [1907. Свято — 301]; «Перетворення в жесті (місцецтво актора): 1) ілюстративне; 2) пантомімічне; 3) образне; 4) пряме; 5) ритмізоване; 6) просторове (дух пластики); 7) стилізуюче; 8) розмірне; 9) натякуюче; 10) лінійне» [1923. Курбас / Щоденник — 41]; «Щодо перетворень — то дві третини можна відкинути, як непотрібні для актора (він може знати їх, але не потребує вміти). Ті перетворення, що, виходячи з психології, залишаються психологічними, — відкинути, звернути увагу на перетворення дієві» [1924. Курбас / Поправки — 51]; «Що таке символ? Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображує і викликає асоціацію всієї речі; знак, якого форма менша, ніж уся зображена річ. Приміром: з хвоста пізнати цілу мишу, з люльки — Семенка. Звичайно, тут бувають усякі шляхи до знаходження цього символу, всякі категорії символу. Ми знаємо дуже багато з нашої практики — це питання сюди не належить. Для нас символ називається за традицією “перетворенням”. Символ — це є місцецтво. З ним пов’язують певну епоху в мистецтві, яку знаємо під назвою символізм — це щось потойбічне. Щоб не було неясностей, знаходимо свій термін» [1925. Курбас / Актор — 58]; «Коли ми беремо якийсь справжній факт, який протікає в певних притаманних йому життєвих формах, і ми його висуваємо так, як у житті, на сцену або трошки підкреслюємо до театрального підвищення, той самий факт із життя — то це не буде перетворення... Коли беремо якийсь факт із життя, і замість того, щоб його давати натуралістично, чи то підкреслюємо його життєві форми до плану більш загостреного, коли ми його переробляємо в певний еквівалент, цілком інший за суто театральною формою, зовсім не життєвою, коли знаходимо для цього життєвого факту певний символ, який, одначе, не хоче бути засобом для якогось сприйняття потойбічної ідеї речей, а просто хоче бути засобом для повнішого виявлення — він є не символом, а мистецьким символом, оскільки все мистецтво є символом, — коли знаходимо такий символ, який є чимсь інакшим за формою, а є тим самим по суті, і ми мусимо доробити його у нашій свідомості, як у житті, — то це є перетворення. Ми постараємося класти акцент у нашому театрі саме на ті засоби, які найбільш яскраво виявляють дані ідеї. Для нас передача

ідеї, закладення в неї певної установки громадянського світовідчуття найголовніше. Ми хочемо перебудувати психологію громадянства» [1925. Курбас / Зміцнення — 139]; «Спектакль — це є колективний твір, у котрому бере участь драматург, режисер і актор. До режисера треба додати художника, музиканта. Цей суцільний твір — він весь є перетворення, але коли ми говоримо про перетворення в такій площі, в площі іносказання, символу тематичного, на зразок перетворення переживання на дію, чи перетворення переживання на образ, коли стоїть питання тематичного перетворення — то, звичайно, це розпадається на всіх учасників створення спектаклю і на драматурга» [1925. Курбас / Зміцнення — 140]; «Ми розуміємо, що наша наука про перетворення є саме тим методом театру, який, будучи цілком, чи маючи змогу бути для свого часу цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці, у певній більшій чи меншій ілюзії дійсності, а, навпаки, пов'язаний саме із намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу; зробити так з даною подією, щоб вона на сцені була виведена у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів. Коли ми робили перетворення такого роду, як колись у ліричних віршах (а історія перетворення починається з ліричних віршів), там було будування, там був той же підхід, тільки ми не розуміли, що ми робимо; тільки тепер, після років боротьби за метод, ми можемо вкласти його в певні рамки. Там було перетворення ілюстративне, комбінація руху певних осіб, від неї мала постати асоціація того, про що говориться. Це було перетворення другого порядку. Перше зробив поет, друге — ми, або ми робили все більш свідомо, так, що не перетворювали метафор поетичних, а просто перекладали на мову рухів і групових побудов те, що поет хотів сказати метафорами (експериментальні роботи 1920–1921 років в Умані, Києві, суперечки і балачки того часу) <...> Коли ми робили перетворення, певним рухом викликали певні асоціації, то актор це єднав із певним відчуттям у житті і одержував назад те, що він творив у своїй психології. В “Газі” вся машина справжнє перетворення, вона не є по суті тим, чим вона є в житті. Вона є чимсь інакшим, новим символом (не символізм), який викликав у глядача асоціацію машини. Не тільки робило враження машини, але було справжнім перетворенням, яке не претендує на копію — ми не робили гармат і танків із тіл, як у Терещенка. Це таке насильство над матеріалом, яке тільки собі можна уявити. Ці люди були людьми до певної міри, але те, що вони робили, мало викликати асоціацію машини. Момент в “Газі” — газ вибухає — це напруження всіх, всі падають — це також мусить викликати у глядача певну асоціацію. Воно

було розумно зроблено для свого принципу і абсолютно правильно за методом. Це є саме те, що мистецтво дійсно повинно робити, тільки міняються вимоги щодо форми, в якій має бути перетворення щодо плану. Що з того виходить? Прикладів перетворення було багато. Приміром, перетворення такого порядку: так зване образне перетворення на зразок — смерть у рухах людини. Або, наприклад, у персонажа зараз починають пробиватися звуки собаки. Це викликає у глядача асоціацію таку, яку викликає б у поезії метафора. Глядач зіставляє, відчуває, що в цій людині є момент собачої приниженості. Або, наприклад, у “Джیمмі Гігінз” — собаче гарчання на телеграфі. Оскільки воно було в плані плакатному, це було цілком добре. Або, наприклад, перетворення більш пояснюючого характеру в ірреальному плані, більш гротескному чи трагіко-гротескному... В “Машиноборцях” промова в момент, що розкриває сутність, підкреслює наше ставлення до персонажа, наше тлумачення. Перетворення у “Макбеті”: Макбет виголошує монолог, який про одне говорить, а друге те, що є справді процесом підсвідомим. Воно виявлено рухом фігури довкола корони. Увага глядача розділяється на два процеси. Глядач стежить за тим, що Макбет говорить, і за тим, що він робить, і це викликає загострене сприймання у глядача. Цей момент, який, коли його зробити талановито і зробити його в тому плані, який в даний час єдино сприймається, цей метод найсильніший і найтипівіший за своїми наслідками, обов’язково викликає бурю процесів у глядача в міру своєї сили. І він, цей метод, найбільш сучасний. Чому? Тому, що він у своїй основі є інакшим, як тою самою великою технікою, тому, що справжнє перетворення — це є по суті формула. Це формула інженерського порядку, оскільки вся сучасність є велика техніка... Перетворення, будучи формулою, будучи певним винаходом, який цілком піддається у вигляді контролю обрахунку побудови, тим самим може стати на рівні за своєю методологічною суттю, з усякою машинерією, і коли ми говорили про механізовану фактуру, то в основі своїй у цьому розумінні... Справа не в тому, щоб зафіксувати жест у точному плані, а в тому, щоб поставив саме той образ, коли він має свою формулу» [1925. Курбас / Перетворення — 127–128]; «Треба розрізняти просто виведення життя, чим воно є підкреслене — це буде те, що вважають реалізмом. Підкреслення життєвої форми на сцені — це одне, а сценічні форми для життєвих змістів — це зовсім друге; це перетворення. Перетворює: 1) драматург; 2) режисер, те, що в плані режисури стоїть; 3) перетворює актор, що в його плані стоїть. У Полевицької ціла низка перетворень, але вони торкаються певного належного зміцнення змісту, і вони всі побудовані в цьому стилі, в якому цей зміст зобов’язує. Маю на увазі зміст — психологію. І момент перетворення, вічно театральний момент, він завжди

був там, позбавлений своєї сценічної гостроти тим, що він був згладжений своєю життєвою правдоподібністю» [1925. Курбас / Перетворення — 129]; «Найкращим, єдиним доцільним методом для сучасності є метод перетворення, котрий є чимсь протилежним до стенографічного повторення життєвих явищ; це є метод, котрий створює новий вигляд дійсності, новий по відношенню до життєвих норм, до яких звук глядач; новий настільки, що він мусить викликати у глядача потрібну підвищеність психофізичних процесів навколо цієї ідеї, яка виводиться на сцені. Цей метод створює особливу театральну фактуру, котра дуже різниться від просто театального підкреслення реальної життєвої події, до якої ми звикли на попередній стадії театру, але яка є також по суті своєї перетворенням дійсності, але перетворенням, сказати б, останнім за своєю цінністю для сприймання глядача, для його захоплення. Ця нова фактура полягає у формах настільки яскраво окреслених, настільки, як формула промовистих, що може піддаватися певній механізації, причому слово “фактура” я вживав не в тому значенні, в якому ми його вживаємо, а в тому, яке нам доведеться знайти в тому, що призначено як навмисне для сприймання глядача» [1925. Курбас / Режлаб 25.03.1925 — 371]; «Я читав опис, як Савіна вела якусь сценку. В неї на кожному кроці перетворення, але воно було в певному життєво-реалістичному забарвленні» [1925. Курбас / Режштаб 11.05.1925 — 187]; «Перетворення — це основний стрижень лівого театру останніх років. Само по собі воно є: формула для театральних засобів, що розкриває виображувану реальність в певній її суті (психологічній, соціальній і т. д.) і викликає в глядача ту суму асоціативних і взагалі психофізичних процесів, що як підняття тону сприймання є основою всякого театру. Це надзвичайно гнучкий у своїх можливостях принцип, що відповідає цілком науковому поглядові на мистецтво. Він ще не укладений в схеми відомих досі театральних методів, хоч у лівому театрі він широко вживається. Разом з ідеологічною еволюцією групи мінявся і предмет перетворень. Естетичний момент перших спроб швидко уступає місце психологічному, а відтак реактологічному. На зміну їм приходять революційний ентузіазм. Все це — етап більш чи менш ірреальних перетворень і встановлюється врешті на соціальному конфлікті, який знає в театрі тільки дві маски, як єдину живу для сучасності реальність. Перетворення не допускає безперервної ритмічної текучості театру стилізованого чи театру переживань: воно є (формула) продукт установки на театральне виробництво, будучи по суті основною одиницею системи спектаклю, тягне за собою в театрі метод монтажу. Всебічно багатий принцип утворює біля себе цілу систематизовану теорію театального майстерства, нову науку про театр. Головні етапи — це: “Ліричні вірші”, “Іван Гус”, “Гайдамаки”, “Рур”, “Газ”, “Нові ідуть”, “Джаммі

Гітлінз”, “Машиноборці”, “Макбет” і, нарешті, установка поточного сезону» [1925. Курбас / Фактура — 247–248]; «І що ми компоували? 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 натисли тоді на композицію, на конструювання перетворення. Перетворення — це була одиниця, яка компоується, конструюється» [1926. Курбас / Призначення — 90]; «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, класифікація — 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 іншому, 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];

у значенні «постановка»: «Оперета “Мікадо” в перетворенні театру “Березиль” набула досить цінних художніх даних» [1927. *ib.* — 15]; «Перетворення» (не вдаючись у критику й пояснення цього терміну, беру його так, як він вживається в робочій практиці “Березоля”), про яке згадано вище — художньо-театральний прийом, що за його допомогою режисер і актор намагається, якомога глибше, виявити певну реальність. Перетворенням зветься в системі “Березоля” той художній знак, той театральний “символ”, що розкриває путь якогось явища, якоїсь реальності й допомагає бачити її життєвий зміст. В образотворчих мистецтвах і в літературі цей прийом широко використовується. Поет, приміром, зображаючи революцію в образі “Плугу”, що “трощить, ламає, з землі вириває”, вживає перетворення. Яскраві приклади перетворень дають політичні карикатури в наших щоденних газетах. Перетворення, як економний художній засіб, вживається для розкривання й “розшифрування” найрізноманітніших явищ психологічних і соціального порядку. Життєво-психологічний, пасивний передреволюційний театр загубив був цей багатющий засіб впливу на глядача, новий театр його віднайшов і широко використовує, тим загострюючи в глядача інтерес до спектаклю, активізуючи його сприймання. Кожен, хто бачив, прим., у “Джмі Гігінс” початкову сцену — “концерт держав”, або там же сцену “мобілізація в Америці” (третья дія), пам’ятає як цей засіб просто й з великою силою переконання розкриває суть відносин капіталістичних держав між собою та їх прийоми запаморочування голів трудящим. Принцип “перетворення” — початок науки про новий театр, він застосовується в роботі окремого актора. Згадується приклад з акторської роботи: актор, вражений тяжкою вісткою, замість того, щоб грати “драму”, робить одеревенілу постать і обличчя, неживими руками бере з столу книжку й, безтямно дивлячись перед себе, перегортає її, вражіння глядача — у людини нещастя» [1927. *Шевченко / 1 — 288*]; «В поезії вживається спосіб заміни одного предмету, одного образу якимсь іншим, яскравішим і щирим. Але ви помітили, що ця заміна не робиться як попало: замість одного образу береться не просто собі перший ліпший інший <...>, але обов’язково такий, що нагадує той, що навіть тотожний йому по змісту — що в данім разі потрібний, щоби викликати належні почуття, але якого поет не згадує. Вище ми показали, що є схожого між кулететним вогнем і червоним вином <...>. Оцей спосіб посилення — заміни одного образу іншим (але образом таким, що нагадує перший) з метою поглибити думку і збільшити вражіння на читача, глядача чи слухача — відомий в мистецтві під широкою назвою перетворення. Перетворення широко вживається не лише в літературі, а і в інших мистецтвах. В газеті, приміром, бачите ви такий малюнок: стоїть буржуй, а перед ним на задніх лапах

стоїть (“служить”, як кажуть) собака. Придивляючися до собачої морди, ви пізнаєте в собаці Макдональда. В цьому разі художник ужив перетворення — один образ він перетворив на другий: замість того, щоб показати лідера англійської робітничої партії Макдональда, що вклоняється, плазує перед капіталістом, художник малює собаку й собаці дає Макдональдове обличчя. Цим художник висміює Макдональда, він ніби говорить, що Макдональд служить перед капіталістами, як от собака перед своїм хазяїном. Але перетворення вживаються не лише в мистецьких творах. Саме мистецтво приклади для перетворень запозичає з народної творчості» [1928. Шевченко / 1 — 40]; «Постає питання — чи можна вживати перетворень у театральній грі, цебто, чи можна замість одного руху, що в якомусь випадкові звичайно вживається й сам собою “напрохується”, дати інший — рух? Ми кажемо — можна. Тільки треба не забувати основного правила перетворень: треба, щоби перетворений рух нагадував той безпосередній емоціональний рух, який оце у даному випадку “напрохується”, тобто викликав би тотожне реагування в глядача» [1928. Шевченко / 2 — 28]; «Крім дієвих перетворень бувають перетворення ще й іншого роду. Раніше ми навели приклад перетворення в малюнку художника (що собаці приробив обличчя Макдональда). Цим шляхом може піти й актор на сцені. Граєте ви, приміром, попа в п’єсі Бедзика: “Під крилами церкви” <...>. Піп — польський шпигун. Він прикидається революціонером, збирає в своїй хаті молодь, підслухує з другої кімнати, про що молодь балакає і доносить про все дефензиви. Отже, цього попа можна теж уявити собі собакою хортячої породи, що винює здобич. А коли ви уже уявили того, кого ви граєте, собакою, то ви вже додумаетесь й до відповідних рухів — ви будете по-собачому “нюхати”, скрадатися і т. ін. Граючи ж, приміром, провокатора Микитюка (“Підземна Галичина” [М. Ірчана] <...>) ви його можете грати, скажімо, лисицею й т. д. Чи треба казати, що в усьому, граючи якусь роль “собакою”, “лисицею”, “вовком”... і т. ін. не треба переборщувати, цебто треба все ж таки грати людину, яка має лиш певні характерні риси якогось звіря чи птаха. Тому ці звірячі рухи треба дати злегка і лиш у важливіших місцях ролі прибільшувати їх. У нашому прикладі (п’єса Бедзика), приміром, — там, де піп підслухує під дверима. В цих випадках ви перетворюєте не окреме місце (як у прикладах з більшовиком, Калиткою та з жінками), а ви всю людину бачите тут в образі собаки, лисиці й т. д. Отже, ці перетворення можна назвати перетвореннями образними. В образних перетвореннях так само нема нічого незвичайного й надуманого — вони ґрунтуються на тому матеріалі, що нам постачає саме життя. Ви кожного дня чуєте, як про когось говорять: “хитрий, як лис”, “полохливий як заєць”, “здоровий, як ведмідь”, або в пісні співається: “Дівчина, горлиця — до козака

горнеться. А козак, як орел” і т. д. Словом, граючи на сцені, треба пам’ятати, що ваше головне завдання — не просто переказати авторові слова (тому що тоді краще просто прочитати п’єсу) — а ви мусите перетворити образи й положення, показані автором, у живі яскраві образи засобами театральної дії, театрального руху» [1928. Шевченко / 3 — 31]; «Перетворення в акторській грі вживається для того, щоб глибше, виразніше й повніше розкрити глядачеві весь характер або ж окремі почування дієвої особи. Візьміть наведені у нас приклади й ви побачите, що кожний з них якимось яскравіше освітлює психічний стан персонажу» [1928. Шевченко / 4 — 29]; «Бо він [Й. Гірняк] досконально володіє технікою, бо він знає секрет мистецтва перетворення, бо він озброєний конструктор-винахідник» [1929. УЖ — 5]; «За основу акторської роботи тут [у виставі “Золоте черево”] було взято головний принцип образного “перетворення” — кожен із значніших персонажів п’єси за прообраз ролі мав якусь тварину і відповідною зовнішністю й рухами викликав у глядача потрібні, в плані задуми постановки, асоціації» [1929. Шевченко / Березіль — 150]; «Перетворення — це лиш недовгий момент (це “атракціон”, як звав перетворення С. Ейзенштейн, коли говорив про “монтаж атракціонів” у спектаклі)» [1929. Шевченко / Березіль — 158]; «В процесі становлення режисерської системи, запровадженої спочатку в “Молодому театрі”, а потім в “Березолі”, Курбас утворив термін “перетворений образ”, “перетворений жест”. Що криється за цими поняттями? Актор на сцені “Молодого театру”, а так само й “Березоля”, деформує, ламає звичні форми і пропорції реальності і утворює таку форму, яку формалісти називають “учудненням”. В реальному житті людина, відповідно до свого віку, темпераменту, професії, побуту, часу, простору і т. п. має звиклі форми рухання, жестів, станів. Всі ці лінії, деталі, активного й статичного перебування людини в об’єктивному світі — ми сприймаємо, як певну конкретну форму людської фізичної реальності, як таку форму, що завжди і точно орієнтує нас у потоці об’єктивних явищ і визначає наші критерії пізнання фізичних моментів у процесі рухання чи статики людини. Здавалось би, мистецтво не повинно в своїх сценічних образах руйнувати цю частину реальності, не віддавати її в розірваних елементах примітивного схематизму. Але мистецтво Курбаса в “Молодому театрі” і, особливо, в “Березолі” і цю реальність викривлює, ламає пропорції, дає учуднені, надмірно абстрактні форми. Актор рухається на сцені супроти законів рухання його в житті, порушуючи ритмо-моторові властивості; говорить він, так само руйнуючи закони голосової природи. Жести актора далекі від звичної системи жестикуляції його поза сценічним планом. Інакше кажучи, на сцені “Молодого театру” і “Березоля” ми бачимо, замість реальної людини, ствердженої нашим попереднім досвідом, інше явище в розумінні склад-

ної фізичної структури, маємо іншу механіку цієї структури. Актор у Курбаса, ламаючи свої фізико-механічні, свої моторові властивості, “перетворює” себе на іншу нереальну, незвиклу учуднену й абстрактну форму. Сприймання глядачеве відразу констатує, що така фізична форма людини майже або навіть цілком випадає з його життєвого досвіду й говорить за новий небачений вигаданий досвід, — досвід, що його важко сприйняти, важко пояснити пізнанням. Оце і є “перетворений образ”, “перетворений жест”! Такий “перетворений” актор виходить за межі конкретного побуту, конкретної професії, конкретного часу а так само і за межі логіки, властивої фізичній механіці людського рухання. Він є фікція людини, умовна система здогадів про неї, якесь ілюзійне, хитливе мереживо про реальну людину. Він є не тільки маріонетка, а разом не що інше, як формалістичне спотворення конкретної реальності. Так само, як оформлення вистави, як костюм актора, — сам актор, зазнавши курбасівської поетики “перетворення”, — відтворює фальшовану, підроблену, викривлену, або — ще точніше, — формалістично вигадану дійсність. Актор у “Молодому театрі”, а особливо в “Березолі”, підпорядковуючись принципам буржуазної естетики Курбаса, у більшості випадків, у більшості вистав стверджував не реальний образ і не правду про об’єктивну дійсність, а формалістичну вигадку про неї. Можна сказати більше: актор “Молодого театру” і “Березоля”, що зазнав спотворювальної буржуазної системи Курбаса, — ніколи або майже ніколи не був і не міг, власне, бути тим компонентом в березолівських виставах, завдяки якому глядач повинен іти шляхом пізнання всякої реальної конкретності. Навпаки, цей компонент дезорієнтував глядача, спрямовуючи його в глухі кути формалістичних абстракцій. У поставах: “Цар Едіп”, “Танець життя”, “Горе брехунові”, “Газ”, “Жакерія”, “Людина-маса”, “Макбет”, “Алло, на хвилі”, “Мікадо”, “Маклена Граса”, — згаданий принцип “перетворення” демонстровано особливо яскраво» [1934. Юра — 747-748]; «У наступній сцені артистка [М. К. Заньковецька] приголомшує глядача силою свого сценічного перетворення» [1964. Мар’яненко — 127]; «Тільки один раз мені пощастило заслужити похвалу Курбаса за етюд на перетворення. Я знайшла монолог, героїня якого вирішує вбити свого зрадливого коханого. Вона ще кохає його, але вже й ненавидить за зраду. Помститись, убити — значить втратити назавжди, але ж як жити без коханого? Був у мене легенький газовий шарфик, от він і допоміг мені в роботі над образом: читаючи текст, я зав’язувала шарфик вузлом, розплутувала, розгладжувала, відкидала, знову брала, руки робили з нього петлю» [1969. Авдієва — 154]; «Артистку театру Рейнгардта Валеску Гердт у Києві приймали дуже погано. Не розуміли її лаконічного, умовного, пантомімного танку. Власне, це навіть і не був танок. Те, що показала Гердт, я знову по-

бачила недавно у Марсея Марсо — гострого, талановитого міма. Розумна, постійно шукаюча актриса показала тоді іспанський танок, співачку, ще щось і смерть. Піднімалась завіса. У глибині сцени стояла Гердт у чорній короткій туніці. Дуже повільно йшла вона до глядача з простяттеними вперед, ніби шукаючими руками. Біля рампи зупинялась. Зникало напруження в руках, вони слабшали, втрачали виразність, опускались. Надзвичайно повільно схилялась голова. Завмирав рух. Цілковита нерухомість. Падала завіса. — Це мова символу, — сказав Курбас схвильовано, — це наступний етап за перетворенням» [1969. Авдієва — 157]; «Процес переведення літературних образів у сценічні — це те, що робить театр мистецтвом. З цього і народилася вимога Курбаса оволодіти природою театрального перетворення — образного втілення п'єси, сцени, ролі, вміння знаходити образне рішення вистави, одно слово — мислити сценічними образами й творити з них виставу і ролі. Суть перетворення, за визначенням Курбаса, — “це поетичне відображення ідей і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових за змістом завершених уривків життя, персонажів у якісно новому, сценічному вияві. Цього дійового, емоційного сценічного вияву (перетворення) можна досягти різними театральними засобами й прийомами або і сукупністю засобів та прийомів, різними поетичними формами — метафорами, алегоріями тощо <...>. Справжні перетворення — завжди глибокі за змістом, яскраві формою, різноманітні й своєрідні, зумовлені конкретним матеріалом п'єси й творчою індивідуальністю митців сцени. Перетворення щоразу є новим оригінальним виявом, новою знахідкою. Канони, догми й рецепти несумісні з перетворенням”. Вчення про перетворення пройшло в практиці Курбаса дуже довгий і складний шлях — від заміни сцен ірраціональними знаками чи символами (від яких Олександр Степанович досить швидко відмовився) до яскравих, цілком реалістичних перетворень — образних рішень. Наведу два винятково виразних приклади перетворень. Перший — з вистави “Пролог”. У п'єсі є сцена, коли цар Микола диктує ад'ютантові нотатки в щоденник. Актор, що грав роль царя, урочисто з почуттям власної гідності ходив від столика, за яким сидів ад'ютант, по одній і тій же лінії вздовж рампи розмірено повільними кроками. Він робив від столика кроків 12–15, потім зупинявся на якусь мить, повертався навколо себе на одній нозі, наче ухилиючись чи то від удару, чи від якоїсь загрози, раптом ставав спиною до глядача, робив два кроки вправо (схоже на балетне па, а може, на виконання військової команди), знов ухилився, ставав якимось невпевненим, навіть переляканим. Щоразу він доходив до одного й того ж місця, немов далі йти було небезпечно, і знову йшов до столика ад'ютанта. Так протягом усієї сцени. Цей образний прийом (перетворення) викликав цікаві асоціації.

Текст сцени дуже невеликий — на п'ять хвилин, не більше. За цей час актор встигав кілька разів повторити свою мізансцену, яка емоційно загострювала сприйняття суті образу царя як нікчемної маріонетки. Сцена перетворювалася на тонку карикатуру» [1969. *Верхацький* — 324–325]; «Перетворення, говорив Олександр Степанович, повинно сприйматися органічно, “як у житті бачимо, що не видно, де починається жест, де вступає в права емоція, а де слово і т. ін. <...>. У деяких виставах “Березоля” були ірреальні перетворення (“Макбет”) або надто складні (деякі у “Джیمмі Гігінзі”), що не викликали у глядача емоційного піднесення в сприйнятті сцен чи образів <...>. А ось другий приклад перетворення. У п'єсі “Диктатура” середняк видає заміж свою доньку Параньку за Гусака і святкує весілля. Лесь Курбас перетворює весілля в іншу подію. Власне, весілля відбувається, глядач бачить, що воно є, але сприймається, якщо можна так висловитись, на периферії уваги, за якусь мить, та й то не самостійно, а разом з іншою подією, що її створили на сцені режисер і актори. На всю ширину сцени стояв стіл (планшет), вкритий підкреслено стилізованою, з незграбним українським орнаментом скатертиною. Обабіч його стояли дві величезні, як висока людина, скульптури вельми огрядних тіток, наче випечених із пшеничного, — добре підрум'яненого тіста. На столі — двоє чи троє величезних поросят. Такі ж розмірів уся закуска та чотири “журавлі” (сулії) самогону. Молоді, батьки й гості стояли за столом. Ця сцена викликала безліч асоціацій. У першій її частині глядач угадував натяк на відому картину М. Ге “Таємна вечеря” і сприймав це як іронію. У другій частині — інша метафора: на сцені був уже начебто не стіл, а якийсь човен з піратами у широкому морі. Вони веселі, відчайдушні, їм море по коліна. Відбувався якийсь переможний наступ, згуртування сил, вихваляння. Кульмінацією сцени був спів на весь світ відомої пісні “Ревела буря, дощ шумел...” Співали гучно, згуртовано, поклавши руки один одному на плечі. Кожний з учасників сцени стояв одною ногою на четвертому планшеті, другою — на п'ятому. І раптом лівий край четвертого планшета піднімався, а правий опускався, у п'ятого планшета — навпаки, так, що обидва вони утворювали надто похилу літеру “X”. Планшети під час співу то піднімалися, то опускалися. Це вже було щось схоже на шторм у морі — наче хвилі кидали човен, і люди хилилися то в один бік, то в другий. Здавалося, що ось-ось усе перекинеться: земля під ногами у куркулів не тверда» [1969. *Верхацький* — 325–326]; «Перетворення <...>. Суть його полягає в тому, що на базі вже знайденого, широкого у своєму перебігу виразу емоційного стану або цілого комплексу почуттів виникає лаконічний, сконденсований, здебільшого образний, максимально промовистий вираз переживань людини на даному відтинкові часу — вираз, властивий саме цьо-

му, а не іншому сценічному образіві, саме в цих, а не в інших сценічних обставинах, саме в цьому, а не в іншому жанрі й плані спектаклю. Фактором, який увесь час і, головне, остаточно формує перетворений вираз внутрішнього світу дійової особи, є осмислення актором свого сценічного образу і цілої майбутньої вистави в їх ідейному звучанні й певному формальному ключі» [1969. Ігнатович — 129]; «З роками поняття “перетворення” у нас “відстоялось” і формулювалося так: “Перетворення — це постійне відображення ідеї і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових і завершених за змістом уривків у якісно новому, сценічному вияві. Цей дійовий, емоційний сценічний вияв досягається різними театральними прийомами через поетичні форми — метафори, алегорії тощо. Перетворення зумовлюється конкретними матеріалами п’єси й творчою індивідуальністю митців сцени. Щоразу — це новий оригінальний вияв, нова знахідка. Отож, канони, догми та рецепти не сумісні з перетворенням”. 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]; «У своїй сценічній практиці Лесь Курбас часто користувався методом перетворень, який вимагав координації багатьох компонентів поетичного, образного мислення та високої психотехніки акторського виконання, щоб розкрити перед глядачами всю глибину відтвореного образу чи події, їхню філософську, соціальну суть, внутрішній ритм. Методом перетворень було, наприклад, вирішено монолог Чирви, який конкретно виявляв характер персонажа, його біографію, прагнення, що йшли ще від предків Чирви, розкривав соціальну й психологічну суть куркуля. У сценічному вияві це було зроблено не самими словами, а конкретною фізичною дією. Зі стогоном Чирва падав на землю, і в тому, як він це робив, як припадав до землі, як обіймав її руками, виявлялись і неситима зажерливість куркуля, і його велика ніжність до власного багатства, і ненависть до людей» [1969. Федорцева — 260]; «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. Як бачимо, в “Березолі” відбувалася певна еволюція щодо розуміння самого перетворення й характеру його сценічного виявлення» [1970. Масоха / Перетворення — 28]; «Метод “перетворення”, прийом реальних символів, себто коли режисер на тлі сценічної ситуації розкриває текст п’єси і те, що за ним сховане, а формально — через асоціативність допомагає розумінню та емоційному сприйманню глядачів. Зараз на означення цих прийомів ми вживаємо термін “підтекст”, “дру-

гий план”, “образне мислення”. Термін “перетворення”, введений у театральну термінологію Лесем Курбасом, дехто ще й зараз, через десятки років, навіть у пресі плутає з терміном “перевтілення”. Ці творчі настанови дуже схожі за назвою і зовсім протилежні за психотехнікою. Курбас твердив, що метод “перетворення” існував уже в давньому театрі, але з часом у гонитві за натуралістичною копією життя, за ілюзорністю, життєвою правдоподібністю був утрачений. “Перетворення” — не лише формальний засіб, а й особливий спосіб бачення світу, масштабність насичення ролі чи постановки не поверховою правдоподібністю, а великою правдою, розкриттям ідеї твору. За своєю специфікою “перетворення” поділяються на ілюстративні, дійові, образно-дійові, що мають дещо спільне з літературною метафорою. Але це не трансформація літературної форми у театральну. Це образне відтворення засобами театральної дії, театральної виразності ідейно-художньої сутності певного явища чи характеру. Для “перетворення” властиве смислове навантаження, яке розраховане у своєму формальному вияві на активне асоціативне мислення, розвинену уяву, на нахил до вгадування й домислу в розумінні та емоційному сприйманні глядачів <...>. Обивателі Криворильська, бажаючи довести свою відданість Радянській владі, співають “Пролетарі всіх країн, єднайтеся!” на мотив “Боже, царя храни” — це ідейно-тональне перетворення. Коли під час бійки дійові особи нібито випадково загортаються у червону порт'єру, викликаючи асоціацію з вбивством і калюжею крові, — це емоційно-зорове перетворення» [1984. Василько — 262]; «Чудові приклади перетворення — низка мізансцен у постановках режисера М. Охлопкова в “Молодій гвардії”, “Медеї”. Глибокі за думкою перетворення у фільмі “Бембі” У. Діснея. Безліч цікавих мізансцен-перетворень у “Матінці Кураж та її дітях” Б. Брехта у постановці М. Штрауха в Театрі ім. В. Маяковського. Приклад образної мізансцени: по помосту четверо несуть забитого сина Кураж, а під мостом, ховаючись від них, усім тілом виявляючи розпач, з піднятими руками, йде сама матінка Кураж, ніби це й вона також несе свого сина до могили <...>. Актриса Т. Карпова, німа дочка Кураж, барабаним боєм сигналізує про небезпеку. Її вбивають. Дівчина падає, а руки, звисаючи з башти, продовжують гойдатися у тому ж ритмі барабанного бою <...>. І все це — перетворення, що мають свою музику, свою скульптуру» [1984. Василько — 263]. ► МОНТАЖ АТРАКЦІОНІВ, ОПОСЕРЕДКУВАННЯ, ПЕРЕТВОРЕННЯ, ПЕРЕТВОРЮВАННЯ, СИСТЕМА [«БЕРЕЗОЛЯ», КУРБАСА], ТЕАТР ДИТЯЧИЙ

ПЕРЕТВОРЕННЯ ДРАМАТУРГІЧНЕ / «Ні сюжетом, ні його драматургічним перетворенням, вона [п'єса] не підноситься над тією модою, що стала від двох останніх років каноном для руських драматургів при роботі над сюжетами з громадянської війни» [1928. В. Х-пий — 8].

ПЕРЕТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНЕ / [1928. Альф / 2 — 12].

ПЕРЕТВОРЕНЬЯ / «Навіть и в повисшім выдуманім инсераті газетовім вже пізнати мож починаючийся процес перетворенья» [1866. *Фраймар* / 1 — 32]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЮВАНЬЯ / «Той процес перетворюванья, через котрий правдивим подіям дається содержанье, отвітне потребам души, яко теж и звязок, не є привилеем поета» [1866. *Фраймар* / 1 — 32]; «Драмаг грецькій так само боровся з своїми матеріалами, вынятими з епоса, як новожитні поеты з перетворюваньем историчных идей в драматичні» [1866. *Фраймар* / 2 — 63]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЯТИСЯ / «Вражала здатність артистова перетворятися кожного разу в зовсім иншу істоту людську» [1910. *Капельгородський* — 463].

ПЕРЕТРАКТОВКА ПЕРСОНАЖІВ / [1930. *Вершигора* — 15]. ► ТРАКТОВКА, ТРАКТУВАННЯ

ПЕРЕХІД / «Перехід — підвісні місточки поміж робочими галереями» [1929. *Словник* — 45].

ПЕРИПЕТІЯ / польськ. *perypetia* [1754] [2007. *Rutkowska* — 411]; «перипетія» [1913. *Вороний / Театр* — 133]; [1924. *Вороний* — 358]; [1928. *Сірий / 3* — 134]; «Безпосередньо по вершині акції слідує перипетія або зворот акції в противному напрямі як той, що в нім акція піднімала ся. Є це зворот щастя до нещастя (в трагедії), а нещастя до щастя (в драмі зі щасливим закінченням). В трагедії перипетія зветь ся також трагічним моментом, бо від сеї хвили доля героя стає нам цілком ясна. Його жеде неминуча смерть. Перипетія є початком спаду акції» [1920. *Роздольський* — 53]; «Коли інтрига дійшла найвищої своєї точки, то герой стоїть перед рішучим поворотом своєї долі, за драматичною літературою — “перипетією”, що за нею потім безпосередньо, звичайно, приходить катастрофа» [1928. *Дюпон* — 43]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, АМПЛУА, ВУЗОЛ ДРАМАТИЧНИЙ, НАРОСТАННЯ ДІЙСТВА, СЦЕНІЧНІСТЬ

ПЕРИФЕРІЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1931. *Грудина* — 96].

ПЕРІОД ЗАСТІЛЬНИЙ / «За час своєї режисерської роботи я переконався, що застільний період таки необхідний, але тільки як засіб оволодіти текстом, аби потому дійові репетиції проходили без перешкод. Про це, до речі, писав і Анатолій Ефрос. Якщо режисерські настанови не закріпити у фізичних діях, то вважайте, сказане пропаде намарно і доведеться починати спочатку. Актор тілом має запам'ятовувати правду тих почувань і емоцій, які виникають у роботі над роллю. Застільний період — це період технічного опрацювання: треба вичитати текст, розставити наголоси. Коли ж доходить до фізичної дії, відразу постає безліч конкретних питань: як ти ввійшов сюди? з яким внутрішнім наповненням? у якому темпі? у якому ритмі? з якою метою?» [1999. *Данченко* — 72]. ► РЕПЕТИЦІЯ ЗА СТОЛОМ

ПЕРІОД ІСТОРИЧНИЙ [РОЗВИТКУ ТЕАТРУ] / «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» [1926. *Хмурий* / 1 — 9]; «Другий період українського театру названо “свіцький театр”» [1930. *Рулін* / *Історія* — 4].

ПЕРІОДИЗАЦІЯ ДРАМАТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ / «Який критерій, прикладом, кладе П. Рулін в основу періодизації драматичної творчості М. П. Старицького <...>. Як бачимо, автор в основу періодизації творчого драматичного циклу М. П. Старицького поклав суто зовнішні, біографічно-хронологічні моменти. Як видно вони й самого автора “мало вдовольняють, бо ж він уважав за потрібне згадати і деякі внутрішні відзнаки (зокрема тематичні) з основними періодикаційними “засадами” П. Руліна ніяк не зв’язані. Як відомо, єдино науковим критеріям періодизації творчої спадщини будь-якого письменника може бути класово-ідеологічний критерій; класова ідеологія» [1931. *Бульба* — 155]; «Довільно визначений і другий період. Згадаймо, що в 1956 році відбувся XX з’їзд КПРС, результатами якого є викриття і ліквідація шкідливих наслідків культу особи Сталіна. Тим часом у “Нарисах” [Н. Кузякіної] не висвітлено вирішальне значення рішень історичного з’їзду в житті країни і, зокрема, в мистецтві й драматургії. <...> Отже, небезпідставно можна зауважити, що періодизація розвитку української драматургії за 25 років у “Нарисах” надто довільна, науково не виправдана» [1964. *Піскун* — 36].

ПЕРІПЕТІЯ / [1924. *Домбровський* — 110]. ► ПРОТИГРА

ПЕРСОНА / герой, персонаж драматичного твору; польськ. *persona* [1549] [1992. *Cegiela* — 88]; [1639] [2007. *Rutkowska* — 410]; *personae* [1705. *De arte* — 315]; «но вся яства персонами сочиненна» [1778. *Барський* — 545].

ПЕРСОНАЖ / «в 1816 году помещик, которому принадлежали все персонажи (4 мальчика и 10 девочек) балетной труппы Штейна, продал её известному орловскому чудачу» [1893. *Черняев* / *Старинный* — 55]; [1894. *Старицький* / *Талан* — 446]; [1894. *Франко* / *Театр* — 309, 332]; [1905. *Карпенко-Карий* / *Житєйське море* — 78]; [1906. *Кропивницький* / *35 літ* — 88, 106]; [1906. *Франко* / *НТШ* / 71 / 2 — 120]; [1907. *Кропивницький* / *Коза* — 44]; «безсловесні персонажі» [1906. *Кропивницький* / *35 літ* — 104]; «через обмаль персонажу» [1906. *Кропивницький* / *35 літ* — 107] — недостатня кількість виконавців; «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]; «Звідти й певна двоїстість у змалюванні самих дійових осіб [“Наталки Полтавки”]; з одного

боку — це традиційні персонажі комічної опери <...>» [1927. Рулін / РУД — ХІІ]. ► БОГАТИР, ГЕРОЙ, ЛИЦЕ

ПЕРСОНАЖ БЕЗСЛОВЕСНИЙ / «Дебют мій обставлений був “безсловесними персонажами” російського репертуару, з помішником декоратора та машинистом, які ще не встигли обмосковитись через малограмотність, що зашкодила їм прорватись із-за лаштунків на кон» [1906. Кропивницький / Громада — 50].

ПЕРСОНАЖ ДРУГОРЯДНИЙ / [1998. Іванішина — 17].

ПЕРСОНАЖ ЕПІЗОДИЧНИЙ / [1925. Господар — 5].

ПЕРСОНАЖ КОЗИРНИЙ / «“Жид” і придуркуватий наймит — неодмінні козирні персонажі багатьох гірших п'єс побутового репертуару» [1927. Інші — 27].

ПЕРСОНАЖ НЕГАТИВНИЙ / [1941. Стебун — 64]; [1970. Верещак — 21, 23]; [1970. Приходько — 4]; [1998. Звіринець — 10]. ► ГЕРОЙ НЕГАТИВНИЙ, ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ, ОБРАЗ НЕГАТИВНИЙ, ПЕРСОНАЖ ПОЗИТИВНИЙ, ТИП НЕГАТИВНИЙ

ПЕРСОНАЖ НЕГАТИВНИЙ / [1930. Василько / Кутюр'є — 5]. ► ПЕРСОНАЖ ПОЗИТИВНИЙ

ПЕРСОНАЖ ПОЗИТИВНИЙ / [1930. Микитенко / Зигзаги — 90]; [1931. Мамонтов / СУД — 19–20]; [1933. Рулін — 7]; «В характеристиках позитивних персонажів у Карпенка-Карого більше надуманости, ці персонажі хоріють у нього на прописну, книжкову добротність» [1927. Ш — 14]; «решта персонажів (і позитивних, і негати́вних)» [1930. Василько / Кутюр'є — 5]; «позитивний театральний персонаж» [1931. Якість — 3]; «В добре скомпонованій п'єсі, як було в свій час зазначено, ідейний задум автора доносять усі персонажі, як “позитивні”, так і “негативні”» [1936. Мамонтов — 111]. ► ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ, ОБРАЗ ПОЗИТИВНИЙ, ОБРАЗ НЕГАТИВНИЙ

ПЕРСОНАЛ АРТИСТИЧНИЙ / «артистичний персонал трупи» [1914. Вороний / Дзвін — 263].

ПЕРСОНАЛ ДІЄВИЙ / перелік дійових осіб п'єси; [1923. Мамонтов — 2].

ПЕРСОНАЛ ДІЙОВИЙ / [1928. Республіка — 3].

ПЕРСОНАЛ ЖІНОЧИЙ / «женский персонал» [1877. Глібов — 326]; «жіночого персоналу» [1904. Історія — 9]; «женский персонал почти на подбор был из жен, сбежавших от мужей прекрасных» [1905. Кропивницький — 92].

ПЕРСОНАЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1865. Персонал — 495]; [1904. Історія — 15].

ПЕРСОНАЛ ТЕХНІЧНИЙ ► ШТАТ ТЕАТРУ

ПЕРСОНАЛ ХУДОЖНІЙ ► ШТАТ ТЕАТРУ

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ► ДРАМА БАРОКОВА РИТОРИЧНА

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ В ГРИМАХ / [1931. Хмурий — 40]. ► КОМПОЗИЦІЯ РЕЖИ-

СЕРСЬКА, ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ДРАМАТИЧНОГО КОНФЛІКТУ / [1928. Рулін / План / 2 — 4]; [1920-ті. Рулін / Програма — 336]. ► КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ, ТЕМА

ПЕРСПЕКТИВА / декорація перспективна; польськ. *perspektywa* [1643] [1992. *Cegiela* — 88]; польськ. *perspektywa* [1754] [2007. *Rutkowska* — 410].

ПЕРСПЕКТИВА АРТИСТА І РОЛІ / [1953. *Станіславський* — 547].

ПЕРСПЕКТИВА ДРАМАТИЧНА / [1912. *Ното* — 552]. ► ПЕРСПЕКТИВА РЕЖИСЬОРСЬКА

ПЕРСПЕКТИВА РЕЖИСЕРСЬКА [ДРАМАТИЧНА] / [1914. *Вороний / Дзвін* — 292]; «режисерська або драматична перспектива»; «режисер <...> укладає свою перспективу і план (монтировку та комбінації інших технічних засобів) і порозумівається з виконавцями щодо цілої будови п'єси» [1913. *Вороний / Театр* — 50]; «режисерської або драматичної перспективи» [1913. *Вороний / Театр* — 52]; «“Режисерська перспектива”, себто первісні зариси основного плану [постановки вистави]» [1925. *Вороний* — 551].

ПЕРСПЕКТИВА РЕЖИСЬОРСЬКА / «режисьорська або драматична перспектива» [1912. *Ното* — 552]. ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

ПЕРСПЕКТИВА ТЕАТРАЛЬНА / [1920-ті. *Рулін / Словник* — 14].

ПЕРУКА [ДЛЯ ГРИМУВАННЯ] / [1929. *П'ясецький / Гримування* — 39].

ПЕРУКАР / [1930. *Запрошення* — 6]; [1931. *Гандельман / 2* — 11]. ► КАДРИ МИСТЕЦЬКІ

ПЕРУКАР [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / [1930. *Красін* — 6]; [1933. *Матеріали* — 41].

ПЕРУКАРНЯ / «Перукарня — майстерня перуків» [1929. *Словник* — 45].

ПЕРФОРМАНС / [1999. *Ґротовський* — 135]. ► ПЕРФОРМЕР, ТЕАТР БАГАТИЙ

ПЕРФОРМЕР / «Перформер — з великої літери — є людиною дії. І аж ніяк не людиною, яка видає себе за когось іншого. Це і танцюрист, і священнослужитель, і воїн; він існує поза будь-якими мистецькими ампула. Ритуал — це перформанс, доконана дія, акт. Звироднілий ритуал — це видовище. Я не хочу відкривати щось нове, а лише те, що забуте. Таке прадавнє, що поділу на мистецькі жанри тут не вдається здійснити» [1999. *Ґротовський* — 135]. ► ТЕАТР БАГАТИЙ, ТЕАТР БІДНИЙ, ТЕАТР УБОГИЙ

ПЕРШОДЖЕРЕЛО МИСТЕЦТВА / «Першоджерело мистецтва — це зовсім не враження чисто малярське, чисто музичне чи поетичне. А грецька трагедія! Це те, де є синтез одного і другого, і третього. І коли мистецтва диференціювалися, розійшлися шукати своїх малярських, вузько музичних чи поетичних планів, розв'язок, завдань — і коли вони, опираючись на факти своїх етапів, дійшли до певної висоти, вище якої намічаються знов цілком нові питання і завдання, коли вони вже близькі до того, щоб своїми периферіями зіткнулись і злитися знов у Софокла нашого стилю, досконалішого, ближчого нам, — акторське мистецтво, сучасне акторське мистецтво прийшло на цей суд з порожніми руками. Без фактів розвою, без його ефекту: знання меж, можливостей, навіть без уміння» [1918. *Курбас / Театральний лист* — 40].

ПЕСТУНИ СУДЬБИ / «“Пестуни судьби” — великі письменники, знамениті артисти» [1928. *Ванченко / 7* — 213].

ПЕТРУШКА / [1928. *Курбас / Виступи* — 736]; «Карагез, по нашому “Чорноокій” — головна особа турецького театру тівів, клоун, Петрушка, *Hanswurst*, Полішинель турецький» [1923. *Карагез* — 6].

ПЕСА / [1923. *Федоренко* — 339]; [1924. *Рулін* — 90]. ▶ П'ЕСА

ПЕСА КЛАСИЧНА / псевдокласична п'еса; [1928. *Тартюф* — 4].

ПЕСА СЕНТИМЕНТАЛЬНА / [1924. *Рулін* — 92].

ПЕСА ХОРО-ТАНЕЧНА / «хоро-танечні песи Теспіса» [1907. *Стешенко / 1* — 65]; «хоро-танечні песи грека Теспіса» [1908. *Стешенко / 1* — 9].

П'ЕСА / [1866. *Маруся* — 364]; [1897. *Старицький / Білиловський / 1* — 562]; [1899. *Карпенко-Карий* — 332]; [1899. *Франко* — 90]; «п'еса» [1828. *Квітка / Аксаков / 2* — 176]; [1841. *Квітка / Театр* — 90, 101]; [1861. *Мизко* — 302]; [1872. *Кропивницький / Мячиков / 1* — 248]; «ход п'єсы» [1840. *Квітка / Ярмарка* — 400]; «п'єска» [1841. *Квітка / Театр* — 93]; «п'єса» [1858. *Шевченко / Бенефис* — 210]; П. Куліш 1861 р. системно вживає цей термін стосовно недраматичних творів Гулака-Артемівського; «в тогданьм обществѣ было еще слишком много авторитетов, которые давали таким п'єсам, как “Пан та Собака”, значение каприза»; «автор “Пана та Собаки” присовокупил к своей п'єсе стихотворное послание к Квитке» [1861. *Куліш / Гулак* — 86]; «читающее общество тогдашнее взглянуло на “Пана та Собаку” не с существенной стороны п'єсы», «могло ли общество, стоявшее во главе просвещения всей провинции Харьковской и всей Украины вообще, оценить эту п'єсу по достоинству» [1861. *Куліш / Гулак* — 92]; «что касается до первой, главной половины смысла, какой угодно было автору придать своей п'єсе [“Солопій та Хівря”]» [1861. *Куліш / Гулак* — 97]; «следующая п'єса г. Артемовского-Гулака [“Гюхтій та Чванько”]» [1861. *Куліш / Гулак* — 100]; «украинская п'єса Котляревского “Москаль-чарівник”» [1862. *Глібов / Листок* — 261]; «народ любит смотреть п'єсы серьезные, моральные, нравоисправительные, исторические» [1897. *Карпенко-Карий / Записка* — 281]; «крім сих п'єс, ще суть мої п'єси чужими фірмами, бо за силою тієї ж напасті на мене я мусив, ради збагачення сцени, дарувати свій труд другим щасливцям, яким назвиська разрішила цензура: ото ж і виходить, що їхні тільки палітурки з печатками, а моє нутро» [1897. *Старицький / Білиловський / 1* — 568]; «п'єсы <...> из интеллигентного быта» [1898. *Старицький / Доповідь* — 362]; «дебютная п'єса» [1905. *Кропивницький* — 87]; «п'єса — всякий цілий музичний чи драматичний твір, — ціла пісня, комедія та інше таке» [1906. *Доманицький* — 90]; «так-сяк днів за три п'єсу наладили, і дебют був такий добрий» [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 105]; «п'єси з співами» [1907. *П-ський* — 68]; «“Сватання на Гончарівці” було тоді шанобною і бойовою п'єсою» [1907. *Старицька* — 638]; «песи» [1907. *Стешенко / 4* — 29]; «інтелігентні п'єси» [1909. *Вечерницький* — 189]; «мимоволі приходиться вертатись до старих, співочих п'єс, хлібних» [1909. *Вечерницький* — 190]; «шаблонова п'єса» [1913. *Вороний / Театр* — 62]; «п'єси старого репертуару» [1913. *Вороний / Театр* — 72]; «п'єси середньої

художньої вартості, але завжди перейняті гарною ідеєю» [1913. *Вороний / Театр* — 135]; «п'єси легкого жанру» [1913. *Вороний / Театр* — 139]; «заграна і збита п'єса» [1913. *Вороний / Театр* — 146]; «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]; «п'єса з виробничого погляду — напівфабрикат» [1927. *Мамонтов / 1* — 46]; «Пьеса — п'єса. Театральная пьеса — театральна, дієва п'єса, річ» [1928. *Словник / 3 / 2* — 649]. ► ДРАМА, КАВАЛОК, ТВІР, ТВОРА

П'ЕСА АБСУРДНА / [1993. *Авангард* — 302].

П'ЕСА АВАНТУРНО-ЗЛОДІЙСЬКА / [1928. *Городиська* — 2].

П'ЕСА АВАНТУРНО-ПРИГОДНА / [1928. *Городиська* — 2].

П'ЕСА АГІТАЦІЙНА / [1924. *Агітація* — 1]. ► АГІТАЦІЯ МАСОВА

П'ЕСА АНТИХРИСТІЯНСЬКА / «Антихристиянські п'єси Лесі Українки (“Руфін і Присцилла” й інші)» [1924. *Мамонтов* — 26].

П'ЕСА АНТИХУДОЖНЯ / «У нього [Кропивницького] був справжній і таки чималий хист драматурга, але цьому природньому хистові бракувало доброї школи, і тому, не говорячи вже про велику кількість антихудожніх п'єс, навіть кращі п'єси Кропивницького мають великі хиби. В них часто нема цільности, багато епізодичних сцен, що лише затримують дію, а прекрасні сцени стоять часто поруч з блідими, а то й зовсім нудними; вони розхоложують глядача й псують вражіння від п'єс. До цього треба додати ще й брак у автора ясної ідеології; неясність її робить невиразними навіть деякі з виведених ним героїв. Вона почасти залежала від цензурних причин, а головним чином — від хаотичного таки й у великій мірі “обивательського” світогляду самого автора; Кропивницький своїми поглядами цілком належав до дрібно-буржуазної верстви, хоч його й зачепили поступові ідеї того часу, популярні тоді серед української інтелігенції. Значні вади п'єс Кропивницького зробили завчасно перестарілими навіть його найкращі й найзмістовніші драми та комедії, хоч у них є чимало прекрасних деталей, що не втратили своєї художньої вартості й досі» [1925. *Кисіль / УТ / 2* — 109].

П'ЕСА БЕЗІДЕЙНА / «Безідейні п'єси та їхня соціальна суть» [1920-ті. *Рулін / Програма* — 336]. ► ІДЕЯ

П'ЕСА БЕЗСЮЖЕТНА / [1936. *Мамонтов* — 109]. ► БУДОВА ДРАМАТИЧНОГО ОБРАЗУ

П'ЕСА БЕНЕФІСНА / [1907. *Заметки* — 4]. ► АРТІЛЬ КАПЕЛЬДИНЕРІВ

П'ЕСА ВИРОБНИЧА / [1940. *Мамонтов / Компоненти* — 203].

П'ЕСА ВІРШОВАНА / «Віршована п'єса — це пережиток літературного театру чи театру “неподвижного”» [1921. *Курбас / Щоденник* — 34].

П'ЕСА ВУЛЬГАРНА / «Відкривши сезон в листопаді 1917 року “Чорною Пантерою” Винниченка, п'єсою досить реалістичною, а може, і вульгарною» [1921. *Васильєв* — 70]. ► П'ЕСА РЕАЛІСТИЧНА

П'ЕСА ГЕРОЇЧНА / «героические пьесы» [1841. *Квітка* / *Театр* — 101]; «п'єси героїчні» [1913. *Вороний* / *Театр* — 159].

П'ЕСА ГОПАКІВСЬКА-ГОРІЛЬЧАНА / «Кожному відомо, що й до сьогоднішнього дня зі сцени сільського театру не зійшла стара “гопаківська-горільчана” п'єса, з запорозькими жупанами, з “оселедцями”, що своїм змістом, коли цілком не ворожа новому життю, то у всякім разі не має жадного в собі змісту» [1926. *Горбенко* — 34].

П'ЕСА ГРОМАДСЬКА ► П'ЕСА РОДИННО-ПОБУТОВА

П'ЕСА ГРОМАДСЬКОГО ХАРАКТЕРУ / «Тобілевич у своїх численних і разом з тим найкращих п'єсах громадського характеру, як “Бурлака”, “Розумний та дурень”, “Сто тисяч”, “Хазяїн”, виводить типи “хазяїнів”, що вже повибивалися понад сільський загал і почали в міру своєї сили запускати пазури в тіло рядового селянина» [1925. *Кусіль* / *УТ* — 118]. ►

П'ЕСА РОДИННО-ПОБУТОВА

П'ЕСА ДЕДУКТИВНОГО НАСТАНОВЛЕННЯ / [1931. *Мамонтов* / *Суд* — 19]. ► НАСТАНОВЛЕННЯ ДЕДУКТИВНЕ

П'ЕСА ДИСПУТНА / [1930. *Угар* — 4].

П'ЕСА ДИТЯЧА / [1921. *Анко* — 42].

П'ЕСА ДЛЯ ДІТЕЙ / «Театр “Соловцов”. В неділю, 19 ноября, і позавчора, 21 ноября, у театрі “Соловцов” поставлено новину, — п'єсу для дітей “Приключення королевича Ладо и его вернаго слуги шута Барбо”. П'єсу цю написано виключно для дітей, але вона може зацікавити і дорослих. Обставлено п'єсу-байку дуже гарно. Сценичні ефекти йдуть один за другим. Тут є і баба-яга, що літає в ступі, і чорти, які вилазять з-під землі, тут іде справжній дощ, тут в одній дії перед нами підземне царство і т. ін. Ми вже не говорим про живі квітки, дерева, каміння і т. ін., які ходять, про столи, стільці, горшки, що танцюють і т. д. Білети на першу виставу (на неділю) було загодя розпродано. Маленьким слухачам дуже подобалася п'єса. Крім розкішних декорацій та ефектів, які так вражали дітей, п'єса має інтерес і з боку морального, і треба було бачити тільки, як маленькі слухачі нервово слідили за добрими і злими вчинками, якого жалю їм завдавали останні, яку радість перші, — як вони взагалі раділи, коли все добре брало верх над злим. Можна тільки подякувати дирекції театру за виставу цієї дуже симпатичної новини. Живого враження не можуть замінити ніякі малюнки, ніякі пояснення до книжок» [1906. *Ш* — 3].

П'ЕСА ДЛЯ ЧИТАННЯ / [1927. *Мамонтов* / 1 — 47].

П'ЕСА ДОХЛО-ІНТЕЛІГЕНТСЬКА / «Не вільно брати на себе п'єс дохло-інтелігентських» [1920. *Курбас* / *Щоденник* — 33].

П'ЕСА ДРАМАТИЧНА З ЖИТТЯ СЕЛЯН І МІЩАН / [1921. *Анко* — 45].

П'ЕСА ДРАМАТИЧНА / [1885. *Франко* / *Театр* — 360]; [1888. *Карпенко-Карий* / *Франко* — 272].

П'ЕСА ДРАМАТИЧНА З НАРОДНОГО ЖИТТЯ / [1921. Анко — 44].

П'ЕСА ЕТНОГРАФІЧНА / [1912. Гуцельський — 4]. ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНИЙ

П'ЕСА ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВА / [1935. Гармсен / 1 — 159].

П'ЕСА ЖИТТЕВО-ПСИХОЛОГІЧНА / [1926. Курбас / *Закопи* — 106]; «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 робиться театр» [1926. Курбас / *Призначення* — 89].

П'ЕСА З ІНДУКТИВНИМ НАСТАНОВЛЕННЯМ / [1931. Мамонтов / *Суд* — 18]. ► НАСТАНОВЛЕННЯ ІНДУКТИВНЕ

П'ЕСА ЗВИЧАЇВ / [1935. Кочерга — 47]. ► КОМЕДІЯ ЗВИЧАЇВ

П'ЕСА ІДЕЙНА / «Д-й Садовський дає широкий і цілком видержаний репертуар, ставить багато ідейних п'єс» [1913. Саксаганський — 4].

П'ЕСА ІДЕОЛОГІЧНО НЕ ВИТРИМАНА / [1930. Угар — 4].

П'ЕСА ІДЕОЛОГІЧНО ШКІДЛИВА / [1928. Коган — 43].

П'ЕСА ІДЕОЛОГІЧНО-ВИТРИМАНА / [1927. П'ять — 5].

П'ЕСА ІНДУСТРІАЛЬНА / [1936. Юзовський — 100].

П'ЕСА ІНТРИГИ ► П'ЕСА РОМАНТИЧНА

П'ЕСА ІСТОРИКО-ПОБУТОВА / [1927. Тобілевич — 24].

П'ЕСА ІСТОРИЧНА / [1899. Франко — 99]; [1909. Кінець — 4]; [1925. Курбас / *Режлаб 24.04.1925* — 425]; «Кращі твори Старицького — це його історичні п'єси, але, як історичний драматург, Старицький був епігоном мельодраматичних драматургів середини XIX віку, як Гюґо, Грільпарцер, Олексій Толстой. Його історичні драми, написані дзвінким віршем і повні назверхніх сценічних ефектів, довго ще триматимуться в репертуарі українського театру, але займатимуть тут таке ж місце, як п'єси Гюґо у французькому, або Грільпарцера в репертуарі німецького театру. <...> Історичні п'єси Старицької-Черняхівської, написані на батькову рецепту, у двацятomu віці видаються вже вповні анахронізмом» [1923. Антонович / *Конспект* — 10]. ► П'ЕСА РОДИННО-ПОБУТОВА

П'ЕСА ІСТОРИЧНО-ПОБУТОВА / «прибавлялися в українському репертуарі й п'єси історично-побутові, як: “Назар Стодоля” Шевченка, “Гаркуша”, драма Стороженка, написана з наслідуванням італійських розбійницьких драм на взір “Рінальдо Рінальдіні”, Кухаренко написав кілька п'єс із чорноморського побуту, й Гулак-Артемівський переробив на український лад оперу Моцарта “Уведення з Серайля” під назвою “Запорожець за Дунаєм”, виставлену в Петербурзі в 1863 р.» [1923. Антонович / *Конспект* — 7]; «п'єса історично-побутова» [1926. *Справи* — 7]. ► ДРАМА РОЗБІЙНИЦЬКОЇ ІНТРИГИ

П'ЕСА КІНЕМАТОГРАФІЧНА / п'єса спрощеної епізодної (монтажної) побудови; [1914. Вороний / *Дзвін* — 272].

П'ЕСА КЛЯСИЧНА / [1906. Гр. С. — 3].

П'ЕСА КОМІЧНА З ЖИТТЯ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ / [1921. Анко — 44].

П'ЕСА КОМІЧНА З ЖИТТЯ СЕЛЯН І МІЩАН / [1921. Анко — 43].

П'ЕСА КОМІЧНА З НАРОДНОГО ЖИТТЯ / [1921. Анко — 43].

П'ЕСА КОСТЮМОВА / «при постановке костюмной пьесы» [1895. Черняев / Милославский — 629]. ► ДРАМА КОСТЮМОВА

П'ЕСА ЛЯЛЬКОВА / [1918. Кисіль / Вертеп — 17]; [1923. Білецький — 37]. ► ТЕАТР ЛЯЛЬКОВИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЬОК

П'ЕСА М'ЯСОПУСТНА / «п'єси м'ясопустні *Fastnachtspiele* — це драматизовані загадки» [1956. Лужницький — 60].

П'ЕСА МАТЕРІАЛІСТИЧНА / «Це перша матеріалістична п'єса [“Войцек” Г. Бюхнера]. Це перша пророча, провидча п'єса, — 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'єса є єдиним геніальним твором, що заслуговує це ім'я у всесвітній літературі на цю тему, — на тему соціальної нерівності» [1927. Курбас / Войцек — 289].

П'ЕСА МОРАЛІ-ВЧИТЕЛЬНА / «моралі-вчительні пєси, *moralites*» [1907. Стешенко / 4 — 29]. ► МОРАЛІТЕ

П'ЕСА НАРОДНА / «народна п'єса (*pièce populaire*)» [1901. Леся — 285]; «народні п'єси» [1908. Стешенко / 1 — 9].

П'ЕСА НАРОДНА ЗІ СПІВАМИ / [1921. Анко — 44].

П'ЕСА НАРОДНИЦЬКА / «Комедія “Нахмарило” [Б. Грінченка] — найтиповіша в нашій драматичній літературі народницька п'єса, наскрізь просякнута ідеями легального народництва» [1927. Інші — 25].

П'ЕСА НАЦІОНАЛЬНА / «царские дни ознаменовались при Млотковском исполнением “приличного канта”, народного гимна и какой-нибудь “патриотической” или “национальной” пьесы» [1893. Черняев / Млотковский — 185].

П'ЕСА ОДНОАКТОВА / «спеціальний жанр легких одноактових п'єс» [1913. Вороний / Театр — 139].

П'ЕСА ОДНОДІЙНА / «“Селянка”. Однодійна п'єса Соч. Земляка» [1909] [1912. Комаров — 26].

П'ЕСА ПАСХОНАЛЬНО-ПАСХАЛЬНА / «пасхонально-пасхальні й різдвяні [п'єси]» [1907. Стешенко / 9 — 311].

П'ЕСА ПАСХАЛЬНА / «пасхальні й пасхональні та різдвяні пьєси» [1908. Стешенко / 1 — 180]. ► ВИДОВИЩЕ СТРАСТНЕ, ПАСІЇ

П'ЕСА ПАТРІОТИЧНА / [1921. Анко — 43]; «царские дни ознаменовались при Млотковском исполнением “приличного канта”, народного гимна и какой-нибудь “патриотической” или “национальной” пьесы» [1893. Черняев / Млотковский — 185].

П'ЕСА ПОБУТОВА / [1926. Смолич / Маруся — 94]; «Ся молодь (хай не сердиться) вже не вміє грати побутових п'єс... побутово. Се рішуче діти города, городської культури, яким село, передмістя вже чуже, яким для побутового репертуару треба особливої підготовки. Вони не перші на нашій сцені. По українських трупах є тут і там такі люди не з учорашнього дня. Як виростала наша література з вузьких рамок етнографічно-побутового характеру, так і репертуар для театру переміняв місце своєї дії, переміняв предмет художнього відтворювання від душ мужицьких до душ інтелігентських. Зродився актор для сього *par excellence* інтелігентського репертуару (якщо можна так поділяти)» [1917. Курбас / Теми — 194].

П'ЕСА ПОБУТОВО-РОМАНТИЧНА / «побутово-романтичні п'єси» [1913. Вороний / Театр — 73].

П'ЕСА ПОЛІТИЧНА / «ся штука [“Бурлака” І. Карпенка-Карого], відіграна добрими артистами, повинна би зробити на сцені величезне враження; вона найбільше політична з усіх п'єс Карпенкових» [1897. Франко / Тобілевич — 9].

П'ЕСА ПРОБЛЕМНА / [1936. Чернова / 1 — 662]; «Наша проблемна п'єса мусить мати не розмовний і не замкнутий характер, а широкий синтез людських дій і думок. Практика наших п'єс цього синтезу ще не дає. Розвиток проблемної п'єси за останні два роки є величезне досягнення. Описові п'єси не витримали іспиту часу. Описовість, коли вона і не характеризує всю п'єсу, а тільки перевантажує, виступає, як велика вада (“Інтервенція” Славіна). І дуже знаменно, що нині виникли такі проблемні п'єси, як “Майсти часу” Кочерги, “Ваграмова ніч” Первомайського, “Птахи й комахи” Микитенка; що п'єса Корнійчука, яка показує широкий історичний епізод громадянської війни, позначається великою збірністю ситуацій, дій, що прислужується особливій концентрації думки, а відтак — і проблемності» [1934. Щупак — 228].

П'ЕСА ПРОХІДНА / «Театр свідомо виставив дві т. зв. “прохідні” п'єси, як от “Гріх” (Винниченка) і “Чорт та шинкарка”» [1925. Микитенко / Висновки — 36].

П'ЕСА ПСИХОЛОГІЧНА / [1926. Гендлярі — 9]; [1934. Щупак — 229]. ► ПСИХОЛОГІЗМ, СЮЖЕТНІСТЬ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

П'ЕСА ПСИХОЛОГІЧНА / «сильні драми, або фильозофічні й психологічні п'єси менше всього вдаються аматорам» [1921. Анко — 11].

П'ЕСА РЕАЛІСТИЧНА / [1941. Білецький — 13]. ► П'ЕСА ВУЛЬГАРНА, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

П'ЕСА РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВА / [1931. Мамонтов / СУД — 18]. ► НАСТАНОВЛЕННЯ ІНДУКТИВНЕ

П'ЕСА РЕВОЛЮЦІЙНА / [1924. Смолич / Рево]; [1929. Смолич / Одеса — 43].

П'ЕСА РЕПЕРТУАРНА / [1913. *Вороний / Театр* — 147]; [1930. *Шамрай* — 5]; «п'еса стала репертуарною» [1913. *Вороний / Театр* — 136]; «Невисокі з літературного боку, п'еси Старицького були репертуарні, принажували своєю сценічністю до театру публіку і, при звичаючи її до українських вистав, промощували дорогу більш поважному репертуарові» [1919. *Єфремов* — 156].

П'ЕСА РІЗДВЯНА / «пасіонально-пасхальні й різдвяні [п'еси]» [1907. *Стешенко / 9* — 311].

П'ЕСА РОДИННО-ПОБУТОВА / [1927. *Тобілевич* — 23]; «П'еси [І. Карпенка-Карого] родинно-побутові, громадські та історичні» [1925. *Кисіль / УТ* — 117]; «Такі твори [І. Карпенка-Карого] можна назвати родинно побутовими п'есами» [1931. *Дорошкевич / 1* — 266].

П'ЕСА РОЗМОВНА / «Діалог — є п'еси “розмовні” (вони були у Франції 20–30 років тому). Видовищний момент — де драматург намічає всякі помпезні видовища, паради і виходи. Міміка — драматург висуває міміку так, що пише пантоміму» [1926. *Курбас / Аспект II* — 104].

П'ЕСА РОМАНТИЧНА / «П'еси-акції, інтриги (так звані романтичні й романтично-побутові п'еси, як, напр., <...> “Ой, не ходи, Грицю...”, “Циганка Аза”, “Ніч під Івана Купала” і т. п.)» [1925. *Вороний* — 549]; «В п'есах мелодраматичних і романтичних найголовніше — рух, в п'есах реалістичних, навпаки, підкреслюється зміст слова й речення» [1927. *Тобілевич* — 25]. ► АМПЛУА, МЕЛОДРАМА

П'ЕСА РОМАНТИЧНО-ІСТОРИЧНА / [1914. *Вороний / Дзвін* — 277]. ► ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА

П'ЕСА РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВА ► АМПЛУА, П'ЕСА РОМАНТИЧНА

П'ЕСА САЛОННА / [1969. *Ратімов* — 3].

П'ЕСА САМОДІЯЛЬНА / [1925. *Гарт*].

П'ЕСА САН-ОСВІТНЯ / [1930. *Санкульттеатр* — 25]. ► САНОСВІТТЕАТР

П'ЕСА СЕЛЯНСЬКА / [1939. *Бедзик* — 119].

П'ЕСА СИМВОЛІСТИЧНА / [1934. *Щупак* — 229]; «п'еса наскрізь символістична» [1914. *Вороний / Дзвін* — 273]. ► СЮЖЕТНІСТЬ

П'ЕСА СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВА / «нединамічність, безфабульність, розмовність соціально-побутових п'ес І. Тобілевича» [1935. *Гармсен / 1* — 160]; «Котляревський, давши українській літературі перші зразки поетичних жанрів, збагатив її і першими драматичними творами: соціально-побутовою п'есою “Наталка-Полтавка” і побутовим водевілем “Москаль-чарівник”» [1941. *Стебун* — 53].

П'ЕСА СТАРОЇ ШКОЛИ / «п'ес старої школи, що визначувались сентименталізмом і, замість реальної дійсності, замість наших звичайних селян з усіма їх вадами і достодами, малювала нам скоріше українських “пейзан”. Такими п'есами були “Наталка Полтавка”, “Сватання на Гончарівці” <...>. Зміст таких п'ес полягав на веселій або сумній ситуації з щасливим

кінцем і співах, що провадились навіть в діалогах <...>. Кропивницькому приходилось <...> відсахнутись від попередньої школи, від цього “пейзанського” сентименталізму» [1897. Вороний / Кропивницький — 315].

П'ЕСА ТАНЕЧНА / «танечні пєси» [1907. Стешенко / 1 — 65].

П'ЕСА ТВАРИННА / [1994. Рудницький — 152].

П'ЕСА ТЕАТРАЛЬНА / [1899. Франко — 95]; «пєса театральная» [1837. Тополя — 178]; «театральная пєса» [1841. Квітка — 157]; «внезапно на него напала охота писать “театральные пєсы”» [1888. Черняев — 429]; «театральні п'єси» [1899. Франко / Москва — 355].

П'ЕСА ТЕНДЕНЦІЙНА / «пєсы тенденциозные» [1894. Старицький / Старицька — 533]. ► ТЕНДЕНЦІЯ

П'ЕСА ФАНТАСТИЧНА / [1921. Анко — 43].

П'ЕСА ФИЛЬЗОФИЧНА / «сильні драми, або фильзофичні й психольогічні пєси менше всього вдаються аматорам» [1921. Анко — 11].

П'ЕСА ШКІЛЬНА / [1918. Кусіль / Вертеп — 23].

П'ЕСА-АКЦІЯ ► П'ЕСА РОМАНТИЧНА

П'ЕСА-БЕСІДА / [«Чекаючи на Годо» С. Беккета] [2015. Сонді — 67].

П'ЕСА-МОНОЛОГ / «“Народний Малахій” своєю будовою, так би мовити, п'єса-монолог» [1929. Шевченко / Березіль — 154].

П'ЕСА-ПАРАБОЛА / «Саме такі особливості п'єс-притч дістануть згодом найбільш повне й завершене втілення в п'єсах-параболах — одному з найцінніших надбань Брехта-драматурга. Розкриваючи особливості п'єс-парабол, автор підкреслював, що вони виходять з цілком певної мети: театр повинен стати театром думки, а глядачеві мають бути відомі кінець і мораль твору. Адже наявне тут напруження дії не є гра у піжмурки з глядачем, а запорука глибокого розуміння театральної вистави» [1971. Чирков — 13]. ► ПАРАБОЛА, ТЕАТР ЕПІЧНИЙ

П'ЕСА-ПРИТЧА / [1971. Чирков — 17]. ► ТЕАТР ЕПІЧНИЙ

П'ЕСА-ХРОНІКА / [1927. Шевченко / 1 — 291].

П'ЕСИ-ІДЕЇ / «П'єси-ідеї (філософічні, як перекладені п'єси Метерлінка, Ібсена, Пшибишевського)» [1925. Вороний — 549].

П'ЕСОГРАННЯ / [1923. Смолич / Листи — 1]. ► ЄВРОПЕІЗАЦІЯ

ПИЛЬНІСТЬ РЕВОЛЮЦІЙНА / «Ми повинні підвищити нашу революційну пильність» [1935. Безпалов — 37].

ПИСАЛЬНИК-РЕАЛІСТ / реалістичний письменник; [1878. Нечуй — 15]. ► РЕАЛІЗМ

ПИСАННЯ ДРАМАТИЧНЕ / «писання драматичні» [1914. Возняк — 55].

ПИСАТЕЛЬ ДРАМАТИЧНИЙ / автор драми, драматург; «драматичний писатель» [1866. Маруся — 365]; [1893. Франко / 2 — 377]; [1893. Франко / 5 — 281]; «драматичні писателі» [1867. Критика — 461]; [1892. Франко — 281]; «драматические писатели» [1861. Мизко — 306]. ► ДРАМАТУРГ

ПИСАТЕЛЬ ДРАМАТУ / автор драми, драматург; [1865. Марковецький / Шельменко — 325]. ► ДРАМАТУРГ

ПИСАТЕЛЬ ДРАМОВОЙ / [1900. Кропивницький / Нашествіє — 69]. ► ДРАМАТУРГ, ДРАМОРОБ, ДРАМОРОБСТВО

ПИСАТИ НОГАМИ МИСЛІТЕ / «Не можна не закинути трупі д. Садовського, що декотрі актори люблять без потреби “писати ногами мисліте” на сцені. Не можемо не зауважити на частенькі зловжитки на сцені чарками, та пляшками, та спотиканням напідпитку» [1893. Нечуй — 160].

ПИСЬМЕННИК ДРАМАТИЧНИЙ / [1899. Франко — 90]; [1913. Гонорар — 3]. ► ДРАМАТИСТ, ДРАМАТУРГ, СОЮЗ ДРАМАТИЧНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

ПИСЬМЕНСТВО ДРАМАТИЧНЕ / [1901. Барвінський — LX]; [1912. Комаров / СЄ — 3, 4]; [1918. Єфремов — 51]; [1924. Бібліографія — 46].

ПИСЬМЕНСТВО КРАСНЕ / [1913. Русова — 486]; [1921. Бібліографія — 54]; [1924. Бібліотечка — 4]. ► МИСТЕЦТВО КРАСНЕ

ПИСЬМЕНСТВО ПОБУТОВЕ ДРАМАТИЧНЕ / «Наше побутове драматичне письменство колишне (М. Кропивницький, М. Старицький), як і сучасне (В. Винниченко, М. Куліш)» [1928. Мамонтов / 3 — 44]. ► ДРАМА ПОБУТОВА, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ПИСЬМОВЕЦЬ / «літературні твори сучасних письменців (вірші, оповідання, роман, драма, поезія), не виключаючи й музики вокальної» [1887. Лисенко — 178].

ПИТАННЯ РЕПЕРТУАРНЕ / «Репертуарне питання може бути вирішено такими шляхами: 1) переробка та виправлення з ідеологічного боку цікавих, старих, побутових п'єс та пристосування їх до вимог сучасного життя; 2) писання нових п'єс, цілком пристосованих для клубних гуртків; 3) переклад цікавих п'єс з руської та чужоземних мов та переробка їх для клубів; 4) інсценування найкращих творів наших українських письменників» [1928. Івашутич — 10].

ПИХА АКТОРСЬКА / «так звана акторська пиха» [1913. Вороний / Театр — 148–149].

ПІВБЕНЕФІС / «полубенефис» [1893. Черняев / Млотковский — 101]. ► БЕНЕФІС

ПІВПАНОРАМА / [1969. Ратімов — 54]. ► ПАНОРАМА РУХОМА

ПІВРЕАЛІЗМ / «Пушкін та Лермонтов копіюють Байронового “Чайльд-Гарольда” та “Манфреда” і вносять півреалізм в літературу» [1878. Нечуй — 11]. ► РЕАЛІЗМ

ПІДВАЛИНИ НАУКОВІ ВИХОВАННЯ АКТОРА / «Наукові підвалини виховання актора» [1928. Рулін — 4].

ПІДВИЩЕННЯ 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]. ► ЗАВ'ЯЗКА, РОЗВ'ЯЗКА

ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ АКТОРІВ / «Семінар підвищення кваліфікації акторів драми» [1930. *Грязнов* — 4]. ► КУРСИ ЗАОЧНІ ТЕАТРАЛЬНІ

ПІДВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1923. *Поріцький* — 3]. ► ТЕАТР СЕЛЯНСЬКИЙ

ПІДВІСКА / «Підвіска — всі підвісні декорації» [1929. *Словник* — 45].

ПІДЗІР / «Підзір — перша від глядача падуга, що висить зараз за ваїсою. Підзором нормують висоту рами кону» [1929. *Словник* — 45]. ► ПАДУГА

ПІДЗОР / [1920-ті. *Рулін / Словник*]. ► ПАДУГА, ПІДЗІР

ПІДЗОР АБО ПЕРЕДНЯ ПАДУГА / [1926. *Толбузін* — 28]. ► ПАДУГА, ПІДЗІР

ПІД'ЇЗД ТЕАТРАЛЬНИЙ / «театральний под'їзд загромождался не фаєтонами и колясками, а фургонами и повозками, в которых приезжали на спектакли из хутора казаки-полтавцы» [1905. *Кропивницький* — 91]; «театральний під'їзд не фаєтонами та колясами завізнявся, а фургонами та возами, в яких наїздили на спектаклі хуторяне-козаки» [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 117].

ПІДЙОМ АКЦІЇ ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА

ПІДЙОМ СЦЕНІЧНИЙ / «Підйом сценічний — механізм, призначений для піднімання та опускання декорацій. Складається з чотирьох чи п'яти блоків, встановлених на колосниках паралельно до дзеркала сцени; Через блоки пропущені троси, один кінець яких опускається до штанкета, до якого підвішена декорація. Троси міцно кріпляться до штанкета. Інші кінці тросів пропускаються через крайній блок-ролик (так званий сімейний ролик), встановлений на краю колосників. Троси, пропущені через “сімейний” ролик, прикріплюють до калкаша, який і є основним підйомним обладнанням. Калкаш — це металева штанга, поставлена вертикально біля стіни сцени. На неї покладено контрваги, що урівноважують вагу підвішених до штанкета декорацій. Калкаш з контрвагами рухається за допомогою “нескінченної” вірьовки, прив'язаної до його кінця. Коли калкаш рухається догори, до колосників, штанкет з декораціями йде до планшета; коли він опускається — штанкет з декораціями піднімається» [1969. *Ратімов* — 80].

ПІДЙОМ ШТАНКЕТНИЙ / [1969. *Ратімов* — 30, 81]. ► ПІДЙОМ СЦЕНІЧНИЙ, ЦЕХ МАШИННО-ДЕКОРАЦІЙНИЙ, ШТАНКЕТ

ПІДЙОМА / «Підйома — низка канатів, що їх підв'язано до одного вантажа. Підйомою підіймають лише якусь одну частину оформлення» [1929. *Словник* — 45].

ПІДЛОГА СЦЕНИ / «а) Змінити підлогу сцени; б) коло зробити в підлозі» [1928. *Резолюція / 2* — 84].

ПІДМАКЕТНИК / «Робота над макетом виконується у відповідному підмакетнику (дерев'яний ящик з прорізанним з лицьового боку порталним отвором) 1/20 чи 1/25 натуральної величини, що є точною копією сцени, бажано з наявністю основних світлових точок» [1969. *Ратімов* — 4]. ► МАКЕТ

ПІДМОСТКИ / «подмости» [1841. *Квітка / Театр* — 99]; [1893. *Старицький / 5* — 522]; [1925. *Щербаківський* — 5]; «театральные подмости» [1858. *Шевченко / Бенфис* — 209].

ПІДНЕСЕННЯ [ДІЇ] ► КОМПОЗИЦІЯ, МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ

ПІДНЕСЕННЯ РІВНЯ ХУДОЖНЬОЇ ПРОДУКЦІЇ / [1931. *На кону* — 73].

ПІДНЯТТЯ ЗАВИСИ / [1918. *МТ / 1* — 4]. ► ЗАВИСА, ЛЬОЖА

ПІДОГРАВАЧ / [1963. *Оплески* — 156]. ► КЛАКА

ПІДПРИЄМСТВО АРТИСТИЧНЕ / «Пробу цю зробив, щоб пере-свідчитись, чи варте це діло українського хора, яко артистичне підприємство» [1893. *Лисенко / 2* — 222].

ПІДПРИЄМСТВО ВИДОВИЩНЕ / [1930. *Безперервка* — 17].

ПІДПРИЄМСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ / [1899. *Франко* — 97]; [1917. *Садовський* — 4]; [1924. *Курбас / СФСД № 1* — 28]; [1924. *Туркельтауб / Криза* — 1]; [1925. *Резерв* — 2]; [1925. *Туркельтауб / Європа* — 3]; [1926. *Нарада* — 122]; [1926. *Театр ляльок* — 2]; [1927. *Час* — 1]; [1928. *Нарада / 1* — 11]; [1930. *Невідомський* — 9]; «Старицький <...> вклав значний капітал в театральне підприємство» [1899. *Франко* — 97]; «На Україні є 78 театральних підприємств. З них 35 українських, або 44,8 %. З 78 театральних підприємств ми маємо державних театрів — 38, з них 30 українських, або 76,3 %. Вся ця мережа обслуговує щось до 1.600.000 чоловіка. Коли візьмемо, що у нас робітників, організованих з профспілках, понад два мільйони чоловіка, то побачимо, що, навіть, організованих у профспілки робітників наші театри ще не охоплюють повнотою. Половину згаданої кількості обслуговують театральні трудколективи. Відомо, що останні часто дають ідеологічно низьку, навіть шкідливу продукцію, а з художнього боку халтуру. Перед нами стоїть завдання поширити мережу театральних підприємств і в першу чергу українських театрів, поскільки вимог на український театр ми ще повнотою не задовольняємо. Одночасно треба подбати про підвищення художньо-ідеологічної якості продукції театральних трудколективів. Місцевих театрів, що дістають дотації від Округового бюджету — 16, з них українських — 9, російських — 6, єврейських — 1. Крім того є українських робітничо-селянських театрів — 12. Із 40 театральних трудколективів українських — 5, російських — 31 і єврейських — 4» [1929. *Диспут* — 91].

► КРИЗА ТЕАТРУ, ПОДАТОК НА ТЕАТР, РИНОК МИСТЕЦЬКИЙ, ТРЕСТ АНТРЕПРЕНЬОРСЬКИЙ

ПІДПРИЄМСТВО ХУДОЖНЄ / [1925. *Сезон* — 4]; [1930. *Кацанов / 2* — 4]; «По більшості соцзмагання в художніх підприємствах ще має парадний показовий характер» [1930. *Винарський* — 14]. ► УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ, ФАХ ДЕФІЦИТНИЙ [МИСТЕЦЬКИЙ]

ПІДПРИЄМСТВО ЦИРКОВЕ ► УДЕРЖАВЛЕННЯ ТЕАТРІВ, ЦИРК

ПІДРУЧНИК АКТОРОВІ / [1915] «“Підручник акторові. Шлях зроби-тися дійсним актором, актором-артистом — така її [книжки Юрія Мови; Владивосток, 1915] повна назва» [1996. *Зленко* — 28].

ПІДРУЧНИК ДЛЯ ПОСТАНОВКИ ЗРАЗКОВОЇ РЕЖИСЕРСЬКОЇ /

[1925. Березіль — 4]. ► ПОСТАНОВКА ЗРАЗКОВА

ПІДРУЧНИК З РЕЖИСУРИ / «Українською мовою підручників з режисури останні 10–15 років не видавалося» [1948. Довбищенко — 3].

ПІДРУЧНИК РЕЖИСЕРА / [1930. Будзиновський].

ПІДРУЧНИК ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1919. Записка — 2]; [1925. Вороний]; [1926. Смолич / Толбузін — 7]; «До літературних здобутків минулого року необхідно ще однести появу книжки М. Вороного: “Театр і драма”, збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури. Це перша книжка, котра може бути добрим підручником кожному, хто цікавиться станом і суттю українського сучасного театру. Написана докладно, з доскональним знанням взагалі театральної справи і української особливо, книжка ся внесе багато необхідного світу в нову ще і молоду справу відродження українського театру на ґрунті високого мистецтва, положить солідний камінь в фундамент нового, прекрасного храма-театра» [1913. Стоколос — 53]; «В нас нема ні одного підручника для театральних аматорів, нема фахових театральних журналів» [1923. Вороний / Міміка — 192]; «В нас нема ні одного підручника для театральних аматорів, нема фахових театральних» [1923. Рулін — 237]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ПІДСВІДОМЕ / «Зараз є нова наука, яка завурушила всю Європу і Америку: психоаналіз Фрейда. Надзвичайно цікава річ, котра підтверджує в тисячу разів правильність нашої устанówki. Нічого нового, особливого нема. Цікавий метод лікування хвороб шляхом психоаналізу. Значення підсвідомого розкривається дуже яскраво» [1925. Курбас / Зв'язок — 123]. ► ФРАЙДИЗМ

ПІДСЕКЦІЯ КРИТИКІВ-КОМУНІСТІВ ► КРИТИК-КОМУНІСТ

ПІДСТАВА ПСИХОЛОГІЧНА / «у неї кожен жест має свою психологічну підставу» [1891. Кримський / Товариство — 329]. ► МОТИВ ПСИХОЛОГІЧНИЙ, МОТИВОВАНЬЄ, ПСИХОЛОГІЗМ

ПІДТЕКСТ / [1934. Гец — 7]; [1935. Мамонтов — 102]; [1936. Мамонтов / Принципи — 156]; [1948. Предславич — 20]; [1988. Судьїн — 17]; «розкриття підтексту» [1940. Ужвій — 57]; «Що таке підтекст? Це той зміст, що його вкладає актор в слова ролі, який виявляє ставлення виконавця до подій, що їх виражають слова. Текст — це надруковані слова ролі, що їх одержує виконавець від автора. Підтекст — це те, для чого промовляються ці слова, це їх внутрішній зміст» [1948. Предславич — 23–24]. ► ПЛАН ВИСТАВИ, ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ПІЕСА / [1865. Феллетон — 533]; «інтермедія, [тобто] театральное предстваленіє в промежуткі двух пієс» [1887. Указатель — 294]; «пієса» [1927. Рєзанов — 655]. ► П'ЄСА, ПЄСА

ПІЕСА ПСЕВДО УКРАЇНСЬКА / «такими псевдо-українськими пієсами, як “Москаль Чарівник”» [1866. Огляд — 46].

ПІЕСА ТЕАТРАЛЬНА / [1925. *Кримський* — 16, 21, 33].

ПІЕСА ФАНТАСТИЧНА / «“Спокуса”, фантастична піеса Льва Лопатинського» [1906] [1906. *Комаров* — 120].

ПІЗНАННЯ / [за Арістотелем]; [1913. *Вороний* / *Театр* — 114, 115]; «Суть прийому пізнання полягає в тім, що дійова особа намагається довідатись про щось, або сама вона довго зостається необізнаною від інших осіб, на ґрунті чого виникає ціла низка трагічних або комічних колізій і помилок. Там, де від факту пізнання залежить доля дійової особи, вмiле вживання цього прийому може спричинитись до чималого сценічного напруження» [1930. *Красовський* — 52–53].

ПІЇТИКА / поетика; [1899. *Spectator* / 1 — 94]; [1907. *Старицька* — 647]. ► КОМЕДІЯ
ВЕРТЕПНА, ПОЕТИКА

ПІЇТИКА ШКІЛЬНА / «драма в системі шкільної піїтики» [1930. *Руплін* / *Випуск* — 77].

ПІЛЬГИ ТЕАТРУ / [1925. *Б. С.* — 5]. ► ДЕРЖТЕАТР

ПІНІЄ / «хор, или пініє» [1707/1708. *Горка* — 401].

ПІРОТЕХНІК ► ВИСТАВА ПІРОТЕХНІЧНА

ПІРУЕТ / «отличалась легкими па и быстрыми, легкими пируетами» [1840-ві рр.] [1889. *Черняев* — 401].

ПІСНІ В ЛИЦЯХ / «водевиль-дивертисмент в 3 картинах (сиречь: малорусские песни в лицах)» [1889. *Кропивницький* / *Суслов* / 1 — 385]; «“Малоросійські пісні в лицах”. Составил С. Афанасьев» [1889] [1906. *Комаров* — 98]; «“Гармидер”. Пісні в лицах в 2 діях В. П. Потапенко» [1890] [1906. *Комаров* — 100]; «“Пісні в лицах”. Народна опера в 3 діях М. Кропивницького» [1902] [1906. *Комаров* — 74].

ПІСНОТВОРЕЦЬ / «Піснотворцями та співцями на Русі-Україні здавна були окремі, здатні до того люде. Прозивались вони в далеку старовину людьми “ведущими”, баянами, скоморохами, шпилями, пізніш бандуристами, кобзарями, лірниками; три останні назви виперли усі інші і досі держаться непорушно. Поміж цими співцями була ріжниця і, мабуть, немала, — одні були з тутешніх, другі захожі з чужини, але згодом ріжниця вменшалась, і назви співців переплутувались, поки назви бандуриста і кобзаря не покрили дорешти усі останні. Попереду, мабуть, зникла назва “ведущий”, рівнозначна, здається, з литовськ. *Vaideijoti* по формі і таємному значінню» [1917. *Сумцов* — 3]. ► СКОМОРОХ, СПІВЕЦЬ, ШПІЛЬ

ПІСНЯ ТЕАТРАЛЬНА / «українські театральні пісні, співані по сальонах в супроводі фортепяну, ввійшли в моду» [1909. *Возняк* / 1 — 82].

ПІЧ / «Печей в нём [театре] не было, так что зимой, по рассказам старожилов, зрители сидели в шубах, шапках и калошах» [1893. *Черняев* / *Старинный* — 57].

ПІЯНІСТ ► ШТАТ ТЕАТРУ

ПЛАГІАТ / [1897. *Старицький / Комаров / 2 — 552*]; [1937. *Русова — 25*]; «Никандр Беззасний» [М. Садовського]. Мушу підкреслити, що з тією “творюю” він [Садовський] виступав у Петербурзі, як самостійний автор, і коли газети розвінчали його, сказавши, що то плагіат (“Горькая судьбина” Писемського), то Садовський мокрим рядном напав на свого адміністратора П. Глібова, чому той не надрукував в афіші, що сюжет позичений. — У вас, Миколо Карповичу, в рукопису не сказано про позичку, — відповів Глібов. — Не сказано?.. Так що-ж що не сказано!.. І М. К. смикнув себе спершу за лівого вуса, потім за правого, харкнув сюди й туди і додав: “Во-первых... в даном случаї, предположим... вам треба було догадатся!..” Глібов підняв брови догори і, розводячи руками, відповів: “Не догадався!..” Хотів Садовський розвести якусь халазію в газетаз про цей випадок, але його там зразу обірвали, прозвавши “півнем»» [1928. *Кропивницький — 67*]. ► ПЛЯГІАТ

ПЛАГІАТОР / [1925. *Курбас / Режлаб 22.05.1925 — 492*].

ПЛАГІЮВАННЯ / [1927. *Курбас / Шляхи — 156*].

ПЛАГІЯТ / «деякі українські письменники сварилися з Мих. Петр. [Старицьким] за спільні теми, обвинувачували його в літературних “плагіятах” (Глібов, Литвинова, Александров), але це були тільки звичайні, на жаль, суперечки між українцями. Одначе можна сказати — де б не брав Старицький свої теми, свої драматичні колізії — він завжди перетворював їх на свій лад з більшою психологічною тонкістю» [1937. *Русова — 25*]. ► ПЛАГІАТ

ПЛАГІЯТОР / «Українські плагіатори. В “Театрі и Иск.” уміщено дуже характерну для “творчости” українських драморобів замітку. “Останніми часами — стоїть у цій замітці — деякі українські “драматурги”, коли так можна висловитись, взялися до дуже очевидного літературного марадерства, — перекладаючи українською мовою твори російських драматургів і видаючи їх ніби за свої, мають поживу зо всіх прав авторських. На це звернуло увагу “Общество драматических писателей и оперных композиторов”. Воно оповістило всім таким “перекладникам”, що, перше всього, не буде охораняти їх авторські права, і, окрім того, позиватиме їх за літературне злодійство, якщо вони не ввійдуть у згоду із справжніми авторами. Особливу увагу звернуто було в цьому разі на пьесу Шпажинського: “Чародійка”» [1908. *Плагіат — 4*].

ПЛАГІЯТСТВО / [1931. *Бульба — 155*].

ПЛАКАЛЬНИК / [1963. *Оплески — 156*]. ► КЛАКА

ПЛАКАТ / афіша: «великі плакати руські запрошували на представлення» [1883. *Франко / Діло — 290*]; прийом постановки: «В окремих випадках, щоб розв’язати дію, можна вживати особливих театральних прийомів — плакату та живих картин» [1926. *Болобан / Інсценівка — 37*]; «Плоско

й нецікаво, одноплщинно, плакатно» [1927. Курбас / Щоденник — 47]; елемент оформлення. ► АГІТПЛАКАТ, АФІША, РЕКЛАМА, ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

ПЛАКАТ РЕКЛАМНИЙ / [1919. Ярошенко / Піонери — 87].

ПЛАКАТИСТ ► ШТАТ ТЕАТРУ

ПЛАКАТНІСТЬ РЕКЛАМНА ► ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

ПЛАН / «те що ми тепер звемо постановкою, композицією, планом, монтажем» [1924. Ровинський — 1]. ► РЕПЕРТУАР

ПЛАН АГІТАЦІЙНИЙ / [«Жовтневий огляд»] [1929. Шевченко / Березіль — 144]. ► ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ / «У Вахтангова гротеск — такий театральний план, де театр Станіславського мусив зіткнутися з моментом гри» [1924. Курбас / Принцип — 50]; «План ведення спектаклю. План в театральному видовищі є сума принципових формальних і стилістичних законів (норм і можливостей) тих типів театральних видовищ і других видів людської діяльності, що беруться за зразок при створенні театального видовища» [1924. Курбас / СФІСД № 2 — 29]; «Коли вже є принцип постановки і якщо трапляється, крім принципу, що є притягнений який-небудь план, тоді приступають до початкового приведення в порядок матеріалу вже на підставі принципу згідно плану, комбінується, переставляється, добавляється матеріал, маючи на увазі момент етнографічний, побут і т. д., все повинно получить своє місце. Корективи, які ідуть від історії, етнографії, побуту та приведення в порядок, тому що ранне бралось в хаосі. Є ціла маса речей побічних, які мусять мати своє місце на підставі попередніх» [1924. Курбас / СФІСД № 3 — 20]; «Зараз, коли в агітплані театру ми момент машини зрозуміли до тієї межі, яка була можлива в даний час, в той час, коли ми вже навіть і встигли в крайнощах моменту машини розчаруватись, у нас особливий натиск мусить бути покладений на цей другий момент, на момент спільної до певного класу віри; значить, у цьому другому відношенні нам зараз доводиться класти більший натиск, маючи, одначе, на увазі здобутий досвід, тягар засобів протягом усього періоду, коли у нас акцент був переважно на машині» [1925. Курбас / Актор — 54]; «План, сатиричний, детективний» [1925. Курбас / Режлаб 19.03.1925 — 358]; «Щодо плану спектаклю взагалі: ми користуємося раніше знайденим, раніше створеним. Воно зараз дійшло до нас в історичному аспекті, в плані грецького театру та ін. Ці класифікування ми маємо тепер, як щось невизначене. Коли ми підходимо до спектаклю, то ми зараз класифікуємо, в якому плані, наприклад, я буду говорити. Вистава “Пошились” трималася тим, що вона була в плані цирку. Цей план злютував спектакль, і це трималося купи. В “Секретарі” і в “Зайцях” було щось різне, була якась мішанина, яка дезорганізувала глядача, замість організувати і дати щось цільне. У виставі треба мати щось таке кінцеве. Мені

здається неприємним те, що обов'язково треба щось робити і підходити, наче машинку видумувати, користуючись матеріалом, подавати матеріал через таке скло. Хочеться мати щось своєрідне, що не повинно бути інакшим, як воно є, що було б стилем нашої епохи. Мені цікавий цей синтез, чи він може бути своєрідним, властивим нашій епосі, і що дало б театру цей стиль, де не треба було б класифікувати, придивлятися, у якому плані треба робити спектакль: просто, щоб був театральний матеріал, комбінований за таким методом у нашій епосі, яка прямує до класики» (з виступу П. Кудрицького) [1925. Курбас / Режлаб 13.05.1925 — 448]; «Був у театрі Франка, бачив виставу “Камінний господар”. Постановка, яка, за газетними інформаціями, ставлена в плані монументальної трагедії, хоча вона з тим планом не має нічого спільного; п'єса є провінціальним спектаклем десь 1909 р., при абсолютній безграмотності режисерській» [1926. Курбас / Інформація — 643]; «План гротеску» [1926. Смолич / Відкриття — 85]; «Грати будемо в плані особливого, експресивного до крайності реалізму, який при всій своїй правдивості є світом, який ми бачимо нашими очима. В плані реалізму, який мусить бути настільки умовним, наскільки цього вимагає наш театр в нашій уяві і в нашому оформленні» [1927. Курбас / Войцек — 293]; «Вистава різнопланова — гротеск, буф, феєрія, характерні сценки, куплети, танки, естрадні номери, пантоміма, рекламна плакатність — її складові частини. В ревію вперше заводиться українську форму частушок у вигляді коломийок з розрахунком, що вони стануть українською естрадною формою. В ревію заведено особливу форму конферансу, де, відходячи від шаблону, театр взяв символістичні маски двох симпатичних бродячих студентів, замість того обивателя, що його завжди виводили у конферансах» [1929. Курбас / Алло — 303]; виставу «Диктатура», за спогадами М. Верхацького, Курбас ставив як оперу, «у плані музичного видовища» [1969. Верхацький — 315]. ► АСПЕКТ, ПРИНЦИП

ПЛАН ВИПУСКУ ВИСТАВИ / «План випуску вистави (графік) складається, як правило, режисерським управлінням на підставі вимог режисера і постановочної частини» [1969. Ратімов — 41]. ► ГРАФІК ВИПУСКУ ВИСТАВИ

ПЛАН ВИРОБНИЧИЙ / [1930. Оперний — 7]. ► ЛЕКЦІЯ-КОНЦЕРТ

ПЛАН ВИРОБНИЧО-ФІНАНСОВИЙ / «наслідки бригадної перевірки виконання в поточному сезоні виробничо-фінансових плянів у низці театрів: “Передбачалось за пляном 7 нових постановок, — виконано лише 4” (це — в Харківській опереті). “Передбачалось за пляном 4 нових постановки, — виконано лише 1 (це — театр “Березіль”)» [1930. Кацанов / 1 — 3].

ПЛАН ВИСТАВИ / «Багато років життя Василь Іванович [Харченко] віддав вивченню жанрової природи п'єси й вистави. <...> На початку IV семестру II курсу (лютий 1958 року) він вперше почав формулювати плани вистав різних драматургічних жанрів. Під планом вистави він

розумів систему засобів і прийомів театральної виразності, що склалася на основі сценічного втілення драматургії певного жанру в історичних умовах конкретної національної культури. <...> Проблему жанру, чіткість плану спектаклю він вважав однією з найважливіших. Це й стало основною темою його доповіді на семінарі режисерів дитячих театрів і театрів ляльок, який провело в кінці 60-х років Українське театральне товариство. Тут доповідач формулює основні положення плану вистави для кожного конкретного жанру: 1. Загальна настанова, тобто як має впливати вистава на глядачів. Наприклад, для античної трагедії це “морально-етичне очищення через потрясіння (катарсис) від співпереживання трагічної колізії (трагічна провина героя). 2. Емоціональний тонус і атмосфера вистави. Скажімо, для комедії “*dell'arte*” він визначає атмосферу “карнавальних веселощів, народних ігрищ”. Емоціональний тонус — “радісного імпровізаційного піднесення, сповненого жартів, дотепів, гострі пікіровки, чистий наївний ліризм іноді перейнятий легкою іронією”. 3. Ступінь узагальненості явищ і характерів. Для шекспірівської трагедії, на його думку, вона повинна ґрунтуватися “на міцній основі історичної, суспільної і психологічної типовості, вільної від побутової достовірності”. (Він нагадував, що у Шекспіра в “Юлії Цезарі” стріляють з гармат, хоча в той час ще не було пороху). 4. Ступінь масштабності явищ і характерів. Для плану сатири це “перебільшення і гіпербола як основа образного мислення. Доведення до абсурду суттєвих рис, якостей і тенденцій суспільно-громадських явищ і характерів. Образ як соціально-психологічна маска, що уособлює в собі цілі політичні і громадські тенденції суспільства”. 5. Слово. Його провідна роль для психологічної драми. Ритм слова — ритм напруженої динамічної думки, роль і значення паузи — засобу вияву руху думки і почуття. “Інтоніційне багатство слова іде від складного підтексту”. 6. Рух і жест, їх лаконізм в античній трагедії. “Скульптурність у принципі мізансцен і угруповань, що надає значущості і емоційно-сислової місткості кожному ракурсу і переміщенню”. 7. Ритм. У комедії “*dell'arte*” “рухливий, навальний і іскрометний, що в основному виявляє розвиток ситуацій (і менше характерів)”. 8. Темп. У комедії характерів “значною мірою залежить від індивідуальних якостей образу, від виявлення основних характерів дійових осіб п’еси. Зміни темпу визначаються не тільки зміною обставин, а і включенням в дію різних персонажів (різноманітність взаємин яких породжує зміну обставин)”. 9. Принцип оформлення. В античній трагедії тримірний (архітектурний), позбавлений побутово-ілюзорної характеристики, з винесенням площадки сценічної дії на глядача (як амвон або жертovníк). Костюм і реквізит у плані психологічної драми “могутній засіб точної соціально-психологічної індивідуальної характе-

ристики персонажу при збереженні конкретності, історично-побутової достовірності”. 10. Музика. В шекспірівській трагедії “різноманітних тембрів, яскравих, емоціональних фарб, експресивна, з чіткими характеристиками-лейтмотивами. Чисто оркестрове звучання найкраще використовувати за вагнерівським принципом (під сценою). Звук іде не з оркестрової ями, а ніби народжується в просторі. Цікаво використовувати стереофонічне звучання”. 11. Світло і колір. В античній трагедії “строгої гама, контрастне і жорстке світло, спрямоване на виявлення об’єму актора, груп і тримірності оформлення. Колір не повинен пістрявити”» [1988. Судьїн — 16–17].

ПЛАН ВИСТАВИ ЖАНРОВИЙ / [2012. Клековкін / 3 — 96]. ► ПЛАН ВИСТАВИ

ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ / «Постановочний план вистави» [1928. Грудина / «Іду»]; «[Схема постановочного плану В. Василька] I. Ідея постановки. 1. Ідея драматичного твору. 2. Ідеологічне кредо режисера. 3. Мета постановки. II. Загальний ритмічний образ. 1. Пережиття п’єси в якомусь русі. 2. Уявлення загального ритмічного образу. III. Втягнення себе в атмосферу даного матеріалу. 1. Режисерський принцип. 2. Розмір п’єси і ритм її. 3. Людина на сцені. 4. Рух на сцені. 5. Слово на сцені. 6. Акторський матеріал даного колективу. 7. Принцип конструкції сценічних помостів. 8. Принцип і роль музики у виставі. 9. Сценічне оточення, його принципи. 10. Світло на сцені. 11. Склад глядачів. 12. Технічні умови і можливості театру. IV. Композиція вистави у загальних рисах. 1. Лінія дії цілої вистави та її будова. 2. Чергування сильних та слабких місць. 3. Режисерські акти. 4. Композиція тексту. 5. Наскреслення головних ліній конструкції в залежності від лінії дії. 6. Музика і її використання в нових місцях п’єси чи в цілій дії. V. Виношування п’єси. 1. Викристалізування окремих актів (частин). 2. Поділ п’єси на акти. 3. Лінія дії окремих актів та її будова. 4. Розмір акту, ритм і динаміка його. 5. Режисерський фокус (точка уваги). 6. Лінія руху, форми угруповань, жест, його темп, сила й напрямок. 7. Абстрактні мізансцени в залежності від лінії руху. 8. Слово — ритмічна лінія, темп, висота, сила. 9. Емоціональна фарба акту. 10. Музика — детальна розробка, музичні ефекти. 11. Конструкція сценічних помостів. 12. Танок. VI. Детальне розроблення частини актів. 1. Поділ актів на сцени. Лінії дії окремих сцен і їх динаміка. 3. Ритм і місце виходів. 4. Емоціональна фарба кожної сцени. 5. Сценічні конструкції: фарба, фактура, динаміка, механіка. 5. Костюм, грим. 7. Бутафорія, реквізит. 8. Меблі. 9. Світло. 10. Машинерія. VII. Праця з акторами. 1. Підбір відповідного матеріалу. 2. Вступна лекція. 3. Читка п’єси. 4. Розподіл ролей. 5. Лекції з окремими персонажами. 6. Окремі сцени. VIII. Репетиції. 1. Репетиції сценами і актами. 2. Зв’язок персонажу з масами. 3. Фіксація руху і слова.

4. Вкладення емоцій. 5. Зв'язок актора з сценічним оточенням: музика, конструкція, світло костюми, грим, реквізит, бутафорія, меблі, машинерія. 6. Перебудова, поправка, добавки, скорочення. 7. Шліфовка вистави в цілому. IX. Вистава. 1. Самопочуття актора. 2. Умови нормальної праці. 3. Самопочуття глядача» [1924. Василько]. ► СИСТЕМА

ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ, ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ

ПЛАН ВИСТАВЛЕННЯ П'ЕСИ / [1925. Вороний — 562]. ► ПЛАН ВЕДЕННЯ ВИСТАВИ, СИСТЕМА

ПЛАН ГЕРОЇЧНИЙ / «домовимося про термінологію: ролі героїчного плану, на відміну від надто загального визначення “наш сучасник”, несуть у собі заряд суспільного прогресу — тобто “людського, такого, що відповідає природі” ідеалу» [1971. Веселка — 7]. ► ПЛАН ВИСТАВИ

ПЛАН ДЕКОРАЦІЙ / [1927. Рулін / Музей — 13]. ► МАКЕТ

ПЛАН ДРАМИ / «план и новое развитие драмы» [1884. Карпенко-Карий — 290]; «уложив плани кількох трагедій» [1885. Франко / Театр — 365]. ► КОМПОЗИЦІЯ, ПЛАН ПОСТАНОВКИ

ПЛАН ДРУГИЙ / «Ідею другого плану приписують мені. Я повинен відхилити від себе цю честь. Те, що я називаю другим планом, було в акторів старого театру, але не як постійний елемент їх школи, а як випадковий, неусвідомлений. Але тим краще актор грав роль, чим більше жив він другим планом. Просто цього не усвідомлювали, як не усвідомлювали цього і актори нашого напрямку на перших етапах розвитку. Я лише визначив. Зараз начебто цей елемент акторської творчості починає усвідомлюватися у нас в театрі досить широко» [1948. Немирович / Другий — 78].

ПЛАН ІРЕАЛЬНИЙ / [1931. ЛВ — 12–13]. ► СВІТЛО У ВИСТАВІ

ПЛАН КОМПОЗИЦІЙНИЙ / «Композиційний план» [1932. Верхацький / Пролог — 23]. ► КОМПОЗИЦІЯ

ПЛАН ОБСЛУЖУВАННЯ ТЕАТРІВ / «план обслуговування театрів режисерськими силами (виїзд режисерів на окремі постановки до наших театрів)» [1926. Будівництво — 1]. ► ОБСЛУЖУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ОБСЛУЖУВАННЯ КУЛЬТУРНЕ

ПЛАН ПОСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / «В режисерському плані постанови потрібно мати такі розділи: Визначення головної теми та ідеї п'єси. Визначення цілеспрямованості вистави, ідеї вистави. Жанр вистави. Наскрізна дія персонажів з визначенням розташування дійових осіб відповідно до ідеї вистави. Визначення ідеологічних акцентів. Характеристика кожного образу — соціальна та індивідуальна. Розвиток образів та біографія. Розподіл п'єси на сценічні куски, визначення назв кусків та накреслення: задач, підтекстів, головних мізансцен. Оформлення вистави: загальне планування, малюнки, ескізи декорацій, освітлення, музичне і шумове оформлення. Розподіл ролей» [1948. Предславич — 20].

ПЛАН ПОСТАНОВКИ / [1913. Вороний / *Театр* — 91]; [1920. Гаєвський — 62]; [1925. *Господар* — 5]; [1926. *Грудина / Керівник* — 20]. ► ПЛАН ВЕДЕННЯ ВИСТАВИ, СИСТЕМА

ПЛАН ПОСТАНОВКИ ЗРАЗКОВОЇ / [1925. *Березіль* — 4]. ► ПОСТАНОВКА ЗРАЗКОВА

ПЛАН ПОСТАНОВОЧНИЙ / [1979. *Рудін* — 33].

ПЛАН ПРОСТОРОВИЙ / «Дальший учбовий етап мав умовну назву “просторовий план”. Завдання ми виконували по двоє — чоловік і жінка, причому один з двох (по черзі) мав бути сценаристом і режисером. Короткий сценарій будували окремими кадрами — скульптурними групами, ніби поволі рухали кіноплівку. Ось як, наприклад, виглядав етюд на тему “Ревнощі”. 1-й кадр. Вона зібгалась у клубочок, читає потай якогось листа. Він стоїть, нахилившись над нею, заглядаючи в те, що вона ховає. 2-й кадр. Він з силою підняв її і повернув обличчям до себе. 3-й кадр. Він застиг у німому запитанні, пильно вдивляючись у неї, шукаючи відповіді. Вона відвернула голову, знітилася, не витримавши його погляду. 4-й кадр. Він усім тілом відкинувся назад — страшна догадка пройняла його наче вогнем. Вона зігнулась, низько схиливши покірну голову. 5-й кадр. Він гнівно підніс караючу руку. Вона впала до його ніг, благаючи прощення» [1969. *Мацкевич* — 250].

ПЛАН ПСИХОЛОГІЧНИЙ / «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]; «У старих акторів, які грали в життєво-психологічному плані, була також простота, благородство гри. Вона полягала в тому, що актор ходив по сцені, дуже поволі говорив, повертався спиною до публіки. Воно було утрировано, але в основі своїй мало корінь правильний, вірний. Старі майстри розуміли прекрасно, що процес театрального спектаклю — це є певна кількість енергії, в котру складається енергія режисера, декоратора, актора і глядача. Її можна вжити різно — так, що на сцені буде 3/4 енергії, а в залі 1/4. І навпаки. Найбільше мистецтво — це витратити найменше енергії на сцені. Набагато важче зробити геніальну машинку, яка розкриває двома-трьома штрихами цілий

світ. Але там, на спектаклі, чим більш вона геніальна, тим менш на неї йде енергії; вона дуже звичайна, але за нею криється весь період праці актора, який він проробив до того, поки показав перетворення на сцені. Він робив цю роботу дуже довго і все це, кожен атом його роботи пробивається через цю машинку на сцені в такій самій кількості... Акторові треба бути в такій мірі творчим індивідуумом, як режисер, драматург, художник. Так само треба ставитися до роботи вдумливо, серйозно. Зробив що-небудь — перевірів. Не сподобалось — це передумав, ще подумав, ще переробив» [1925. Курбас / Метод — 133].

ПЛАН РЕАЛЬНИЙ / [1931. ЛВ — 12–13]. ► СВІТЛО У ВИСТАВІ

ПЛАН РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [1928. Грудина / «Галичина» — 26]; [1929. Онищенко]; [1929. Шило]; [1941. Білецький — 13]; [1948. Довбищенко — 3]; «план — реж[исерський]» [1920-ті. Рулін / Словник — 11]. ► ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ПЛАН РЕПЕРТУАРНИЙ / [1926. Будівництво — 1]; [1926. Треба — 3]; [1931. На кону — 73]; [Лесь Курбас] [1933. Стенограма — 541]; [1934. Сезон — 2]. ► ПОБУТОВЩИНА МАКУЛАТУРНА

ПЛАН РОБОТИ РЕЖИСЕРА / «На наступні збори приготувати кожному члену станції приблизний план роботи режисера над постановкою» [1924. Курбас / СФСД № 1 — 28].

ПЛАН РОБОТИ ТЕАТРУ / «план роботи державних театрів» [1926. Будівництво — 1]; «Плян роботи театру тягне за собою й різні форми перевірки виконання. Добре розуміючи всю складність так планування театрального життя, як і виконання його з обрахунком усіх нових непередбачених моментів, гадаємо проте, що повинно керівництво театрів (як центральне так і місцеве й поодиначні) ширше й вичерпливіше давати звіт за свою роботу. Навіть у тому разі, якщо не можна здобути від театрів достатнього й чіткого звіту, навіть і тоді повинні вони збирати, ширші відомості за свою роботу, щоби хоча б інші органи могли належні висновки зробити. Деякі театри, відчуваючи відповідальність за державні кошти, за час і енергію акторського складу, робили вже спробу вести щоденник театру. Але за чіткішу, а тому й кращу форму обліку правила б карткова система обліку. На кожную виставу складається за певною формою, що її треба детальніше розробити й уодноманітнити для всіх театральних підприємств, картку, що на неї заносяться такі відомості: 1. Назва театральної організації. 2. Місто й приміщення, де пройшла вистава. 3. П'єса. 4. Спосіб подачі глядачеві вистави (вистава безплатна, шефська, закрита, продана через адміністрацію театру чи робітничу касу тощо). 5. Кількість глядачів (визначити способи, точного підрахунку цілком у силах адміністрації кожного театру), платних та безплатних. 6. Склад глядачів, якщо на це є дані. 7. Детальніші обставини — погода, тощо. 8. Касовий прибуток за всіма статтями. 9. Відгуки в пресі чи в громадським обговоренні» [1931. Рулін / Облік — 42].

ПЛАН [СЦЕНИ] / «на першому плані <...> на другому плані справа <...> на третьому плані або четвертому» [1893. *Старицький / У темряві — 359*]; «перший план [сцени]» [1894. *Старицький / Талан — 457*]; «план [сцени] [техн.]» [1920-ті. *Рулін / Словник*].

ПЛАН СЦЕНІЧНИЙ / «План — місце на кону рівнобіжне рампи, яке займає простір на ширині й глибині кону поміж лаштунками кожної проміжки, що йде від portalу в глибину кону» [1929. *Словник — 45*]. ► ПОРТАЛ

ПЛАН ТЕАТРУ ВИРОБНИЧИЙ / [1929. *План — 7*].

ПЛАН ТЕАТРУ УМОВНОГО / «В плані умовного театру» [1925. *Курбас / Режлаб 22.02.1925 — 336*]. ► ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ, ПЛАН УМОВНИЙ

ПЛАН ТЕАТРУ ФІНАНСОВИЙ / [1927. *Хроніка — 16*].

ПЛАН ТЕАТРУ ХУДОЖНЬО-ВИРОБНИЧИЙ / [1928. *Резолюція*].

ПЛАН ТРАГЕДІЙНИЙ / [1978. *Драк / 1 — 14*]. ► ПЛАН ВИСТАВИ, СТАРУХА ДРАМАТИЧНА

ПЛАН УМОВНИЙ / [1931. *Хмурий — 40*]. ► КОМПОЗИЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ, ПЛАН ТЕАТРУ УМОВНОГО,

ПЛАН ФАБУЛЬНИЙ / [1931. *Хмурий — 40*]. ► КОМПОЗИЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

ПЛАНІРОВКА / [1908. *Litera / 1 — 4*]; [1925. *Кусіль / УТ — 126*]; «Планіровка складається на спеціально віддрукованих бланках, які являють собою план сцени даного театру. На них весь планшет поділений на сантиметрові клітки, що дорівнюють у натурі 1 м (масштаб 1 : 100). На цих бланках вказані габарити сцени (ширина, висота, глибина сцени, висота до колосників), а також основні обладнання і пристрої (панорамна “дорога”, люки, підйоми, поворотний круг» [1969. *Ратімов — 21*]. ► ПАВІЛЬЙОН, ТВОРЧИСТЬ РЕЖИСЕРА

ПЛАНОВІСТЬ / «За плановість у театральному будівництві» [1929. *Плановість*]; «Управління в справах мистецтв при Головополітосвіті вирішило організувати по всіх містах, где є театри, спеціальні управління видовиськ. <...> Головним завданням місцевих управлінь видовиськ буде дбати про те, щоб запобігти стихійній організації театального сезону й уникнути конкуренції поміж окремими театрами. Управління видовиськ даватимуть перевагу більш художньо-витриманим театральним підприємствам, а надто державним театрам; управління повинні сприяти поширенню сітки українських театрів, забезпечивши їх належними умовами для творчої роботи. Щоб планово обслужити театрами всі місцевості України, Наркомос намітив провести реорганізацію та об'єднання спільно з посеред-робмисом низки театральних трудколективів на міцні художньо витримані одиниці» [1929. *Плановість — 150*]; «За плановість й громадську масовість у театробудівництві» [1932. *Дорош*].

ПЛАНШЕТ / «Планшет — підлога кону, яка складається зі щитів, що припасовуються до ферм трюму» [1929. *Словник — 45*]; «Планшет —

підлога сцени. Складається з окремих горизонтально розташованих щитів, що знімаються. На сценах оперних театрів планшет похилий (нахил 2,5–3 см на 1 м). На похилому планшеті краще видно фігури танцюристів» [1969. Ратімов — 81].

ПЛАНШЕТ ПЕРЕСУВНИЙ / [1930. Курбас / Вимоги — 786].

ПЛАНШЕТ СЦЕНИ / [1932. Рулін / 15 — 89].

ПЛАСТИКА / [1919. Повідомлення — 278]; навчальна дисципліна; [1899. Устав — 3]. ► **ГРА СЦЕНІЧНА**

ПЛАСТИКА В ТЕАТРІ / «Був у нас і метод культивуваці зовнішньої форми — пластика в театрі. Цей метод відійшов у непам'ять, і слід, який він залишив, безумовно, мусив бути благотворним, звернувши увагу актора на те, що в будь-який момент на сцені він щось виражає, якое 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].

ПЛАТА ПОСПЕКТАКЛЬНА / [1939. Гаєв — 92]. ► **КОНКУРС**

ПЛАТФОРМА / «Платформа МОБу: І. МОБ — це громадська організація, яка проникнута класовою ідеологією пролетаріату і, виходячи з неї, в тактиці своїй координуючись з його партією, компартією, працює в царині радянського будівництва засобами мистецтва і споріднених з ним ділянок, базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму, бореться за здійснення ідеї соціальної революції, зокрема за комуністичну культуру» [1925. Курбас / Режлаб 09.01.1925 — 325].

ПЛАТФОРМА УМОВНО-РЕАЛІСТИЧНА / «В цілому платформа Робсельтеатру умовно-реалістична. В грі потрібується емоціональна насиченість; краще сприймається необроблене нутро, ніж формальна гра» [1927. Предславич / 1 — 5].

ПЛАФОН / «Плафон — стеля, якою накривають стіни павільйону» [1929. Словник — 45].

ПЛАЧ / жанрове означення, реакція глядачів під час вистави; [1615. Плач]; [1676. Плач]; «успех пьесы [“Наталка Полтавка”] беспримерный. Слышен был в рядах женщин громкий плач после нескольких песен» [1862. Чубинський — 72]; «в драме многие, особенно дамы, плакали навзрыд» [1897. Черняев — 438]. ► **ЗОМЛІВАННЯ, ІСТЕРИКА, ЛЯМЕНТ, ТРЕНИ**

ПЛЕСКАЛЬНИКИ / [1963. Оплески — 156]. ► **КЛАКА, ОПЛЕСКИ**

ПЛЕСКАТИ В ДОЛОНІ / аплодувати; [1907. Старицька — 642]; [1910. Капельгородський — 449]. ► **АПЛОДИСМЕНТИ, ГАЛЬОРКА, ОПЛЕСКИ, ПЛЕСКІТ**

ПЛЕСКІТ / «Цілу бурю плескоти зірва М. Кропивницький, ледве уявившись на кону» [1910. Пчілка — 11]. ► ОПЛЕСКИ, ПЛЕСКАТИ В ДОЛОНІ

ПЛОДИ ДРАМАТИЧЕСКІЇ / «О театрі нема що думати так довго, доки література наша не викаже собою плодів драматических. Плоди драматическїї неможливі, доки не буде язык обчїмханий, утончений, доки не оглядиться бесїда розговорна і доки здїшнїї русини не підучать-ся хорошого, плавного виговору, а особливо ісправного гласоударенїя» [1863. Вістник — 6].

ПЛОШКИ / [1841. Квітка / Театр — 91]; «Гнусный театр! Там от плошек угар» [1840. Квітка / Ярмарка — 397].

ПЛОЩАДКА / [1925. Курбас / Режлаб 19.03.1925 — 358]. ► КІН, СЦЕНА

ПЛОЩАДКА ДІЇ СЦЕНІЧНОЇ / [1988. Судьїн — 17]. ► ПЛАН ВИСТАВИ

ПЛОЩАДКА ІГРОВА / [1985. Френкель — 16].

ПЛОЩАДКА СЦЕНІЧНА / [1925. Туркельтауб / Мандат — 6]; [1970. Френкель — 17]. ► КІН, СЦЕНА

ПЛОЩАДКА ТЕАТРАЛЬНА / [1925. Рулін — 208]. ► КІН, СЦЕНА

ПЛЯГІАТ / «Слідуюче питання — се плекання артистичної етики, в нас так страшно занедбаної. Тут теж діяльність мусить вестися в двох напрямках. З одної сторони треба твердої боротьби з тими “мистцями”, які не лише “пожиНають” чужу ідею, але просто присвоюють собі чужу працю, “злегка змінивши”, тим самим її зіпсувавши. <...> Поборюючи з одного боку плягіат, акція героїчного театру має підтримувати всі льояльні копіювання і наслідування, при умові, щоби вони відповідали оригіналові лібрета і декоративного оформлення без ніяких перекручувань програми “по своєму”. Одночасно з тим, вимагаючи, щоб акція “наслідування” навпаки була оскільки можлива особиста, і щоб максимально виявляла індивідуальність мистця, що її переводить і його самостійну творчість, треба вимагати, щоб вона була спрямована в напрямі ідей і акції героїчного театру» [1938. Геркен / 2 — 753]. ► ПЛАГІАТ

ПЛЯН ► ПЛАН

ПЛЯН РЕПЕРТУАРНИЙ / [1930. Безперервка — 17]; [1930. Що — 18]. ► ПЛАН

ПЛЯНУВАННЯ МИСТЕЦТВА / [1930. Я. К. — 3]. ► ПЛАН

ПОБРЕХЕНЬКА / «“Пан Сосюрченко”, побрехенька в лицедїйствї. Р. Андрїевича» [1851] [1906. Комаров — 10].

ПОБУДОВАННЯ П'ЕСИ / [1929. Варнеке — 55].

ПОБУДОВАННЯ П'ЕСИ КОМПОЗИЦІЙНЕ / «Композиційне побудування п'еси» [1928. Грудина / «97» — 26].

ПОБУТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1929. Гангрена — 194].

ПОБУТОВІЗМ / [1919. Ярошенко / Піонери — 87];

ПОБУТОВІЗМ КУРКУЛЬСЬКИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ / [1935. Савченко — 10]. ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ

ПОБУТОВІСТЬ / «Перевірити давні думки про “побутовість” цього театру [театру 1880-х рр.], його “народність”, “народництво”; обчислити вагу, що їй в п'єсі мають пісні й танки, розмежувати таким чином поважний репертуар від справжніх горілчаних гопакедій» [1929. *Рулін / Завдання — 33*]. ► ПОБУТОВЩИНА, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ПОБУТОВЩИНА / [1923. *Любченко — 1*]; [1923. *Смолич / Листи — 1*]; [1924. *Кедрин / 2 — 7*]; [1926. *Кудрицький — 8*]; [1949. *Стебельський — 282*]; «Є зараз дуже багато противників побутовщини (я особисто теж до них належу, коли ходить про таку побутовщину, якою переважно кормлять публіку наші театри), але годі не піднести великої заслуги, яку за собою має цей, в таких невідрадных умовах існуючий перед війною на Україні, театр. Вичислювання його заслуг для українського мистецтва забрало б забагато часу, тому зверну увагу тільки на головну. Без цього самого побутового театру перед війною, без цих підвалин, які поставив Садовський, не стала б зразу ця велика культурна будівля, якою є теперішній театр на Україні, і не сягнула б так високо. Треба було б починати від “абетки”, не маючи за собою тих здобутих вже позицій, тої традиції, що український театр це не революційна видумка, а він був, і то дуже добрий, ще до війни. Це для психіки міщанина немаловажна річ! Тому назвисько Миколи Карповича Садовського записалося золотими буквами в історії нашої культури. Зараз він вже пережиток, так як і його побутовий театр, бо він плакав тільки специфічний репертуар, заскоруз в ньому, заkostenів, не мав сили еволюціонувати та й занадто переконано робив своє діло, щоб на старість міняти свої погляди» [1929. *Блавацький — 149*]; «Вже перед революцією йшли спроби вивести театр із кола побутовщини. Пробивав це Садовський і Заньковецька, але великого успіху ці зусилля не мали. Причиною цього були сильні цензурні обмеження і невідповідність наших акторів, які вправлені в постановці та грі виключно побутового театру, не могли навіть конкурувати щодо нових пес з пересічним провінціональним російським актором. Перехід до нового театру на Великій Україні підготувала Галичина. Тут уже давно йшов європейський репертуар від драми до опери включно» [1929. *Шевченко / 1 — 3*]; «Українським акторам та режисерам аж до останніх років доводилося побутовувати на радянському кону, як дореволюційний пережиток, не так психологізм чи естетизм, як “побутовщину”» [1931. *Мамонтов / СУД — 21*]; «На Наддніпрянщині після большевицького наїзду театральна справа дуже посунулася вперед. У більших містах є кілька державних оперових театрів та кільканадцять драматичних. Побутовщина майже цілковито витиснена. Розвивається театр для широких мас, хоч його форма щойно визначається і кристалізується. Побутовщина збереглася ще лише в репертуарах аматорських театрів, що дуже поширилися на всій Наддні-

пряниці та знаходять підтримку інтелігенції, робітників, а особливо селян» [1937. Чарнецький — 672]; «Питання т. зв. побутового репертуару, цебто п'єс з народного життя, було в нас вже від років гостро актуальне, не тільки серед працівників театру. Цим питанням цікавилися також широкі кола глядачів і, як це звичайно буває, думки були дуже суперечні. “Побутовщина” мала своїх фанатичних прихильників і оборонців, які вважали, що не можна відкидати такої великої і цінної частини театрального репертуару, особливо, коли згадати величезні мистецькі досягнення саме в цьому жанрі наших корифеїв сцени Кропивницького, Садовського, Саксаганського та ін. Супротивники народних п'єс висловлювали погляд, що цей рід театрального репертуару — це пережиток, такі п'єси не можуть задовільнити мистецьких вимог сучасного глядача і в найкращому випадку можна їм признати тільки так сказати б музейну вартість. Найкращим доказом відсталости побутових п'єс — вважали їхні супротивники — факт, що в останніх десятках літ, не появилася ніодна більш-менш вартісна побутова драма. На мою думку, одні й другі, і супротивники і прихильники мали багато рації у своїх поглядах. Винувником занепаду побутового репертуару був сам театр, який застиг у певних прийнятих і усвячених звичкою формах передачі цього репертуару і не робив (особливо в Галичині) ніяких спроб підшукувати більш сучасні, більш модерні засоби сценічної реалізації народних п'єс» [1953. Блавацький — 32]. ► НАПРЯМ МИСТЕЦЬКИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ, ФОРМА НАЦІОНАЛЬНА

ПОБУТОВЩИНА ЕТНОГРАФІЧНА / «Єдиним театром на Україні в передреволюційні часи, що с'як-так животів, був театр Садовського. Він найменше зазнавав репресій. Це пояснюється тим, що театр Садовського своїм змістом та ідейними настановами відбивав класові інтереси куркульсько-буржуазних верств України. Тільки іноді громадсько-прогресивною п'єсою чи грою окремих видатних акторів, як от М. Заньковецької, чи яскравим реалізмом деяких постановок театр Садовського ніби намагався піднятися над загальний рівень, проте не вище ліберально-народницької ідеології. Але й така його “революційність” була випадкова. Основна ж лінія цього театру була куркульсько-націоналістична. В останні, передреволюційні роки театр Садовського цілком загрузнув у закостенілих формах етнографічної побутовщини» [1935. Савченко — 6]; «У таких умовах боротьби з буржуазно-націоналістичними концепціями в театрі, а також у боротьбі з мертвими традиціями куркульської етнографічної театральної побутовщини виник у м. Вінниці театр ім. Франка на чолі з його незмінним мистецьким керівником, нині народним артистом Республіки, Гнатом Петровичем Юрою» [1935. Савченко — 7].

ПОБУТОВЩИНА МАКУЛАТУРНА / «організація низки державних театрів по більших провінціальних містах України зміцнила й коорди-

нувала до певної міри художню та організаційно-господарську роботу театрів. Це в свою чергу призвело до стабілізації розвитку нашої театральної культури. Інтенсивніше й виразніше почали окреслюватися театральні течії, встановився певний твердий курс мистецької політики. Театральне життя після бурхливих розбіжних шляхів, увійшло в береги. Одночасно з цією значною перемогою новітніх театральних форм і принципів, почав здавати свої позиції дореволюційний суто-побутовий театр. Низка побутових українських труп розкиданих на території РСФРР і України, що раз більше поновляють свій давній репертуар новими п'єсами. Вони кидають свої попередні методи роботи й стають на поважніший шлях. <...> 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, внаслідок чого культивували міщанській смак. Каса була для їх усе. І репертуарний план, і принципи постановки, і гра акторів визначались театральним смаком того глядача, що давав їм касу. Всі ці театри за невеликим часовим, а не частковим винятком дискредитували наш театр. Цю роботу многи з поміж такого типу театрів продовжували й після революції. <...> В гадуванні нами факти з Колесниченком нас менше всього цікавить саме Колесниченко та його заява до Катеринославського державного театру. <...> Вчинок Колесниченка й компроміси Сабініних це перша ластівка смерті макулатурної побутовщини» [1926. *Треба* — 3]. ► КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА, МАКУЛАТУРА СЦЕНІЧНА

ПОБУТОВЩИНА СЕНТИМЕНТАЛЬНА ► КАСА

ПОБУТОВЩИНА ХУТОРЯНСЬКА / [1943. *Бутківський* — 7].

ПОВИННІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА / «Театральная повинность. В июле т. г. общее число посетителей харьковских театров и кинематографов достигло 99031 человек (в том числе посетителей кинематографов было 33905). Выручено: театрами 49,941 руб. 95 коп.; кинематографами получено — 13596 руб. 35 коп.; наиболее других дали закрытый театр “Тиволи” — 11592 руб. В среднем на каждого посетителя приходится около 50 коп. театральной повинности» [1912. *Повинность* — 6].

ПОВІРНИК / ампула; [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 288].

ПОВІСТКА / «о времени репетиций артисты извещаются накануне, чрез повестки, на которых каждый из них по получении должен написать “читал”» — з «Правил для артистів», створених 1843 р. у харківському театрі (на думку М. Черняєва, автором документа був кн. О. Шаховської) [1893. *Черняев* / *Материалы* — 313].

ПОВІСТЬ ДРАМАТИЗОВАНА / «здраматизована повість видається на сцені» [1864. *Слово* / 7].

ПОВОРОТ [ДІІ] ► МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ

ПОВ'ЯЗАННЯ ЛОГІЧНЕ / «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]. ► ЛОГІКА

ПОДАРУНОК / «невинний поцілуйчик дасть графу надію в будущині — і от в бенефіс подарунок» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 100]; «Заньковецькій піднесли подарунок — живі квітки у чудовому великому глечику, розмальованому українськими везерунками — орнаментами. Глечик був зроблений у Опішні зінківського повіту. Садовському прихильники піднесли стародавній український кухоль теж опішнянської роботи. Подарунки були перев'язані українськими рушниками полтавської роботи» [1906. Труна — 3]; «Цей спектакль є гідним подарунком до лєнінського ювілею» [1970. Круча — 20]. ► АДРЕСА, КВІТИ АБО ЦВІТИ, НАГОРОДИ І ЗАОХОЧЕННЯ

ПОДАТОК З ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ / [1939. Радіо — 10].

ПОДАТОК МУЗЕЙНИЙ / «Потерпівши поразку серед старших громадських і акторських кіл, ми вирішили повести справу низу. Ми добилися того, що в “Березолі” був заведений примусовий музейний податок. Це значило, що кожен із березильців мусив внести музейній комісії мінімум дві речі, що стосуються до історії українського театру, або взагалі театру на Україні. Цей засіб дав порівнюючи хороші наслідки» [1930. Василько — 2].

ПОДАТОК НА ВИСТАВИ ТЕАТРАЛЬНІ / «Заява “Молодого Театру” Київській Городській Управі. Миська Дума завела податок на театральні вистави в розмірі державного податку, який оплачувався донині. Коли цей податок для театрів, які мають за собою історичне минуле, грають щодня і з боку матеріального стоять на твердому ґрунті, може явитись тільки частинно гальмуючим фактором, то наш Молодий Театр, який впоряжає свої вистави тільки раз на тиждень, цей податок цілком засуджує на смерть, не давши йому народитись. Далі адміністрація Молодого Театру про свій матеріальний стан каже: Ми приступили до діла зовсім без коштів і могли вести свою справу тільки завдяки тому, що театр “Большой Мініатюр” ласкаво прийняв нас, як гостей в свої помешканні і безплатно дає нам театр на одну виставу в тиждень. До сього часу ми мали всього вісім спектаклів і практика показала що наші шукання цікавлять тільки українську інтелігенцію, яка і складає нашу скромну аудиторію. Безумовно що при такому стані річей новий податок, який мусив би побільшити ціни, одіб'є від нас і без того малу нашу аудиторію і ми мусимо спинити свою роботу. З газетних рецензій Ви могли побачити, що наш театр уже сказав своє маленьке слово, але це ще тільки дихання,

ще тільки примари наших думок, наших ідей, до яких ми прямуємо і які хочемо втілити в форми мистецтва. Сміємо сподіватись, що Київ, не тільки як столиця України, а й як город, висловлюючись по обивательському “театральний” не захоче смерти нашого ще ненарожденного “Молодого Українського Театру”. І тому дозволяємо собі звернутись до Управи з найласкавішим проханням увільнити наш театр від податку на користь города, тим паче, що його одностижневі вистави могли б принести до міської каси хіба кришки, які навряд чи оправдають морально цей податок, як чинник нашої загибелі, до якої він безумовно нас довів би» [1917. Заява — 4].

ПОДАТОК НА КОНЦЕРТАНТІВ / «Податок на концертантів. Упорядчиком концертів піднесено несподіваний сюрприз в формі оподаткування концертних програм особливим налогом на користь композиторів» [1912. Податок — 3].

ПОДАТОК НА ТЕАТР / «Обложивши себе місячним податком на театр, чи давши більшу, як на свої фонди, жертву на туж ціль, жертводавець ухилиться по можності від одної, другої й третьої складки на ціли далеко може актуальніші, які могли б бути задоволені далеко меншими коштами, він ogranicить свою участь у вкладках товариств, обмежить свої видатки на книжки, газети й т. и. І в результаті сотки тисяч, зібрані на театральний будинок, будуть означати сотки погребаних на все або відложених *ad calendas graecas* проєктів і справ загально-краєвої і льокальної натури, нераз далеко реальніших і пильніших, як та “святиня штуки”» [1905. Грушевський — 217]; «Як відомо всім, ще за царського панування всі театри на території колишньої Росії було обкладено “татарським побором”, який доведено в останні часи до 20-ти відсотків з валової виручки. Всі театральні підприємства звикли до того, як і взагалі звикли всі ми вкладати свою шию в ярмо, що так уміло надягало на нас бувше російське правительство. Але зникло те правительство, а з’явилося нове в особі київської міської думи, яке не спромоглося на кращу поміч “благому просвещенію народу”, як, за прикладом минулого, покласти на театри новий побор і знов таки на 20 відсотків валової виручки. <...> Тим часом, навіть “мудрі” старі правителі російські думали інакше і з державних коштів видавали всякі дотації московським театрам на Україні, бо визнавали їхній вплив на людність <...>. Крім того, вважаю вчасним звернути увагу нашого Секретаріату на те, що ті податки (нескасований маріїнський та військовий), які складають тепер 20 % збору, я волів би виплачувати не московській казні а на потреби рідної школи чи інших українських культурних установ» [1917. Садовський — 4].

ПОДАТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1925. Б. С. — 5]; [1925. Сеть — 3]; «Театральний налог. Совет министров рассмотрев предложение министерства искусств об освобождении украинских театров от уплаты налога, одобрил

это предложение и постановил передать его на рассмотрение финансовой комиссии» [1918. *Налог* — 3]; «Театральні податки. Рада міністрів, розглянувши пропозицію міністерства мистецтва про увільнення українських театрів від оплати податків, ухвалила цю пропозицію і постановила передати її на розгляд фінансової комісії» [1918. *Податки* — 3]; «Находившийся в Киеве Завтео Главполитпросвета тов. Полуянов сообщил о состоявшемся в центре постановлении, по которому все денежные театральные налоги отменены и заменены т. н. натурналогом, выражающемся в 10-процентном отчислении билетов для рабочих и красноармейцев» [1922. *ТХ* — 3]; «До звільнення театру ім. Франка від податків. Президія ВУЦВК доручила НКФ і Наркомосвіті погодити справу звільнення театру ім. Франка від податків» [1923. *Податки* — 2]; «Встановлюється на протязі тижня надбавка на квитки в театри, кіно та інші, місця розваги в тажких розмірах; на квитки в оперу драму та цирк — 5 %, на квитки в кінематографи та інтимний театр — 40 %, на квитки на лекції, концерти та інш. — 10 %. Податок на квитки для опери, драми та цирку встановлюється з 23 листопада, на квитка в інші місця розваги з 16 листопада. Примітка: Від зазначеного в цьому пунктові оподаткування звільняються: “Березіль”, “Студія Михайличенко”, “капела “Думка””, Робітничі клуби та театри» [1924. *Податок* — 6]; «Налого и театры. Специальная комиссия при Наркомпросе рассматривает вопрос о применении на Украине закона об освобождении от налогов театров политико-просветительного и показательного значения» [1925. *Налого* — 5]; «Для поліпшення матеріального стану театрів ухвалено: дорівняти театри до інших культурно-освітніх установ, а тому домагатись цілковитого звільнення держтеатрів від податків (для інших театрів зменшення їх), а також від платні орендної та комунальної» [1926. *Нарада* — 122]; «Арештували дир. Піскатора. У Берліні арештували режисера Ервіна Піскатора. Піскатор мав у суді зложити присягу в звязку з 20.000 марок, які винен був за театр. податок, а що не прийшов, його арештували» [1931. *Податок* — 4]. ► ДЕРЖТЕАТР, ЗБІР З ВИДОВИЩ, ЗБІР З ВІДВІДУВАЧІВ ВИДОВИЩ, МЕРЕЖА ТЕАТРІВ, ОПОДАТКУВАННЯ ВИДОВИЩ ТА РОЗВАГ

ПОДЗОР / [1920-ті. Рулін / *Словник* — 11].

ПОДІЙ / подуїм; [1878. *Воробкевич* — 237].

ПОДІЛ / [1932. *Хоткевич* — 200]; «оперетта І. П. Котляревського у трьох поділах [тобто у трьох діях]» [1862. *Чубинський* — 73] — з афіші вистави «Наталка Полтавка» 12 і 15 лютого 1857 р.; «Драма в І поділі (акті)» [1909. *Возняк* / 2 — 82].

ПОДІЛ РОЛЕЙ / [1913. *Вороний* / *Театр* — 92]; [1918. *Збори* — 269]. ► ОБСАДА, РОЗПОДІЛ РОЛЕЙ

ПОДІУМ / польськ. *podium* [1773] [2007. *Rutkowska* — 416].

ПОДІЯ [ДРАМАТИЧНА] / «В драме “Хто винен?” нет того злого гения, который разрушает счастье людей. Жизнь моих действующих

лиц идет по тем неисповедимым судьбам природы, что ли, уследить которые во всех подробностях и замкнуть в тесную рамку зависимости одного события от другого — нет возможности, так как тогда выйдет действительно не вопрос: кто виновен? — который теперь трудно разрешить, а выйдет: или “Свекруха”, или “Варька”, одним словом, то, что будет добрым или злым элементом, из которого произойдут все события драмы. Я взял жизнь. А в жизни не всегда драма разыгрывается по таким законам логики, чтобы не оставалось места для вопроса “кто виновен?”» [1884. Карпенко-Карий — 290]; «кожда нова подія [у п'єси Гауптмана “Затоплений дзвін”] приходиться несподівано, не умотивована, без внутрішньої потреби» [1898. Франко — 152]; «подія ведеться в хаті селянина» [1899. Франко / Москаль — 355]; «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]; «подія [драми] розвивається надзвичайно живо і драматично» [1907. Франко / Тобілевич — 379]; «В першому епізоді подією є несподіване повернення “з театру” Асмик. <...> Друга подія — приїзд Цогік. Третя — Арпенік щосили намагається запобігти розкриттю її витівки з Ваграмом. <...> Остання подія — викриття Ваграма» [1955. Верхацький — 43]; «Чехов не вважає подію як таку рушійною силою драми. Інша річ, повсякденна необхідність жити, раз по раз розв'язуючи (або не розв'язуючи) буденні проблеми. Зосереджений на внутрішньому протистоянні людини і всього навколишнього життя, він зображає саме життєву реальність, а не сутички між тими чи іншими конкретними особами (хоча, можливо, для когось це і є змістом існування). Найнагальніше, найважливіше питання для Чехова — навіщо? Навіщо людина живе, навіщо приходиться у світ... Але це питання може турбувати лише тоді, коли особистість співвідносить себе зі світом у цілому, а не з окремими ситуаціями або особами. Випадковості повсякчасно супроводжують людину, занурюються у її життя поза її волею. Людина не здатна їх уникати, а окремі її вчинки диктуються ними напряму. Але головним завжди лишається конфлікт з життям в цілому. Так моделює свої драми Шекспір. Так моделює свої п'єси Чехов» [1999. Данченко — 88].

ПОДІЯ [КУЛЬТУРНА, ТЕАТРАЛЬНА] / «Справжньою подією на українській сцені було, коли через двадцять років після смерти Соленика і сім років після смерти Щепкина, знову появився на українській сцені актор, що дорівнював їм силою і характером свого талану <...>. Цей актор був Марко Кропивницький» [1925. Антонович — 80]; «У Львові

Бачинський повинен був зложити трупу з дилетантів-академіків. <...> Після залагодження всіх формальностей, здобуття дозволу на сорок вистав від намісника Галичини Мейндорфа було призначено першу виставу на 29 березня 1864 року; цей день і вважається днем засновання українського театру в Галичині. Ця подія мала велике значіння для цілого культурно-національного життя Галичини» [1925. Антонович — 94]; «Постанова “Ярополка” на сцені в 1880 році в Коломиї була цілою подією для українського театру» [1925. Антонович — 100]; «Це остільки важний момент в життю українського театру, справді нова ера, початок третього історичного для українського театру періоду, що варто послухати більш обширне і докладне оповідання про цю подію [«телеграма Лорис-Мелікову»]» [1925. Антонович — 124]; «Ще більший провал судився для п’єси Лесі Українки “Камінний Господар” [у театрі М. Садовського]. Ця постанова була свого роду подією на українській сцені» [1925. Антонович — 205]; «Серед інших московських театральних подій в центрі — “Учитель Бубус”» [1925. П. К. — 19].

ПОДІЯ ОСНОВНА / «Основна подія — ловля Ваграмом нової жертви»; «Арпенік не прийшла на побачення — основна подія, пружина цього епізоду» [1955. Верхацький — 43].

ПОДРАЖАНІЄ / «І хоч би тобі одна оригінальна сцена: подражаніє або перелицьованіє» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 66]. ► ПЕРЕРОБ, ПЕРЕРОБКА

ПОДРЯ / сцена; [1876. Федькович — 174]; [1906. Федькович / Громовий тонір — 5, 71]; у значенні «поверх»: «на такий початок здається нам бути найдогоднішою прехороша саля на первім подрі нашого Дома Народного» [1861. Слово / 78]; «я сю драму не писав для книжки, але впрост для подрі, задля чого і горсть їй на перше око і тісна, і куса здаєсь. — Але місце кожної драми є подря, а так звані “книжні” драми не у великий хосен котрого небудь народа. Поет повинен (каже один славний німецький критик) для подрі писати, і лиш у союзі з акторсков штуків годен він до тої мети добитись» [Передне слово] [1876. Федькович — 167–168]; «подря — *Bühne, Decke*» [1886. Желехівський / 2 — 679]; «для руської подрі зладив» [1918. Федькович / Двірник — 167]; сцена або картина; [1918. Федькович / Двірник — 169], за кілька рядків в значенні «перша сцена» [1918. Федькович / Двірник — 169]; «Другий акт. Подря. Перша у першім акті. Перша сцена» [1918. Федькович / Двірник — 189]; у «Сватанні» такий поділ: «Перше діло. Подря <...>. Перша бесіда» [1918. Федькович / Сватанія — 213]. ► ДОШКИ, ПІДМОСТКИ, СЦЕНА

ПОЕЗІЯ ДРАМАТИЧНА / польськ. *poezja dramatyczna* [1771] [2007. Rutkowska — 167]; «У нас в Галичині є ще дуже мало в тім взгляді сділано; але більша часть русинів жие під берлом російським. Там, на Україні, як уже давніше возбудилося почувствіє 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 руської і дуже похвально о них говорили. Тії-то драмати, основанії на тлі чисто-народнім, можуть і нам послужити за початок» [1861. Лавровський — 2]; «Поезія (драматична) є для акторського мистецтва тільки докором» [1917. Курбас / Драма і сцена — 32].

ПОЕЗІЯ КОМІЧНА / «Комічна поезія, або комедія, — це веселий твір в діях, в які введені дійові особи, або наслідування низьких і звичайних дій, але не без краси та жартів. Ця поезія раніше була поширена тільки серед простих селян, а тепер також і серед більш освічених людей, завдяки своєму впливові та гумористичному змістові, що випливають з грубуватих та диких звичаїв селян. [Комедія] відрізняється від трагедії п'ятьма факторами. По-перше, — предметом, тому що зображує справи низькі і прості, жарти і гумор, а трагедія — справи поважні і серйозні. По-друге, — дійовими особами, тому що в комедії виступають прості особи. Як наприклад: батько, литвин, циган, козак, єврей, поляк, скіф, турок, грек, італієць, а в трагедії — вожді, царі, герої і т. д. По-третє, — мовностилістичним оформленням. У комедії вживаються звичайні слова з гумористичним забарвленням, незначні фігури, а в трагедії — слова вишукані, метафоричні, фігури — особливо величаві. По-четверте, — емоціональністю. Комедія викликає незначні хвилювання, а трагедія — набагато сильніші. По-п'яте, — закінченням. Кінець комедії — веселий, хоч початок сумний. А в трагедії, хоч початок іноді є радісний, кінець сумний і явно трагічний. У комедії стільки ж частин якості, як і в трагедії, а саме: фабула, характери, сентенції, театральна обстановка, музичне оформлення, але, передусім, треба видумати якусь веселу подію, яка називається фабулою. Частин кількості також стільки, як і в трагедії, а саме: пролог, протасис, епітасис і катастасис. Також стільки є актів і сцен, як і в трагедії» [1737. Довгалецький — 190]. ► ЕПІТАСИС, КАТАСТАЗИС, ПРОТАЗИС

ПОЕЗІЯ ТРАГІЧНА / «Трагічна поезія — це драматичний твір, що зображує в дії видатних людей, їхнє нещастя та горе, щоб викликати в слухача співчуття або ненависть. Кажемо “драматичний твір”, тому що вона наслідує та показує характери й вчинки інших, і в ній розповідає не поет, а самі дійові особи. Крім того, вона ідентична з комічною й сатирицькою поезією, тому що [і в комедіях, і в сатирицьких драмах] розповідає не поет, а дійові особи. Кажемо “видатних людей”, тому що вона наслідує вчинки людей, видатних своєю доблестю та славним походженням, як цісарів, царів, вождів або героїв» [1737. Довгалецький — 185–186].

ПОЕМА ДРАМАТИЗОВАНА / [1941. Ленкий — 105].

ПОЕМА ДРАМАТИЧНА / польськ. *dramatyczne poema albo drama* [1771] [2007. Rutkowska — 159]; *poema dramatyczne* [1774] [1992. Cegiela — 89]; «поэма драматическая» [1893. Черняев / Старинный — 47]; «“Зоя”. Драматична поема з життя стародавніх Елинів. Написав Гр. Коваленко» [1894]

[1906. Комаров — 46]; «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]; «“Лиха іскра поле спалить і сама щезне”, драматична поема в 5 діях І. Карпенка-Карого» [1903] [1906. Комаров — 82]; «“Касандра”. Драматична поема Лесі Українки» [1908] [1912. Комаров — 22]; «“На полі крові”. Драматична поема Лесі Українки» [1910] [1912. Комаров — 41]; «“На руїнах”. Драматична поема Лесі Українки» [1911] [1912. Комаров — 48]; «Драматична поема — драматичний твір, писаний віршом із закраскою фантазії» [1938. Мельник — 70].

ПОЕТ ДРАМАТИЧНИЙ / драматург; [1865. Мета / 2 — 14].

ПОЕТИКА / [1923. Загул]; «Для нас важно знати, що поетика й риторика в [Киево-Могилянській] академії були самостійними й окремими науками; тому призначено для них окремі класи з річним курсом. Але у своїм змісті оба ті предмети сходилися нераз. Поетика ділилася на дві частини, на: загальну (правила складання усяких загалом поетичних творів) і подрібну (роди, поетичних творів). Коли академія приймала у себе яких визначних гостей, тоді давала вона деколи драматичні вистави, котрі був обов'язаний приготувати учитель поетики. До таких вистав належав і “Владимір” Теофана Прокоповича» [1920. Гордінський — 23]; «Наука, відома під назвою “поетики”, в наші часи, після довгої перерви, знову викликає до себе зацікавлення та енергійно розроблюється, шукаючи для себе нових шляхів. Причина цього — ясна. Могутній революційний рух, що поновив усі життєві підпори, викликав великий науковий рух, котрий має своїм завданням переглянути всі здобутки наукової думки минулого, поновити їх і привести до згоди з новим світоглядом та світовідчуженням нової людини. В жодній галузі людської ідеології ми не відчуваємо зараз так міцно й гостро невідповідності старих поглядів новим вимогам, як в галузі мистецтва... Мистецтво перестало бути іграшкою, забавою, розвагою, насолодою в часи відпочинку, перестало належати тільки тим, у кого цього відпочинку було аж занадто; мистецтво стало життєвою потребою, одною з найголовніших та найцінніших форм життєбудови. Поезія перестала служити мрійним паннам та неврастеничним паничам; вона стає, чи стане — життєвою силою, одним зі знаряддів соціальної боротьби, одним з досягнень соціальної праці. Поетика, замість того, щоби вчити підбирати гарні метафори, стане тою для всіх потрібною наукою, що навчає відчувати поезію навколо, що проймає поезією всі наші рухи, всю нашу працю, дає нам засоби до самостійного почування поезії життя. Стара поетика була догматичною і тому непотрібною і шкідливою. Нова повинна бути еволюційною і соціальною» [1923. Якубський — 5]; «Поетика має справу з факторами соціального характеру (мова, стиль); в цьому розумінні нова поетика повинна бути соціальною. Науково встановити еволюцію поетичних

видів та форм можливо тільки через аналіз зв'язку цієї еволюції з еволюцією соціально-ідеологічною. Тут вже, може, лінгвіст-літератор повинен дати місце соціологові: соціологія має витлумачити встановлені поетикою лінгвістичні та літературні факти» [1923. Якубський — 6]; «німецька поетика, яка, починаючи з В. Дільтея, основу справжньої життєвості поетичних образів бачить у залежності їх від непосредних переживань поета» [1929. Варнеке — 61]; «але хіба це відкидає факт наївності певного жанру з його своєрідною поетикою? Хіба жанр усталоється тільки тоді, коли він дістає певну назву?» [1929. Рулін / Марковський — 429]; «Усі, хто писав досі про драматургію М. Кропивницького, в основному аналізували її з соціологічного боку. Зупиняючись на художніх особливостях п'єс, дослідники переважно повторювали ті характеристики, які зустрічалися ще в дожовтневий період. <...> Проте й тепер ми мало що знаємо про поетику М. Кропивницького, хоч ще у 20-х роках робилися рішучі спроби її характеристики» [1990. Пилипчук — 26]. ► **ПОЕТИКА ЕВОЛЮЦІЙНА, ШКОЛА ФОРМАЛЬНО-ПОЕТИКАЛЬНА**

ПОЕТИКА ДРАМАТУРГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ / [1929. Рулін / Завдання — 33].

ПОЕТИКА ЕВОЛЮЦІЙНА / «найчастіш старі історики письменства та естетики займалися непотрібними й безпідставними балачкам. Невміючи зробити науково-морфологічного аналізу матеріалу своєї науки, вони замінювали це широкими розмовами та узагальненнями “з приводу” випадкових фактів, що особливо кидалися в вічі; ці балачки однаково мало значили так для науки літератури як і для науки соціології; їх літературні спостереження були випадкові й суб'єктивні, їх соціологічні узагальнення були безпідставні й безпринципові. Тільки тепер маємо ми можливість повернути кожен окрему науку до наукового аналізу фактів, а фактичний матеріал цього наукового аналізу передати соціологові для широких соціологічних синтетичних висновків. В цьому зв'язку і взаємовідношення домінуючого й синтезуючого соціологічного методу зі спеціальними методами окремих наукових дисциплін. Це — підстава для того, аби еволюційна поетика, що подає еволютивні принципи та закони мистецтва слова, була нам зараз дійсно потрібна» [1923. Якубський — 6–7]. ► **ПОЕТИКА**

ПОЕТИКА СОЦІОЛОГІЧНА / [1929. Державін — 117].

ПОЕТИКА ТЕАТРУ / «не існує якоїсь універсальної поетики театру і поетики мистецтва “взагалі”, як не існує й руху мистецтва в якомусь заздалегідь визначеному напрямі; існує лише історична поетика — поетика конкретного виду театру» [2012. Клековкін / 3 — 8].

ПОЕТИКА УКРАЇНСЬКА / [1924. Домбровський].

ПОЕТИКА ШКІЛЬНА / [1923. Білецький — 30].

ПОЗА / «Штейн обучал парубков и дивчат “грациозностям и позам”» [1889. Черняев — 398]; «Васильев был ростом с Каратыгина, танцевал

в телесно-цветном трико, пускався в граціозности и позы, когда же совершал прыжки, называемые антраша, то голова его уходила почти в облака сцени» [1893. Черняев / Старинный — 55]. ► АНТРАША, МІЗАНСЦЕНА, ПОЗИЦІЇ

ПОЗА КАРТИННА / «“ложный тон”, под которым в данном случае подразумевалась “старая школа”, “декламация” и картинные позы» [1893. Черняев / Млотковский — 163].

ПОЗИКА СЮЖЕТУ / «пришлю Вам драму “Титарівну”, перероб (або, краще сказати, позака сюжету) із Т. Шевченка» [1892. Кропивницький / 2 — 408]. ► ПЕРЕРОБКА

ПОЗИРИЩЕ / «Позирище. Зрелище» [1646] [2002. Тимченко / 2 — 149]. ►

ПОЗОР, ПОЗОРИЩЕ

ПОЗИТИВІЗМ НАУКОВИЙ / [1929. Білецький — 7]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

ПОЗИЦІЯ / мізансцена; «позиції» [1913. Вороний / Театр — 99].

ПОЗИЦІЯ МЕТОДОЛОГІЧНА / «30 березня 1931 року Інститут Т. Шевченка розпочав перевірку в самокритичному розрізі методологічних позицій своїх співробітників» [1931. Критика — 68].

ПОЗОР / видовище; «Но сими диявол льстит, и другими нравы всякими льстимы, приваблиет ны от Бога, трубами, скомрахи, и гульми, и русальями. 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]; «Позор. *Spectaculu(m). Oste(n)tatio. Ostent(us). Theatrum*» [1642. Славинецький — 485]; «на позор російському роду» [1705. Прокопович — 258]; «внушім только охотно дійствие в притворі, что когда на всемірном явиться позорі» [1746. Кониський — 337]; «позор / игриско — місце, игралище, плясалище, бісилице, подвиг, тризнище, позор» [XVIII ст. Синонима — 35]. ► ПОЗИРИЩЕ, ПОЗОРИЩЕ

ПОЗОРИЩЕ / видовище; [1600–1601. Вишенський — 161, 176, 185]; [1770-ті. Сковорода / Разговор — 161]; «позорище мислене» [1615–1616. Вишенський — 237]; «Позорище, *Amphitheatrum*» [1642. Славинецький — 485]; від XVIII ст. — видовище, театр. сцена; [1848. Словник — 34]; «коли засіє на позорищі образ прадідів» [1865. Народний театр — 313]; «*Schauspielplatz* — видовисько, позорище, зрілище» [1867. Словар — 145]; «позорище — *Schauspiel*» [1886. Желєхівський / 2 — 683]; «Сама меса з часів Григорія Великого була вся драматичним зображенням всесвітнього позорища — Голготи, цілим строем релігійних переживань» [1923. Білецький — 29]. ► ПОЗИРИЩЕ, ПОЗОР

ПОЗОРИЩЕ ДИЯВОЛСКОЕ / «дияволское позорище» [1599–1600. Вишенський. Книжка — 332].

ПОЗУВАННЯ / «В основу своєї гри М. К. Садовський вкладав життєвість, щирість, правду і ніколи <...> не припускав жодного позування чи красивого театрального жесту» [1964. Мар'яненко — 185].

ПОКАЖЧИК П'ЄС ► РАДА ТЕАТРАЛЬНА

ПОКАЗ / [1936. *Мар'яненко* / 1 — 120]; «Пересічна ж маса акторства наших держтеатрів, де маємо багато молодняка, а робсельтеатри сугобо — мають значні пробіли в своєму ремеслі. І, здебільшого, працюють за основою “показу”, прикладу... їм треба показати й часом більш ніж навіть показати. І не для режисури, а для акторства такого типу — легше працювати з режисером, що був бодай би не гарним, а хоча би звичайнісіньким актором» [1928. *Бондарчук* — 6]; «Як режисер Микола Карпович [Садовський] стояв, безперечно, на високому рівні, але працював безпланово, нерівно, поривами, запалившись, обробляв окремі сцени надзвичайно глибоко, особливо драматичні моменти, і тут же поряд лишав цілі сцени недороблені, на волю акторського виконання. У Садовського, як і в Кропивницького, вистави будувалися найбільше на акторові. Після розподілу ролей та характеристики їх акторові давалася повна воля творити сценічний образ. Увесь творчий процес відбувався майже без кабінетної підготовки, шляхом показу під час репетицій. Правда, Микола Карпович майже ніколи не нав'язував акторам своїх інтонацій та рухів. Тут же, на репетиціях, робилися і зміни в тексті: скорочення, перестановки тощо. Так творилися нові постанови: “Ревізор”, “Тепленьке місце” та інш. Пропозиції від акторів приймалися до уваги, але не завжди використовувалися. Мізансцени накреслювалися лише в основних ризах, а детально розроблялися під час репетицій. Т. з. “режисерського примірника” п'єси Микола Карпович не мав, а робив свої зауваження на репетиціях, імпровізуючи їх» [1936. *Мар'яненко* / 2 — 163]. ► МЕТОД ПОКАЗУ, МЕТОД РЕЖИСЕРСЬКИЙ, НАЧИТУВАННЯ РОЛЕЙ

ПОКАЗ ВИСТАВ СЕРІЙНИЙ / [2000. *Ленгли* — 506].

ПОКАЗ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [1944. *Ревуцький* / 2 — 2]; [1944. *Ревуцький* / 3 — 2]. ► ПРИМІРНИК П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

ПОКАЗАТИ / «Вы извольте внятно прешедшая (сладко бо) и благопріятно послушати, а мы все будем показати, точію глаголемым хотите внушати» [1733. *Трагедія*].

ПОКАЗИ СЦЕНІЧНІ / редакторське доповнення або виправлення у додатку до п'єси — покази, зауваги; «сценічні покази» [1906. *Федькович* / *Громовий тонір* — 399].

ПОКЛОН / «Гірш над усе в Національному театрі — є шерегування артистів з поклонами до публіки після кожної дії. Трагічно скінчилася дія. Сумно, важко на душі. Хочеться думати, думати, святе обурення проти насильства зростає в душі. Але плескає в долоні публіка — і от завіса угорі, дівчина, над якою посміялася доля, весело розкланюється з нами. Образ, утворений на сцені, раптом розлітається. Невже це була тільки “кумедія”?» [1918. *П* — 4]. ► ШЕРЕНГУВАННЯ З ПОКЛОНАМИ

ПОКЛОН ДО ПУБЛІКИ / [1918. *Павлусь* — 4]. ► РЕПЕРТУАР СВЯТКОВИЙ

ПОКЛОННИК / «Робилося це для того, щоб, поперше, примусити глядачів, особливо “поклонників”, довше й гучніше викликати прізвище Глазуненка, а по-друге, показати перед колективом значність своєї особи й мізерність якогось там хлопчика-помрежа» [1936. Мар'яненко / 1 — 117]; «Серед акторів були й такі, що увесь свій вільний час віддавали фліртові з “поклонниками” та “поклонницями” талантів. Це були здебільшого скороминучі захоплення, флірт на час, до переїзду в інше місто, з провінціальними дрібнобуржуазними панянками» [1936. Мар'яненко / 1 — 132].

ПОКЛОННИК ТАЛАНТУ / [1936. Мар'яненко / 1 — 122–123]. ► БЕНЕФІС

ПОКОЇВКА / ампула; «Ганна Борисоглібська — комічна і драматична стара; виконачка різнохарактерних баб, молодниць, старих дівок, поважних пань з давно минулого, сучасних *grandes dames*, дурноголових покоївок, покручей, міщанок, перекупок» [1914. Вороний / Дзвін — 266].

ПОКОЛІННЯ НАТУРАЛІЗМУ / [1919. Курбас / Нова німецька драма — 51]. ►

НАТУРАЛІЗМ, ТЕАТР НАТУРАЛІЗМУ

ПОЛЕ ДРАМАТИЧНЕ / «кинутись головно на поле драматичне» [1894. Франко / Драгоманов — 515]; «драматичне поле» [1902. Франко / ЛНВ — 262].

ПОЛЕ ПРЕДМЕТНЕ ТЕАТРОЗНАВСТВА / [2019. Клековкін]; [2020. Клековкін / 3 — 12]. ► ПРЕДМЕТ ТЕАТРОЗНАВСТВА

ПОЛІТ / «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].

ПОЛІТГРАМОТА / [1924. Гарп — 4]. ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА

ПОЛІТГРАМОТА В ЛИЦЯХ / «Більшість початкуючих авторів орієнтується на потреби сучасності, твердо (і занадто твердо) пам'ятаючи отче наша політграмоти (мовляв, театр — є чинник організації класової свідомості та політичної освіти), в своїх творах ідуть лінією найменшого опору й просто напросто преподносять глядачам “політграмоту в лицах”. <...> в театрі ми мусимо знайти пролетарське світозрозуміння, світогляд пролетаріату на кожне суспільне й побутове явище, а не <...> інсценовану політграмоту» [1925. Смолич / Примітив — 1]. ► АГІТБРИГАДА, ТЕАТР АГІТАЦІЙНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ПОЛІТГРАМОТА ІНСЦЕНОВАНА / [1925. Смолич / Примітив — 1]. ► ПОЛІТГРАМОТА В ЛИЦЯХ

ПОЛІТГРАМОТА ХУДОЖНЯ / [1930. Державин — 218].

ПОЛІТИЗАЦІЯ РОБОТИ МИСТЕЦЬКОЇ / «Шлях до цього — критика й самокритика, якнайбільша громадськість у побуті, рішуча політизація мистецької роботи» [1930. ПЗС — 2].

ПОЛІТИКА МИСТЕЦЬКА / [1929. Бендерський — 10]; «радянська мистецька політика» [1924. Політика — 1]; «Політика мистецька. Вислухавши доклад тов. Пельше про “Стан і завдання мистецької роботи”, нарада постановила: 1. Вживати всіх заходів до максимального використання мистецтва не тільки як могутнього знаряддя пропаганди й агітації у всіх галузях і випадках господарчо-політичного та ідеологічного будівництва, але й як важливого елементу національно-класової культури, особливо на Україні, де мистецька культура трудящого люду цілі віки існувала під подвійним гнобленням: соціальним і національним. <...> Насамперед треба: а) Головполітосвіті вжити заходів, щоб можливо швидче утворено було репертуар для сільських театрів; б) їй же видати відповідні підручники для мистецьких гуртків на селі (драматичних, музичних та співочих) і для сільських режисерів; <...> г) прикрашати мистецькими виступами (вокальними драматичними, пластичними, спортивними) різні сільські свята; <...> ж) вживати заходів до революціонування користуючись мистецтвом старих традицій, звичаїв; з) по зможі організувати місцеві мандрівні театральні трупи, хори та “лялькові” кумедії; и) організувати періодичні подорожі на село державних, мистецьких колективів (хори, квартети, театральні трупи); к) у губерніальних та окружних містах закласти театральні прокатні склади і майстерні (одягів. перук і інш.), перш за все у великих губернських містах; л) залучати до праці вчительство, демобілізованих червоноармійців, студентів, то тимчасово приїзять на село, відпускових, організації шефів та міських робітників; м) теперешні мистецькі гуртки на селі цілком притягти до політосвітньої роботи і намагатися установити з’язок з відповідними міськими мистецькими колективами. <...> 5. Місцевим політосвітам, за допомогою відповідних центральних органів вжити заходів до капітального ремонту театральних помешкань і поступового відновлення й поповнення театрального майна, та зробити докладний облік всього театрального майна і переховувати його в належному порядку. 6. Годовполітосвіті подбати про зменшення податкового тягару, що лежить на театрах і кіно. 7. Повинно завести контроль над діяльністю приватно-підприємчих мистецьких інституцій. Головполітосвіті скласти для них прикладні статuti. Якомога швидче видати закон про контроль мистецької діяльності. 8. Головполітосвіті вжити заходів, щоб було з’ясовано і розроблено практики й теорії мистецтва, з точки зору потреб революції і історичного матеріалізму. Маючи це на меті, а також боротьбу зі сплавом буржуазної та дрібно-буржуазної ідеології в галузі

мистецтва та допомогу боротьбі з глибокою кризою в мистецтві, визнати за доцільве видання головполітосвітою провідного мистецько-літературного наукового журналу. 9. Зміцнити мистецьке обслуговування трудящого люду нацменшостів: заснувати єврейські й польські театри, видавать п'єси, мистецькі і літературні п'єси на мовах нацменшостів. 10. Вжити заходів до організації, об'єднуючи окремі гуртки на місцях, масових мистецьких колективів хорів, оркестрів) і масового театрального дійства (влітку — під голим небом). <...> Підтримувати й направляти мистецькі колективи й організації, що гуртують круг себе кращі поступові культурні сили української інтелігенції (“Березіль”, “Товариство ім. Леонтовича”, “Асоціація панфутуристів” (АсКК) і т. і.). <...> 18. На місцях збільшити роботу над систематичним революціонізуванням театрального репертуару <...> 20. Головполітосвіті вжити заходів для якнайскоршої організації Укр. літературної академії. 22. Головполітосвіті обговорити справу скликання Всеукраїнського з'їзду революційних культурних робітників. 23. Головполітосвіті, разом зі Всерабісом вжити заходів перепідготовки клубних робітників в галузі мистецькій, а також для підвищення громадсько-політичного рівня всіх мистецьких робітників» [1924. Політика / 2 — 3]. ► МИСТЕЦТВО МАСОВЕ

ПОЛІТИКА РЕПЕРТУАРНА / [1928. П. К-ий — 2].

ПОЛІТИКА ТЕАТРАЛЬНА / [1922. Василько — 10]; [1925. Бюллетень — 6]; [1925. Політика — 3]; [1926. Кудрицький — 6]; [1926. Мамонтов / Луначарський — 19]; [1926. Нарада — 122]; [1926. Політика — 1]; [1927. Туркельтауб — 226]; [1927. Шевченко / 1 — 285]; [1927. Шевченко / 2 — 220]; [1943. Бутківський — 7]. ► БЮЛЕТЕНЬ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ПОЛІТИКА ХУДОЖНЯ [КОМУНІСТИЧНА] / [1925. Навроцький — 5].

ПОЛІТКОМ / [1924. Джіммі — 19]; «Театр [“Березіль”] мав свого політкома, як військова частина, його “конструкції” (а не декорації) виготовлялися на заводі» [1969. Полторацький — 173].

ПОЛІТКОНТРОЛЕР / [1928. Ложа — 99]. ► ЛОЖА

ПОЛІТЛОТЕРЕЯ / [1925. План — 13]. ► ГАЗЕТА ЖИВА

ПОЛІТОСВІТА / «Загалом вся театральна продукція централізується та підпорядковується до завдань політосвіти» [1926. Болобан — 2].

ПОЛІТСАТИРА ► ГАЗЕТА ЖИВА

ПОЛІТСУД / «Политсуд над проституткою. Союз “Всерабис” сейчас проводит общественное воспитание актера. Одним из таких воспитательных мероприятий являются инсценированные политсуды. На днях был устроен в клубе Всерабис политсуд над проституткой, который явился осуждением закулисного быта в старом театре. Перед актерской публикой прошла вся та гнилая затхлая атмосфера, которой был пропитан старый буржуазный театр. Политсуд продемонстрировал также, быть может, сохранившихся и сейчас “первачей” актеров, вне кулис, яв-

ляючихся самими типичними мещанами. Приговор суда, по которому проститутка була подвргнута умовному осудженню, а актер виключен на год из союзу с общественним порицанием, был встречен аплодисментами» [1924. *Політсуд* — 4]. ► СУД, ФОРМА ВИСТАВИ

ПОЛШИНЕЛЬ / «Karagöz, по нашому “Чорноокій” — головна особа турецького театру тінів, клоун, Петрушка, *Hanswurst*, Полішинель турецький» [1923. *Karagöz* — 6].

ПОЛОВИК / «Половик — полотно чисте або мальоване, яким застеляють підлогу кону» [1929. *Словник* — 45].

ПОЛОЖЕННЯ ПРО ДЕРЖАВНІ ТЕАТРИ / «Положення про Державні Театри України подано на затвердження до Раднаркому УСРР. Згідно з Положенням театрам надається право самостійної господарсько-правової одиниці, яка одержує повну художньо-ідеологічну лінію з центру. Затвердження положення дасть змогу дирекції театрів вільніше вести роботу в межах видаваної субсидії» [1925. *Хроніка* / 2 — 14].

ПОЛОЖЕННЯ ПСИХІЧНЕ / психологічна ситуація у драмі; [1893. *Нечуй* — 151].

ПОЛОТНИЩЕ / завіса; [1893. *Черняев* / *Старинный* — 27].

ПОЛУБЕНЕФИС / «за полубенефис получил 253 р. 20 к.» [1872. *Кропивницький* / *Мячиков* / 2 — 249]. ► БЕНЕФІС

ПОМИЛКА / «Здираю з себе всі помилки і жорстко самокритикуюся» [1933. *Куліш* / *Дніпровський* / 2 — 561]; «Товариш Сталін і тов. Молотов день-у-день уважно слідкують за зростанням радянського мистецтва і вживають конкретних заходів для його дальшого розвитку. Товариш Сталін вчить нас вчасно допомагати окремим робітникам мистецтв, вчасно виправляти їхні помилки» [1936. *Керженцев* — 87]. ► САМОКРИТИКА

ПОМИЛКА ФОРМАЛІСТИЧНА / «помилки формалістичні» [1940. *Піскун* — 50].

ПОМІСТ / рухома платформа, сцена; польськ. *pomost* [1821] [1992. *Cegiela* — 89]; «театральний поміст» [1881. *Черняев* — 290]; «вона так колотітсь головою об поміст, що аж страшно!» [1900. *Кропивницький* / *Нашествіє* — 60]; «мало не тридцять років вичовгував я помісти ріжних конів» [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 101]; «ради діла ладні були навіть самі поміст на кону замітати» [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 114]; «поміст театральний» [1929. *Вознесенський* — 192]; «*Palco* (іт.) — кін (кону), (сцена) поміст(осту)» [1930. *Словник* — 50]. ► ДОШКИ, КІН, МІСТКИ, СЦЕНА

ПОМІЧНИК АДМІНІСТРАТОРА / [1936. *Мар'яненко* / 1 — 115]. ► АДМІНІСТРАТОР, ПОМРЕЖ

ПОМІЧНИК ДЕКОРАТОРА / [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 104]; «помічник декоратора» [1893. *Черняев* / *Млотковский* — 99]; [1905. *Кропивницький* — 86]. ► ДЕКОРАТОР, ШТАТ ТЕАТРУ

ПОМІЧНИК МАШИНІСТА / [1916. Кропивницький — 225]; [1924. Губчак — 9]; [1969. Ратімов — 29]. ► МАШИНІСТ, ЧАСТИНА ПОСТАНОВЧНА

ПОМІЧНИК РЕЖИСЕРА / [1894. Старицький / Талан — 444]; [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 76]; [1924. Джиммі — 19]; [1930. Рудзевич / 3 — 26]; [1936. Мар'яненко / 1 — 115]; «Безродний помічником [режисера]? Себто сценаріусом?» [1894. Старицький / Талан — 488]; «“Правою рукою” режисера є його ближчий помічник на пробах і виставі — так званий інспіцієнт або сценаріус» [1925. Вороний — 566]. ► ІНСПІЦІЄНТ, ПОМІШНИК РЕЖИСЕРА, ПОМРЕЖ, СЦЕНАРІУС

ПОМІШНИК ДЕКОРАТОРА / [1906. Кропивницький / Громада — 50];

ПОМІШНИК РЕЖИСЕРА / «бенефіс помішників режисера А. С. Юдіна та А. В. Капітанова» [1907. Помішник — 1]; «Театр М. К. Садовського. Сьогодні в українському театрі бенефіс і десятилітній ювілей помішника режисера І. Миленка і суфльора д. Павленка. Піде з участю М. К. Садовського “Богдан Хмельницький”» [1911. Помішник — 4]. ► ПОМІЧНИК РЕЖИСЕРА

ПОМІЩЕНЄ ТЕАТРУ / приміщення театру; «поміщенє нашого театру» [1861. Слово / 78].

ПОМОСТ СЦЕНІЧНИЙ ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ

ПОМПЕР / від франц. *potrier* — пожежник; [1924. Губчак — 9]. ► ІНСПІЦІЄНТ

ПОМРЕЖ / помічник режисера; [1926. Програми / 2 — 23]; «Робота помрежа в той час була вельми різноманітна. В особі помрежа об'єднувалися функції сценаріуса, машиніста сцени, бібліотекаря, помічника адміністратора і навіть розсильного. Окрім того, мені доводилося писати афіші та оголошення для газет, носити афіші до цензора та до друкарні, щодня давати виписки на реквізит, на перуки, костюми, меблі та декорації, перевіряти все це перед виставою. Я ж мусив шукати статистів і навіть підготувляти їх до виступів на сцені, а крім того часто-густо доводилося й самому виступати в невеличких ролях. За браком часу всякого роду канцелярську роботу доводилося провадити ночами. До того ж, не мавши жодних коштів, щоб найняти кімнату чи куток, я мусив жити контрабандою в самому театрі: в акторських убиральнях, в ложах, скрізь, де тільки можна було переночувати. Про будь-яку охорону праці та здоров'я трудящих за тих часів не було мови» [1936. Мар'яненко / 1 — 116]. ►

ПОМІЧНИК РЕЖИСЕРА

ПОНАДМАРІОНЕТКА / «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”» [1930. Сушицький / 1 — 43]. ►

АКТОР-ЗВЕРХМАРІОНЕТКА

ПОПЛЕСКИ / оплески; [1864. Вістник / 91 — 363]. ► ОПЛЕСКИ

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ [ІМЕН АКТОРОК] / «популяризація імен акторок» [1925. Хмурий / 2 — 2]. ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ [ТЕАТРУ] / [1924. БС — 4]; «Нагадаю далі й таку замітну пробу популяризації театру» [1893. Франко / 5 — 292]; «На цьому тижні почався сезон в театрі “Березіль”. Уже на третій виставі, можна скласти певні думки про його майбутність. Крім малої кількості глядачів взагалі — вражала майже повна відсутність робітництва. Сезон почався з п’єси “Комуна в степах”, цей хороший малюнок класової боротьби в селі, безумовно, крім робітництва та трудової інтелігенції зацікавити нікого не може, а вистави показують абсолютно протилежне. Чому-ж так? На мою думку, причиною тому це мала популяризація “Березіля” серед робітництва. В той час, коли інші театри й різні гастрольори розсипаються ріжними “откритими письмами” на всіх підприємствах, тоді, коли величезні афіші всіх театрів розвішено по всіх клубах, там “Березіля” немає. Маленький аншлаг “читайте афіші Березіля” розвішено де вгодно, тільки не в завкомах, не в клубах» [1925. Мас — 4]; «Найширша популяризація театру, найтісніший звязок з організаціями, — налагодження роботи художніх рад театрів — ось заходи, які хоч і не мають безпосереднього матеріального порядку, але допомагають роботі театру» [1926. Симптом — 1]; «Винести популяризацію роботи театрів на підприємства» [1928. Резолюція]. ► **ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ**

ПОПУТНИК / «Як і скрізь, на кожному фронті нашої будівничої боротьби, є специфічні обставини, є вороги, попутники і т. д. — так само і на театральному фронті» [1925. Курбас / Шляхи — 252]; «“Березіль”, готуючи постанову, і на цей раз зігнував ВУСПП, закликавши до роботи над текстом [вистави] в основному неорганізованих письменників — попутників» [1931. Столичні — 133]; «Завданням нової спілки радянських письменників на Україні є поширитись і втягнути до себе ті українські літературні групи, які не належачи до комуністичної партії, стоять, бодай формально, на радянській платформі та є “попутниками” комуністичної літератури» [1936. Ковалевський — 2]. ► **ДЕМАСКУВАННЯ, МИСТЕЦТВО ХУТОРЯНСЬКЕ, ПОПУТЧИК**

ПОПУТЧИК / «Про “попутчиків”. Термін “попутчиків” за останні два-три роки став дуже поширеним, повсякденним ярликом в різних літературних “обозрениях” та критичних статтях. У мене навіть виникають побоювання, що це слово скоро почнуть вживати як історично-літературну етикетку, як класовий формуляр, як непохитне опрєдєлення твердо встановленої категорії письменників радянської Спілки. Проте поняття “попутчики” не стільки відзначає тверду категорію письменників з певним класовим відтінком, скільки вказує на досить рухливий та тимчасовий процес революціонізування ріжноманітних літераторів, що відбивають настрої міжкласових прослойок, а також настрої непролетарських класів в ті моменти, коли ці класи шукають політичної спілки з пролетаріатом. Та й самий термін “попутчики” в його первісному

розумінні був виключною належністю політичного, а не літературного словника. Про “попутчика” вперше заговорила німецька соціал-демократія, характеризуючи цим словом того чи іншого тимчасового політичного союзника пролетаріату. Склад попутчиків пролетаріату — мінливий. Кожний новий етап пролетарської боротьби — визначає нову і значну зміну складу попутчиків. На кожній новій станції класової війни низка попутчиків висідає з потягу революції або навіть пересідає в потяг з прямо протилежним напрямком. І тут цікаво те, що чим ближче до станції пролетарської революції, тим скорше зменшується склад попутчиків» [1925. *Леймес* — 2]; «У радянській літературі досі бореться дві течії — індивідуалістична та колективістична. Ця друга, що є справжнім висловом большевізму, надто слаба, не дала великих талантів, Т. зв. революційні письменники, що почали свою працю від вибуху революції, це здебільше інтелігенти, що наслідують індивідуалістичні форми європейської літератури. До них належать імажіністи, такі як Єсенін і Марнієнгоф, футуристи як Маяковський і Асеев, і всі т. зв. “попучики”, що піддержували пролетарську революцію, але духово з нею не зовсім зблизились <...> “Попутчики” починають поволі переходити до колективістичної ідеології» [1932. *Куток* — 5–6]. ► ПОПУТНИК

ПОРАДА ПОСТАНОВНИКУ / «поради постановнику» [1955. *Верхацький* — 43].

ПОРАДА РЕЖИСЕРСЬКА / «режисерські поради» [1930. *Онищенко* / 1 — 17]; [1940. *Поради* — 72]; «Режисерські поради до п'єси “Шеф” [1930. *Мудра*]. ► ЗАУВАЖЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКІ, УВАГИ ДО СТАВЛЕННЯ

ПОРАДНИК [З ТЕХНІКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ] / [1926. *Смолич* / *Толбузін* — 7].

ПОРОК П'ЄСИ ПОЛІТИЧНИЙ / [1933. *Куліш* / *Промова* — 484, 485]. ► ОГРІХ

ПОРТАЛ / [1926. *Толбузін* — 27]; [1927. *Рулін* / *Відкриття* — 142]; «Портал — бокові частини кам'яної стіни, яка відділяє сцену від зали» [1929. *Словник* — 45]; «Інколи плутають поняття “сценічна рамка” і “портали”. Їх треба розрізняти. “Сценічну рамку” роблять ґрунтовно при побудові сценічної коробки, в якій вирізане “дзеркало” сцени. “Портали” ж відносяться вже до оформлення сцени, утворюють другу “сценічну рамку”, яку художник-декоратор може змінювати, оформлюючи ту чи іншу виставу» [1946. *Ліпковський* — 12]; «Портал — стіна, яка відокремлює сцену від залу для глядачів. Він має пройму — порталну арку (дзеркало сцени» [1969. *Рамімов* — 81]. ► АРКА ПОРТАЛЬНА, ОБЛАДНАННЯ СЦЕНИ, РАМКА СЦЕНІЧНА

ПОРТИТИ СЦЕНУ / «жінка сцену портити» [1905. *Карпенко-Карий* / *Життєве море* — 114].

ПОРТКАБЛІ / колони античного зразка з обох боків сцени; [1906. *Кропивницький* / *35 літ* — 115].

ПОРТРЕТ НАУКОВО-КРИТИЧНИЙ / [1929. Копержинський — XXXVIII]. ►

ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

ПОРЯДОК СПЕКТАКЛЯ / «Порядок спектакля: 1) Фокусы; 2) Москаль-чаривник; 3) Фокусы» [з харківської афіші] [1900. Черняев — 54].

ПОСВИСТИ / польськ. *świstanie* [1808] [1992. Cegiela — 108]; «посвисти» [1907. Старицька — 642]. ► АПЛОДИСМЕНТИ, БІС, БРАВО, ІСТЕРИКА, КВІТИ, ОПЛЕСКИ, ПЛАЧ, ФОРА, ШАПКИ, ШИКАННЯ

ПОСЕРЕДРОБМИС / [1925. Марко — 5]; [1925. Сеть — 3]; [1930. Луневський — 2]. ►

БЕЗРОБІТТЯ [РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВА], БІРЖА АКТОРСЬКА, ВСЕРОБМИСТ, МЕРЕЖА ТЕАТРИВ

ПОСІБНИК З ДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА / [1984. Крижицький — 15]. ► МЕТОД ПЕДАГОГІЧНИЙ

ПОСПІХ / успіх; [1904. Карпенко-Карий / 2 — 172]; [1904. Карпенко-Карий / 6 — 163]; «моральний поспіх, який ми маємо скрізь, не всіх задовольняє — багато в товаристві людей, котрих моральний поспіх навіть не цікавить, аби гроші... Воно й натурально, бо людей ідеї во всіх станах мало, а серед акторської збираної дружини коли знайдеться один-два, то й тому треба дивуватись!» [1897. Карпенко-Карий / Грінченко — 320]; «Я получив з цензури “Житейське море”. В неділю будуть репетиції. Поставиться вона після празників, а я вже тривожусь. Хіба не однаково, чи матиме поспіх, чи ні. Однаково. Багато моїх п'єс мали поспіх і мають зараз, а деякі менший мають поспіх. Без того неможливо. Всього гарно не напишеш» [1904. Карпенко-Карий / 8 — 167]; «грандиозный успех» [1905. Кропивницький — 95]; «поспіх в оперетці» [1906. Кропивницький / 35 літ — 116]; «Повсюдний шумливий поспіх наших вистав по Росії породив, звичайно, до нас завидки російських акторів і навіть злобу. Публіка йшла натовпом до нас, ми шкодили їх зборам і конкурувати з нами було не під силу. Вже і тоді багато російських акторів, що хоч трохи володіли українською мовою, шутнули на нашу сцену, як тепер помічається поворотний здвиг. Але о тому я побалакаю далі, а тепер торкнусь лише відносин до нас російських акторів, до нашого, недавно народженого національного театру. Як на сцені, так і в житті — справжні “кацапи” відносились до нас погордливо й звисока, насміхались, старались вражати, шпількувати, зовучи наш театр ятошним, а акторів невдалими аматорами. Заперечували користь нашого театру навіть як народнього для нашої ж української людности, або етнографічного. Словом, завше давали нам відчувати свою перевагу. Перевагу, звичайно, не можна було не визнавати, бо як російський театр, так і література розвивались і міцнішали віками, а наше письменство і театр були під тягарем заборони і тільки тепер відроджувались і відроджувались знов таки при страшених цензурних і обіжникових умовах і неможливих відносинах уряду. <...> Суперечки й незгоди наші з російськими акторами часто кінчались мало не бешкетами» [1928. Ванченко / 7 — 226].

ПОСПІХ АРТИСТИЧНИЙ / [1928. Ванченко / 7 — 213]. ► ПОСПІХ

ПОСПІХ СЦЕНІЧНИЙ / [1928. Ванченко / 7 — 213].

ПОСТАВА / вистава, поставка, постановва, постановка, режисура; «постава п'єс на сцені» [1893. Нечуй — 160]; вистава, постановка; [1928. Крига / Сава]; [1930. Бойко — 2]; [1930. КДАО — 12]; [1930. Корляків — 69]; [1931. На кону — 73]; [1931. Столичні — 133]; [1932. Верхацький / Пролог — 5]; [1934. Сезон — 2]; режисура, постановка; [1934. Сезон — 3]; «як режисер Саксаганський посідав цілком одмінне місце: це був зразок дисципліни і чіткості в роботі. Перед тим, як зачитати акторам п'єсу, Панас Карпович вивчав її на пам'ять і кожну роль проробляв до найменших деталей. Він знав не тільки п'єсу в цілому — сюжетний розвиток, тематичні шматки, відносини персонажів тощо — він задалегідь обробляв найменші інтонаційні та пластичні нюанси і на репетиціях силою свого блискучого акторського майстерства переконував акторів і примушував їх точно копіювати те, що він показував. Постави Саксаганського завжди були реалістичні, з точно зафіксованими мізансценами, з прекрасним акторським ансамблем, над яким домінував сам Панас Карпович як ніким не перевершений майстер. Але від цих вистав часто віяло холодком тому, що акторський ансамбль завжди був сухуватий, одноманітний, ніби підстрижений під одну гребінку. Актори, підкорені впливові велетенського майстра, не росли як індивідуальні творчі одиниці, і це становить негативний бік у роботі Панаса Карповича» [1936. Мар'яненко / 2 — 177]. ► ВИСТАВА, ПОСТАВКА, ПОСТАНОВКА

ПОСТАВА ГАСТРОЛЬНА / [1929. Смолич / Одеса — 44].

ПОСТАВА УМОВНО-КОНСТРУКТИВНА / [1929. Вознесенський — 189].

ПОСТАВИТИ / «поставить несколько превосходных комедий и даже опер» [1841. Квітка / Театр — 93]; «ми не чули, щоб “Простака” поставили де на сцені» [1866. Маруся — 370]; «поставили» [1883. Коралевич — 310]; «поставити на сцені» [1886. Франко — 93]; [1898. Франко — 151]; «Вы, конечно, не поставите моих новых пьес» [1891. Кропивницький / 3 — 403]; «опера тут поставлена» [1891. Леся — 76]; «поставлені на київській сцені драматичні твори» [1893. Нечуй — 148]; «поставить на сцене» [1893. Черняев / Млотковский — 98]; «поставив “Гриця” під своєю уже фірмою» [1897. Старицький / Білиловський / 1 — 566]; «поставить “Наталку” — і повний збор!» [1903. Карпенко-Карий / Наталка — 274]; «поставить» [1904. Карпенко-Карий / 3 — 172]; «поставлено» [1909. Франко / Лист — 367]; «поставила» [1913. Леся — 453]; «поставити на маленькій сцені» [1913. Леся — 453]. ► ПОСТАНОВИТИ

ПОСТАВКА / поставва, постановва, постановка; «поставка есть самое трудное дело в сценическом представлении» [1836. Строев — 33]; «поставка на сцену новой оперы, или балета, часто обходятся до 300 тысяч рублей, и больше» [1839. Всеволожский — 2 / 465]; «приступил к поставке уже настоящей оперы» [1841. Квітка / Театр — 93]; російський словник 1847 р. подає

чотири значення цього терміна, серед яких і «в театре приготовление пьесы к представлению», а як приклад — «превосходная поставка этой оперы произвела блистательнейший успех ея на сцене» [1847. *Словарь* — 3 / 391] і далі — «постановка — то же, что поставка» [1847. *Словарь* — 3 / 392]. ►

ВИСТАВА, ПОСТАВА, ПОСТАНОВКА

ПОСТАВЛЕННЯ / постановка; [1930. *Василько / Кутюр'є* — 5]. ► ВИСТАВА, ПОСТАВА, ПОСТАНОВА, ПОСТАНОВКА

ПОСТАВЛЯЕТСЯ / «образ самого Христа, страждущего у столпа, поставляется, ему же вінец от звiзди дванадцяти поставляется» [1685. *Дійствiє* — 94]. ► ПОСТАВИТИ, ПОСТАВКА

ПОСТАВНИК / «поставник музкомедiї режисер Бортник Я.» [1931. *Столiчнi — 133*]. ► РЕЖИСЕР

ПОСТАВЩИК / постановник, режисер-постановник; [1932. *Верхацький / Пролог* — 7]. ► РЕЖИСЕР

ПОСТАНОВА / вистава, постановка; [1894. *Карпенко-Карий* — 309]; [1904. *Мирний / Тобiлевичi* — 511]; [1908. *Вертеп* — 13]; [1908. *Мистецтво / 1* — 13]; [1911. *Сiмович* — 31]; ремарка; «розлiчено для невеличкогo, любительськогo кону; задля бiльшого ж можна всiєї постанови прибавить» [1881. *Пiчка* — 236]; картина; [1892. *Мирний*]; «для постанови свою драму» [1897. *Леся / Косач / 2* — 390]; «не мають як драми нi лiтерацьких достот, нi сценiчноi вартостi, вони просто неможливи до постанови» [1897. *Старицький / Бiлиловський / 1* — 564]; «святкування постанови пам'ятника» [1903. *Мирний* — 501]; «З Вашою “Катериною” за кiлька рокiв до її постанови познайомивсь я з клавiра, який до мене принiс був М. Л. Кропивницький. I тодi ще я зацiкавився Вами» [1904. *Лисенко / 1* — 386]; «Постановка — постава; (пьесы) постановова» [1918. *Дубровський* — 347]; «Ця постановова була свого роду подiєю на українськiй сценi» [1925. *Антонович* — 205]. ► ВЕРТЕП, ВИСТАВА, КАРТИНА, ПОСТАВА, ПОСТАВКА, ПОСТАНОВКА

ПОСТАНОВИТИ СПЕКТАКЛЬ / [1906. *Кропивницький / 35 лiт* — 117]; [1907. *Кропивницький / Коза* — 44]; «постановить п'єсу с'як-так, з копюрами» [1899. *Кропивницький / 3* — 474]. ► ПОСТАВИТИ

ПОСТАНОВКА / постава, поставка, постановова; [1862. *Глiбов / Листок* — 261]; [1862. *Слухи* — 2]; [1884. *Лисенко* — 149]; [1884. *Старицький* — 461]; [1891. *Мирний / 1* — 402]; [1898. *Леся / 13.04* — 41]; [1905. *Кропивницький* — 95]; [1913. *Вороний / Театр* — 107, 136]; [1913. *Саксаганський* — 4]; [1924. *МОБ* — 4]; [1927. *Шевченко / 1* — 292]; [1928. *О.О.* — 4]; [1969. *Василько* — 24]; «оперы <...> постановлены были» [1841. *Квитка / Театр* — 94]; «постановка пьес» [1841. *Квитка / Театр* — 102]; словник Фiлiпа Рейфа подає таку iнформацiю: «постановка» і «поставка» перекладаються французькою як «*mise en scène*», що вiдповiдає первiсному значенню терміна, однак одразу висуває й запитання, коли саме змiст терміна «мiзансцена» на теренах Росiйськoї iмперiї змiнився; [1853. *Рейф* — 1 / 511]; «Ваше Высокородие! Милостивейший Государь! За особенное счастье, честь имею, благодарить

Особу Вашу за то участіє, какое Вы соблаговолили принять в постановке моих пієс на сцену Львовскаго Народнаго театра» [С. Паливода-Карпенко, 1865] [1909. *Возняк / 3 — 172*]; «несмотря на поспешность постановки» [1858. *Шевченко / Бенефис — 210*]; «потолковать насчет постановки на сцену оперы» [1858. *Шевченко / Щоденник — 08.05 — 181*]; «протестовать против постановки этой оперетты» [1862. *Чубинський — 338*]; «постановка старых пьес» [1877. *Глібов — 325*]; «про постановку п[аном] Старицьким “Утопленої” у перший раз у Москві» [1887. *Кропивницький — 370*]; «може б, ми як-небудь хитро-мудро добилися постановки їх у нас» [1891. *Карпенко-Карий — 307*]; «готовилась к постановке харьковским театром новая пьеса» [1893. *Черняев / Млотковский — 98*]; «страшенно боюсь сеї постановки» [1897. *Леся / Косач / 2 — 391*]; «у Львові він витратив значні кошти на постановку мертвої історичної п'єси» [1899. *Франко — 99*]; «старші українські трупи од перших кроків своїх визначалися художньою “постановкою” п'єс» [1907. *Старицька — 723*]; «постановка перших пьес» [1908. *Стешенко / 1 — 154*]; «намагаючись улегшити постановку» [1912. *Леся / Косач — 399*]; «постановці» [1913. *Вороний / Театр — 41*]; «стилізовані постановки Гордона Крега» [1913. *Вороний / Театр — 57*]; «постановка умовно-стилізаційна» [1913. *Вороний / Театр — 65*]; «постановка п'єси» [1913. *Вороний / Театр — 94*]; «навіть якось ніяково, попросту соромно говорити про “постановки” в нашім театрі» [1913. *Вороний / Театр — 95*]; «постановки, чи, вірніше, “обстановки”» [1913. *Вороний / Театр — 107*]; «художньо-стильові постановки»; «брати в оренду якогось драматурга, забезпечуючи собі монопольне право постановки всіх його нових п'єс» [1913. *Вороний / Театр — 131*]; «високоартистичні постановки» [1913. *Вороний / Театр — 141*]; «постановка вистав, концертів і т. п.» [1913. *Вороний / Театр — 143*]; «художні постановки» [1913. *Вороний / Театр — 146*]; «трафаретність постановок» [1914. *Вороний / Дзвін — 266*]; «постановка — постава; (пьєсы) постановка» [1918. *Дубровський — 347*]; «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*]; «стильова постановка» [1920. *Гаєвський — 19*]; «Постановка почищена. Русизми наполовину викинуто» [1920. *Курбас / Щоденник — 33*]; «Постановка — Головного режиссера Леся Курбаса» [1924. *Джіммі — 19*]; «Тепер перед нами таке питання: воно мене мучить доволі довго. Чим ми повинні займатися в майбутньому сезоні: чи дати ряд мистецьких постановок, чи зробити театр. Шість постановок за рік, поставлених за певним планом — вони все-таки будуючі камені, і вони в щось складаються і щось являють собою. Але тут ось яка різниця: різниця в тому, що коли є будинок і в ньому ставлять спектакль, то це ще не значить, що це є театр. Але я пам'ятаю, що коли я був студен-

том, так помимо того, що це був занепадницький час розкладу культури, я чув, що це театр не тому, що там грали так, а не інакше, не в формі було діло, а в питанні охоплення глядача, і питанні повноти звучання. Це питання ми зачепили, але в розумінні охоплення глядача у нас не все зроблено. Добре було б посидіти, подумати і вирішити це питання, чи, скажімо, мало праці витратити за рахунок викінченості зовнішньої спектакля, але в ім'я захоплення зокрема і молоді, по-друге, і дітей, по-третє, утримання в публіці постійної свідомості, що є театр. Це велика штука. Якщо ми говоримо про театр Мейерхольда, ми його ще не вважаємо театром, оскільки це мистецькі постановки. Але Москва має свій театр — це всі театри разом. Київ має свій театр — це всі театри разом. Але який це театр? І тут іде питання про збільшення плану. Шість постановок мені здається замало. Коли глядач не має свого враження, що він був сьогодні на спектаклі і в п'ятницю він повинен знову бути, щоб дістати інше враження... Коли ми хочемо зробити новий театр, а не заповнити тільки місце, де грають, розуміти театр, як соціальну інституцію — установу, то в такому розумінні шість п'єс — це ерунда. Охоплення тільки дорослих людей — це також негаразд. Можна спеціалізуватись, але не можна робити діла по-казенному. Театр мусить охопити всіх. Я пам'ятаю, що театр у мирний час в Галичині давав спеціальні вистави для молоді; у Відні — спеціальні для робітників, були ячейки з акторів, в яких актори все по неділях грали вранці для робітників. Це — охоплення глядача. Це небезпечна дорога тим, що можна збитися на халтуру, але не небезпечна, коли є такий режштаб, як у нас. Я думаю, що кожен із режисерів повинен поставити по дві постановки на рік. Ми не можемо накидати Києву інакшої форми театру, ніж він може винести. Ми мусимо знайти найдосконалішу форму театру для Києва, причому він може бути не гірший, як те, що в Москві готується довго» [1924. Курбас / Режистаб 04.04.1925 — 176]; «те що ми тепер зємо постановкою, композицією, планом, монтажем» [1924. Ровинський — 1]; «Постановка йде в плані умовного реалізму з ухилом в монументальність подачі. В ній є прийоми, ще ніде й ніким не вживані (хіба в римському театрі). В основному ритм постановки близький до жалібного маршу. Оформлення в плані комбінованого умовного реалізму з підкресленою фрагментальністю» [2019. Пролог — 9]. ► АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ, ВИДОВИСЬКО, ВИСТАВА, ПОСТАВА, ПОСТАВКА, РЕПЕРТУАР, СТАВЛЕННЯ

ПОСТАНОВКА АВАНГАРДНА / [1937. Косач — 7]. ► ТЕАТР АВАНГАРДИСТСЬКИЙ, ТЕАТР АВАНГАРДУ

ПОСТАНОВКА АНТИРЕЛІГІЙНА / [1924. Майстерня-театр — 3].

ПОСТАНОВКА ГАСТРОЛЬНА / [1924. БС — 4]. ► ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ, ГАСТРОЛІ

ПОСТАНОВКА ГОЛОСУ / [1919. Повідомлення — 278]; [1924. Гарт — 4]; [1925. МДІ — 6]; [1927. Естрада]; [1930. Читання / 1 — 43, 44]; «правильною постановкою

голосу називається та постановка, при якій голос має: милозвучність, повноту, силу, витриманість і гнучкість (або відповідну рухливість)» [1913. Вороний / *Театр* — 75]; «Вона [М. Старицька у школі М. Лисенка] провадить з нами заняття з постановки голосу <...>, розвиваючи наші голосові дані читанням гекзаметрів» [1984. Крижицький — 14]. ► ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ., МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА, ПОВІДАЛЬНИЦТВО, ТЕАТР ЧИТЦЯ, ТЕХНІКА МОВИ, ЧИТАННЯ ХУДОЖНЄ

ПОСТАНОВКА ДРАМАТИЧНА / [1941. Білецький — 13]. ► ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ПОСТАНОВКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА / [1924. *Майстерня-театр* — 3]. ► ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ

ПОСТАНОВКА ЗАКУПЛЕНА ► РАДА ХУДОЖНЯ

ПОСТАНОВКА ЗРАЗКОВА / «Режисерський штаб об'єднання [“Березиль”] провадить працю над виробленням планів зразкових постановок та підготовляє матеріали, щоб видати підручника для зразкових режисерських постановок» [1925. *Березиль* — 4].

ПОСТАНОВКА КОНЦЕНТРИЧНА / «Постановка мусить тим самим бути більш концентричною» [1925. *Курбас / Режлаб 30.07.1925* — 525].

ПОСТАНОВКА МАСОВА / [1925. *Курбас / Шляхи* — 257].

ПОСТАНОВКА МАСОВА ТЕАТРАЛЬНА / [1924. *Агітація* — 1]. ► АГІТАЦІЯ МАСОВА, ПОСТАВА, ПОСТАВКА

ПОСТАНОВКА НА ВІЛЬНОМУ ПОВІТРІ / [1920. *Гаєвський* — 41].

ПОСТАНОВКА НА ЕСТРАДІ / [1920. *Гаєвський* — 56].

ПОСТАНОВКА ОПЕРЕТКОВА / [1941. Білецький — 13]. ► ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ПОСТАНОВКА ОПЕРОВА / [1941. Білецький — 13]. ► ТЕАТР ОПЕРОВИЙ, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ПОСТАНОВКА ПРОГРАМНА / [1923. *Хроніка* — 19]. ► ПОСТАВА, ПОСТАВКА

ПОСТАНОВКА СИМВОЛІЧНА / [1925. *Мамонтов / Молот* — 239].

ПОСТАНОВКА СТИЛІЗОВАНА / «Це саме було першим, що було внесено в Молодому театрі і що породило цілу низку стилізованих постановок на зразок “Царя Едіпа” чи “Горе брехунів”» [1926. *Курбас / Призначення* — 89]. ► ПОСТАВА, ПОСТАВКА

ПОСТАНОВКА СЦЕНІЧНА / [1952. *Чижевський* — 210]. ПОСТАВА, ПОСТАВКА

ПОСТАНОВКА ТЕАТРАЛЬНА / [1927. *Зарва* — 63]. ► ЗАКУПОВУВАННЯ ПОСТАНОВОК ТЕАТРАЛЬНИХ, ПОСТАВА, ПОСТАВКА

ПОСТАНОВКА УМОВНА / «постановка условная» [1920-ті. *Рулін / Словник* — 15]. ► ПОСТАВА, ПОСТАВКА

ПОСТАНОВКА ХУДОЖНЯ / [1923. *ЛіМ* — 3]. ► ПОСТАВА, ПОСТАВКА

ПОСТАНОВКА ЮВІЛЕЙНА / [1927. *Шевченко / 1* — 291]. ► ЮВІЛЕЙ

ПОСТАНОВЛЕНИЙ / «будуть постановлені оперети» [1934. *Сезон* — 3]. ► ПОСТАНОВКА

ПОСТАНОВНИК / [1925. Курбас / Режлаб 15–16.07.1925 — 499]; [1998. Саква — 3].

ПОСТАНОВЩИК / [1925. Туркельтауб / Мандат — 6]; [1926. Туркельтауб — 5]; [1926. Шляхи — 2]; [1928. Болобан / Щіткарі]; [1932. Верхацький / Пролог — 19]; «Режисер єсть одночасно і актор, і лектор, і літератор, і педагог; обмірковуючи зверхню форму п'єси, тобто декораційну, костюмерну й бутафорські умови, добіраючи, так мовити, рямці для артистичного твору, які-б ще більше могли визначити красу його — він, як постановщик (*metteur en scène*) — повинен мати знання артиста-маляра, архітектора-будівничого, музики; нарешті, як упорядник репертуара, як особа, що має своїм обов'язком уміло і спокійно заглажувати загострення й терпкі непорозуміння властиві виключно нервовим натурам акторів, і як особа, що повинна пильнувати порядку й дисципліни в театрі, він мусить бути дипломатом, організатором і адміністратором всієї театральної справи. Допустимо, що ось таку п'єсу вже прийнято до репертуару і дирекція доручила її виставити режисерові. Як повинен режисер взятись до праці? Режисер єсть товмач п'єси відповідно до ідеї автора; він повинен мати хист вказати в чому саме міститься та ідея і показати та з'ясувати, як її треба вдати на сцені. Таким чином, ми одразу бачимо дві одмінні прикмети художньої діяльності режисера, а саме: режисер задуму і режисер виконання. Як режисер задуму, він з'ясовує, що треба дати в тій чи іншій сцені, встановлює самий стиль п'єси; як режисер виконання, він показує акторам загальний тон п'єси і тон кожної дієвої особи» [1920. Гаєвський — 9]; «Постановщик (режисер Бортник) поклав в основу театрального вияву метод затриманої дії, надавши цій частині вистави характер класичної трагедії» [1928. Пригоди — 16]. ► ПОСТАНОВНИК, РЕЖИСЕР

ПОСТАТЧИК П'ЄС / автор, драматург, постачальник п'єс; [1902. Старицький / Франко / 2 — 636]; «постачників “п'єс для народу”» [1901. Леся — 286]; «постачати нових п'єс» [1907. Старицька — 703]; «постачати рідну сцену своїми творами» [1907. Старицька — 673].

ПОСТАТЬ НЕГАТИВНА / [1931. Підгайний — 77]. ► ГЕРОЙ НЕГАТИВНИЙ, ПОСТАТЬ ПОЗИТИВНА

ПОСТАТЬ ПОЗИТИВНА / «Позитивні постаті — т-ка Берг, Ліза і Льонька, негативні — Ріта, її подруга та Георг» [1931. Підгайний — 77]. ► ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ

ПОТВОРНІСТЬ ЛІВАЦЬКА / [1936. Потворність]. ► ФОРМАЛІЗМ

ПОТЕНЦІЯ ТВОРЧА / «В перших ліпших спогадах про мистецтво перших років Жовтневої Революції ми можемо прочитати про надзвичайне піднесення творчої потенції на всіх ділянках мистецтва в часи збройної боротьби за владу Рад на Україні <...>. Ще греміли гармати, коли прийшов на українську театральну арену наш “Березіль”, виплеканий і винесений на широкі шляхи 45 дивізією Червоної Армії» [1928. Армія — 1].

ПОТІХА / розвага, вистава; «представительную потеху» [1840. *Квітка* / *Халявський* — 144].

ПОХІД ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Найцікавіша в житті Харкова є організація театральних походів робітників до театру. Ці походи почалися з 1 грудня. Щодня театри переповнені робітниками, що приходять сюди навіть з далеких околиць. Така організація походів має для театрів величезне значення. Крім того, що театри знайомлять аудиторію з своєю роботою, вони одночасно набувають нових глядачів з робітничого кола. Такі культпоходи бувають справжніми святами. Робітники й актори знайомлять один одного з своєю роботою і взагалі вистави відбуваються в тісному єднанні. Фабрика Канатна приїхала на виставу до театру “Березиль” спеціальним потягом з оркестрами музики» [1929. *Хроніка* / 1 — 258].

► КУЛЬТВИЛАЗКА, КУЛЬТПОХІД

ПОЧАТКИ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ / «Буржуазно-націоналістичне літературознавство створило теорію про “початки” “нової” української літератури, зв’язавши її з ім’ям І. Котляревського <...>. Але було інакше. Насправді творчість Котляревського зросла на традиції української літератури XVIII ст. та народній творчості» [1935. *Йосунчук* — 6]. ► ЕВОЛЮЦІЯ ДРАМИ, ЗАРОДИ ДРАМИ, ЗАРОДКИ ДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

ПОЧАТКИ РУСЬКИХ ПРЕДСТАВЛЕНЬ, ТЕАТРУ, ДРАМИ / [1885. *Франко* / *Театр* — 357]; «Перші початки русько-українського театру припадають на середину XVI ст. Вже при кінці XVI в. скаржитися український мораліст Іван Вишенський на тих українців, котрі навчившись у єзуїтських колегіях “комедіям і машкарам”, переносять їх і на український ґрунт”, цураються давньої української простоти і разом з єзуїтами бачать поступ у поширенні “машкарського і комедійного набоженства”. Маємо тут вказівку, що вже в той час українців приваблював театр, і що вони переймали його від поляків» [1899. *Франко* — 90–91]; «початки театру» [1912. *Возняк* — 144]; «початки українського театру й української драми сягають дохристиянських часів» [1956. *Лужницький* — 63].

ПОЧАТОК ВИСТАВИ / «початок вистави: Призначають на 8 год, починають о 9-й, або о 10-й. Актори сидять у гримі, чекають початку, а потім пішки йдуть додому. Яка якість вистави може бути в таких обставинах?» [1930. *Геллер* — 12].

ПОЧИН ТЕАТРУ / початок вистави; «перед почином театру музики гратимуть увертюру» [1857. *Афіша* — 337].

ПОЧУТТЯ ЕСТЕТИЧНЕ / «естетичне почуття» [1907. *Старицька* — 634]. ► ЕСТЕТИКА, ЗАДОВОЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНЕ, НАСОЛОДА ЕСТЕТИЧНА

ПОЧУТТЯ СЦЕНІЧНЕ / [1939. *Ранонорт* — 58].

ПОЧУТТЯ ХУДОЖНЬОЇ МІРИ / [1907. *Петлюра* / *Заньковецька* — 42]. ► ПОЧУТТЯ ЕСТЕТИЧНЕ

ПОШЕСТЬ ТЕАТРАЛЬНА / «Згодом театральну пошесть перекинуло до Львова» [1932. Хоткевич — 47]; «Зі Львова пошесть театральна перекинулася до Перемишля» [1932. Хоткевич — 51].

ПОШУКИ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ / «Експериментальні пошуки умовного театру» [1932. Рулін / 15 — 49].

ПОШУКИ РЕЖИСЕРСЬКІ / [1998. Крило — 7].

ПОЯВ / ява, картина; [1932. Хоткевич — 200].

ПОЯВА / ява, картина; [1890. Власть — 256]; [1890. Власть / 1 — 343–346]; [1890. Власть / 2 — 361]; [1909. Возняк / 2 — 83, 86, 89, 90, 91].

ПРАВДА / польськ. *prawda* [1755] [2007. Rutkowska — 427]; «Як всі твори українські, так і сеся драма повна життя і правди» [1867. Рафалович — 463].

ПРАВДА АРТИСТИЧНА / [1886. Комар — 245]. ► ПРАВДА ЖИТТЬОВА

ПРАВДА ЖИТТЄВА / [1944. Ревуцький / 2 — 2]; «життєва правда, просто-та, цілковите втілення в роль, глибина замислу, щирість, тонкість, рафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій [новій] драмі» [1913. Вороний / *Teatr* — 168]. ► ПРАВДА ЖИТТЬОВА

ПРАВДА ЖИТТЬОВА / [1924. Єфремов — 12]; «Марко Лукич [Кропивницький] довго пояснював мені, що життєва правда на сцені є річ умовна, що переживання на сцені теж умовні, по завданню актора на ту ситуацію, з якої актор перебуває в даний момент на сцені. Треба завжди контролювати свої вчинки під час, виконання, економно витрачаючи емотивне напруження. Перенапруження емотивне викликає і м'язове затиснення, яке дуже обмежує акторські засоби впливу і дуже шкідливо відбивається на зростові актора» [1936. Мар'яненко / 1 — 121]. ► ПРАВДА ЖИТТЄВА, РОБОТА НАД П'ЄСОЮ

ПРАВДА ЖИТЬОВА / [1907. *Три сестри* — 4]. ► СЦЕНА ПЕРЕСУВНА

ПРАВДА ІСТОРИЧНА / «не входячи іще в питання, наскільки в цілій мелодрамі правди історичної» [1865. Андрієвич / *Роксоляна* — 329].

ПРАВДА ПСИХОЛОГІЧНА / «нема в ній [п'єсі] за порошину поезії, ані психологічної правди, нема в ній внутрєнного розвою події» [1867. *Русь* / 13 — 11]. ► ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА, ПСИХОЛОГІЗМ

ПРАВДА РЕАЛІСТИЧНА / [1932. Буревій — 9]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ПРАВДА СОЦІАЛІСТИЧНА / «соціалістична правда, принципальність і щирість» [1935. *Постишев* — 16].

ПРАВДА СОЦІАЛЬНА / «Драму Л. М. Черняхівської “Мазепа” дозволено з умовою, щоб артист, що Мазепу гратиме, яскраво і правдиво показував “соціальну правду”» [1929. Єфремов — 749].

ПРАВДА ХУДОЖНЯ / [1943. Паньківський — 5]; [1948. *Предславич* — 33]; «в ім'я художньої “правди” творили свою теорію класики, в ім'я тої-таки “правди” сентименталісти одкинулися од класиків, нарешті, знов-таки в ім'я тої

самої художньої “правди” діяли й романтики. Зміст цього поняття “художня правда” змінювався. Реалісти зрозуміли цю “правду” по-новому, як художнє втілення “типової дійсності» [1928. Словський — 9]. ► ТИП АКТОРСЬКИЙ

ПРАВДИВІСТЬ / [1897. Вороний / Кропивницький — 316]. ► ПРАВДА ЖИТТЄВА, ПРАВДА ХУДОЖНЯ

ПРАВДИВІСТЬ ВИКОНАННЯ / [1903. Гомо — 113]. ► ЖВАВІСТЬ ВИКОНАННЯ

ПРАВДИВІСТЬ ОБРАЗУ / «правдивістю самого образу» [1897. Вороний / Кропивницький — 316]. ► ПРАВДА ЖИТТЄВА, ПРАВДА ХУДОЖНЯ

ПРАВДОПОДІБНІСТЬ ПОЧУВАНЬ У ПРОПОНОВАНИХ ОБСТАВИНАХ / [1937. Захава — 88].

ПРАВИЛА ДЛЯ АРТИСТІВ / назва документу, створеного 1843 р. у харківському театрі (на думку М. Черняєва, автором документа був кн. О. Шаховської); [1893. Черняєв / Матеріали — 312–313].

ПРАВИЛА ДРАМАТУРГІЇ / польськ. *prawidła dramatyczne* [1803] [2007. Rutkowska — 168]; «проти правил драматургії» [1865. Марковецький / Шельменко — 325].

ПРАВЛІННЯ ТЕАТРУ / «Правління “Березіля” вітає славного шефа 45-у червонопрапорну, обіцює, як раніш, високо держати прапор пролетарської диктатури» [1924. Приветствия — 1].

ПРАВО АВТОРСЬКЕ / [1913. Гонорар — 3]; [1925. Ол. Д. — 3]; [1925. Сеть — 3]; [1926. Туркельтауб / Право / 1]; [1929. Микитенко / Херсон — 358]; «проект декрета про авторське право. В основу цього проекту покладено принцип дожовтневого права власності автора на свої твори, а після його смерті авторські права для нащадків вдвічі скороченим в порівнянні з законом 1911 р. терміном. За державою залишається право оголошення власності держави творів тих авторів, котрих вона вважає потрібними» [1922. АП — 4]; «8-го грудня 1925 року з’явилася постанова ВУЦВК’у і Раднаркому про “Авторський гонорар” за “прилюдне виконання драматичних і музикальних творів”» [1926. Туркельтауб / Право / 2 — 5]. ► АВТОР, МЕРЕЖА ТЕАТРІВ, ПЛАГІАТОР, СОЮЗ ДРАМАТИЧНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

ПРАВО АВТОРСЬКЕ ДРАМАТУРГІВ / «Про авторське право драматургів. <...> Цього права в УСРР, оскільки відомо, зараз немає ні *de jure*, ні *de facto*. Колишній, до-революційний закон, що давав авторові п’єси з кожної вистави певний відсоток валового збору, давно скасований. Натомісьць, як кажуть, Відділ Мистецтв Головполітосвіти розробив проект нового закону, що нібито краще забезпечує інтереси драматургів, і досить давно, здається, більш року, передав цей проект на розгляд в Наркомюст. І тепер, коли автори звертаються в цій справі до Відділу Мистецтв, їх посилають відти в Наркомюст: ідть і там порушуйте питання! По деяких містах УСРР єсть ще уповноважені “Всероссийского Союза драматических и музыкальных писателей”, що мусять стежити за випла-

тою авторських членам цієї організації. Цей союз залишився як пережиток дореволюційних часів і, коли-б навіть у нас було авторське право, він не міг-би забезпечити інтересів наших драматургів і композиторів. Правління цього союзу — в Ленінграді і туди ж надсилаються авторські, зібрані по всіх інших містах. Скільки ж то потрібно часу і всяких турбот, щоби гонорар дійшов до автора, коли він живе десь на Полтавщині? Крім того, союз не має і навряд чи може мати своїх уповноважених скрізь, де тільки відбуваються українські театральні вистави» [1924. П. М. — 3].

ПРАВО АВТОРСЬКЕ НА ПОСТАНОВКУ / [1925. Василько — 89].

ПРАВО МОНОПОЛЬНЕ / «Російському драматичному театру ім. Іванова надано монопольне право постановки п'єси Валентина Катаєва “Авангард”» [1930. Одеса — 19]. ► **МОНОПОЛИСТ, МОНОПОЛИСТ МИСТЕЦТВА, МОНОПОЛІА, МОНОПОЛІА АВТОРА, МОНОПОЛЬ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРУ, МОНОПОЛЬ ТЕАТРАЛЬНИХ СПРАВ**

ПРАЕЛЕМЕТИ ТЕАТРУ ► **ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ**

ПРАКЛІТИНА ТЕАТРУ / «праклітиною театру, його праелементом є танок, найстарішою ж, первісною формою театру й драми є міміка. До цього долучається третя риса — маска, костюм» [1961. Лужницький — 54].

► **ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ**

ПРАКТИКА СЦЕНИ / «лекції з практики сцени» [1928. Корицький — 7].

ПРАКТИКА СЦЕНІЧНА / [1913. Вороний / Театр — 76]; [1936. Мар'яненко / 1 — 119]. ► **РОБОТА НАД П'ЄСОЮ**

ПРАКТИКА ТЕАТРАЛЬНА / [1907. Франко / Тобілевич — 376]; [1930. Шамрай — 5].

ПРАКТИКА ТЕАТРУ / [1920-ті. Рулін / Програма — 339]; «Головну частину виставки — практику театру — буде розподілено на три відділи: відділ театральної культури, мистецтва театру й техніки театру. Видавничі справа й графіка відокремлені в особний підвідділ, що збере найрозмаїтіші видання книг, нот, чертежів і малюнків в справах театру» [1926. Виставка — 6]. ► **ПРАКТИКА СЦЕНИ**

ПРАПОР ТЕАТРУ / «Попереду підводи з декораціями, убранням та реквізитом, далі підводи з артистами, на чолі правор театру» [1927. Предславич / 2 — 15].

ПРАПРАБАБУСЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ / [1924. О. В. — 4]. ► **ЮВІЛЕЙ**

ПРАПРЕМ'ЄРА / «Вся праця львівського драматичного ансамблю, режисерська підготовка акторів мали знайти своє завершення у постанові Шекспірового “Гамлета”. До постанови цієї драми ми підготовлялися від самого приїзду Гірняка. Це ж бо мала бути прапрем'єра геніального Шекспірового твору на українській сцені, це мав бути іспит зрілості українського театру» [1951. Блавацький — 20].

ПРАТИКАБЛЬ / «Прадикаблі — дрібні приставки в оформленні, різні малі станочки, східці, помости тощо» [1929. Словник — 45]; «використовувати всі природні можливості для імпрез під відкритим небом, як не-

обхідні декоративні кадри, площі, царини перед церквами, підвищення папертей, які роблять “пратікабль”, або площі коло гори, які так само творять собою стадіони чи “кавеа” театрів» [1938. Геркен / 2 — 749].

ПРАЦІ МИСТЕЦЬКІ / мистецькі твори; [1904. Мирний — 509].

ПРАЦЬОВНИК СЦЕНИ / [1926. Ювілей — 12]. ► ЮВІЛЕЙ

ПРАЦЬОВНИК СЦЕНИ УКРАЇНСЬКОЇ / [1913. Єфремов — 1].

ПРАЦЬОВНИК ТЕАТРУ / «працьовник народніх театрів» [1918. Школа / 1 — 2].

ПРАЦЬОВНИК ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО / [1907. Петлюра / Лист — 82].

ПРАЦЯ ВИСТАВОЧНА / «Постійні театральні колективи Харкова, Київ та інших губерніяльних міст або уже перервали свою виставочну працю на літо для підготовки до наступного сезону, або пустилися на гастролі. <...> Разом з переробкою старих п'єс, з їх омолодженням, театр зробив великий крок до ув'язки з сучасним життям. Від виявлення психологізму міщанства та буржуазії часів розкладу її до відображення доби Жовтневої революції. Цей напрямок найшов повний відгомін серед робітництва й радянської інтелігенції, що посунула в театр. (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). Поруч з революціонізуванням репертуару, театр має значні досягнення і щодо оформлення. Колишне кустарництво, на що особливо хорував український театр, перейшло в добре майстерство (Київський (“Березіль”) і Харківський (франківці) колективи). Перше місце під цим оглядом належить театрові “Березіль” за керівництвом Л. Курбаса» [1925. Два — 1].

ПРАЦЯ РЕЖИСЕРА / навчальна дисципліна; [1942. Й — 3]. ► КУРС ДЛЯ РЕЖИСЕРІВ, РЕЖИСУРА

ПРАЦЯ РЕЖИСЕРСЬКА / [1918. Школа / 2 — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, РЕЖИСУРА

ПРАЦЯ РЕМІСНИЦЬКА / «був змушений до чисто ремісницької праці — переробляти драми з повістей або прилаштовувати чужі драматичні твори для сценічних потреб» [1902. Франко / ЛНВ — 263]. ► ІСКУСТВО, РЕМЕСЛО, ХУДОЖЕСТВО

ПРАЦЯ ХУДОЖНЬО-ВИРОБНИЧА / «Треба припинити художньо-виробничу працю різних гуртків, дозволивши таку лише в межах клубної самодіяльності» [1926. Народа — 122].

ПРЕДМЕТ [МИСТЕЦТВА] / «предмет поезії — не істина, а вона сама» [цитата з Ш. Бодлера] [1913. Вороний / Театр — 163].

ПРЕДМЕТ ДРАМИ / «Предметом драми стала внутрішня боротьба Володимира перед прийнятем християнства й його перемога над ворожими силами для нової релігії» [1914. Возняк / 2 — 56].

ПРЕДМЕТ РЕЖИСУРИ / «Предмет режисури. Після цього ми можемо приступити до самого предмету режисури, можемо з'ясувати весь обсяг режисури, тобто яку ділянку театральної роботи вона охоплює. До режисури належать усі засоби організації видовища, усі закони цієї організації, як мистецького твору, всі записи, які керують режисером в процесі творення цього видовища» [1929. Ігнатович / 1 — 41]. ► РЕЖИСУРА

ПРЕДМЕТ ТЕАТРОЗНАВСТВА / «дослідження зв'язків І. Франка з театром зумовлене не тільки його драматургічною творчістю (що є предметом літературознавства, хоч і театрознавства теж), а й його не до кінця з'ясованою діяльністю як театрального критика та історика театру (що є предметом театрознавства)» [2006. Пилипчук / 1 — 3]. ► ПОЛЕ ПРЕДМЕТНЕ ТЕАТРОЗНАВСТВА

ПРЕДМЕТ ТЕАТРУ / «предметом театру, основною одиницею виміру всіх речей у ньому, головним його критерієм є людина. Є правда життя людського духу — є мистецтво театру» [1995. Заболотна — 21].

ПРЕДОСЛОВІЕ / «пролог, предословіє» [1673. Драма про Олексія — 125]. ► ПРОЛОГ

ПРЕДОСЛОВНИК / пролог; «Пролиог или Предословник» [1674. Алексей — 750]. ► ПРОЛОГ

ПРЕДСТАВА / вистава; «представа — представлене, *Vorstellung, Darstellung*»; «представити — <...> *aufführen, spielen (ein Theaterstück)*» [1886. Желіхівський / 2 — 736]. ► ПРЕДСТАВЛЕНЕ АМАТОРСЬКЕ, ПРЕДСТАВЛЕНЕ ЕТНОГРАФІЧНЕ, ПРЕДСТАВЛЕНЕ ТЕАТРАЛЬНИХ КОМЕДІЙ, ПРЕДСТАВЛЕННЕ ДРАМАТИЧНЕ, ПРЕДСТАВЛЕНІЄ, ПРЕДСТАВЛЕННЯ, ПРЕСТАВА

ПРЕДСТАВЛЕНЕ / «коли ж, нарешті, прийде во Львові до того, щоби русини хоть одно представлене на тиждень мали?» [1861. Слово / 72]; «сценічних представлень», «представлень драматичних» [з тексту «Умови» 1881 р.] [1916. Чарнецький — 2]. ► ПРЕДСТАВА, ПРЕДСТАВЛЕНЕ АМАТОРСЬКЕ, ПРЕДСТАВЛЕНЕ ЕТНОГРАФІЧНЕ, ПРЕДСТАВЛЕНЕ ТЕАТРАЛЬНИХ КОМЕДІЙ, ПРЕДСТАВЛЕННЕ ДРАМАТИЧНЕ, ПРЕДСТАВЛЕНІЄ, ПРЕДСТАВЛЕННЯ, ПРЕСТАВА

ПРЕДСТАВЛЕНЕ АМАТОРСЬКЕ / «аматорське представлене в місяці лютім в новій народній салі відбудеться. Боже помагай!» [1863. Вістник — 6]. ► АМАТОР, ВИСТАВА АМАТОРСЬКА, ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР АМАТОРІВ

ПРЕДСТАВЛЕНЕ ЕТНОГРАФІЧНЕ / [1909. Хоткевич / Пік].

ПРЕДСТАВЛЕНЕ КОМЕДІЙ ТЕАТРАЛЬНИХ / «Може, колись прийде пора, що і помежи нашими руськими родинами на селі по празниках і забавах, вмисто пустопорожних забав “пташка”, “пастора” і проч., стануть забавлятися представленням театральних комедій або хоть кількох сцен із них» [1863. Вістник — 7]. ► ПРЕДСТАВЛЕНІЄ, ПРЕДСТАВЛЕННЕ

ПРЕДСТАВЛЕННЕ ДРАМАТИЧНЕ / [1909. Возняк / 1 — 71].

ПРЕДСТАВИТИ[СЯ] / «Провозвістник изшед отверзает дверь слова объявляя в чем настоящая повесть представитися имать, и глаголет» [1798. Трагедія — 428].

ПРЕДСТАВЛЕНЄ / вистава; [1895] [2000. Ткач — 289]. ► ПРЕСТАВА, ПРЕДСТАВЛЕНЄ, ПРЕДСТАВЛЕННЯ, ПРЕДСТАВЛЕНІЄ

ПРЕДСТАВЛЕНЄ І НАВГУРАЦІЙНЕ / відкриття театрального сезону, перша вистава; [1905] [2000. Ткач — 164].

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ СВЯТОЧНОЕ / «Іродова морока». Святочное представление на малорус. языке» [1910] [1912. Комаров — 36].

ПРЕДСТАВЛЕНИЙ / показаний на сцені; [1850. Зоря / 3 — 251].

ПРЕДСТАВЛЕНІЄ / [1848. Словник — 34]; [1865. В. Д. Р. — 334]; «представленія» [1849. Головацький — 294]; «високо почитаєм просвіщене германськое, але жодною мірою не можем похвалити того, щоб для невеликого числа німецьких мешканців Галичини давати чотири зрілища німецької щотиждень. Протоє сподіваємось, що сам Соїм Краєвий сділає потребніі 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 представленія руськоїі» [1861. Лавровський — 2]; «в Домі Народнім лагодиться простороння саля, в котрій представленія даватися будуть, — а скоро собереса гріш потребний, аби закупити украшенія, гардеробу, книжки, — найдеся і учитель, найдуться і актори межи нами; ми будем зразу довольствоватися пробами, а не намагаючи нараз великих успіхів, заведеся у нас помалу зрілище сталое» [1863. Вістник]; «цикл драматичних представлений» [1865. В. Д. Р. — 333]; «повернімся на заключеньє <...> у представленьям сценічним і к критиці, сих при самих ділах поезії драматичной двох важних факторов драматургії народовой» [1865. Росправа — 22]; «представлене тих же драматичних сочиненій» [1865. Слово / 25]; «практичному представленію драматичних сочиненій» [1865. Слово / 25 — 4]; «виділисьмо на руській сцені 20 представлений» [1865. Слово / 59]; «театральних представленьях» [1904. Історія — 3]. ► ПРЕСТАВА, ПРЕДСТАВЛЕНЄ АМАТОРСЬКЕ, ПРЕДСТАВЛЕНЄ ЕТНОГРАФІЧНЕ, ПРЕДСТАВЛЕНЄ ТЕАТРАЛЬНИХ КОМЕДІЙ, ПРЕДСТАВЛЕННЄ ДРАМАТИЧНЕ, ПРЕДСТАВЛЕННЯ, ПРЕСТАВА

ПРЕДСТАВЛЕНІЄ ДРАМАТИЧЕСКОЄ / «драматическое представление» [1850. Зоря / 2 — 239]; «драматичних представлений» [1865. Росправа — 9].

ПРЕДСТАВЛЕННЄ / [1865. Станиславов — 409].

ПРЕДСТАВЛЕННЄ БЕЗПЛАТНЕ / [1909. Возняк / 1 — 82].

ПРЕДСТАВЛЕННЄ БЕНЕФІСОВЕ / [з тексту «Умови» 1881 р.] [1916. Чарнецький — 3]. ► БЕНЕФІС

ПРЕДСТАВЛЕННЄ СЦЕНІЧНЕ / [1865. Андрієвич / Сватання — 327]; «сценічне представлене» [1864. Слово / 100 — 8]; «сценічного представленья» [1865. Росправа — 22].

ПРЕДСТАВЛЕННЯ / [1865. Станиславов — 405]; [1876. Діккенс — 698]; [1883. Франко / Діло — 290]; [1918. А.Д. — 257]; «білети продаватимуться у И. П. Доро-

шенка, а в день представлення у театрі» [1857. Афіша — 337]; «представлення з добрим поводженням» [1885. Франко / Театр — 370]; з листа до товариства “Руська бесіда” від 6 грудня 1893 року: «Щодо гонорару, то я думаю, що не переступлю границь скромності, коли зажадаю за оригінальну штуку по 150, а за переробку по 50 гульд[енів] і яко тантієму від кожного представлення 10 процент чистого зиску» [1893. Франко / 3 — 438]; «представлення відбулося в одному із музеїв руської духовної семінарії, де також відбувалися засідання з’їзду руських учених» [1894. Франко / Театр — 325]; «на першій представленню виставлено драму “Маруся”, в час котрої уміли дві жінчини» [1904. Історія — 14]; «трезвість театр поставила, і самі наші парубки і чоловіки, які молодші, роблять представлення» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 32]; «представлено в різних театрах 4-актовий твір» [1913. Франко / Студія — 195]; «Життєвість для представлення» [1918. Курбас / Театральний лист — 42]. ► ПРЕДСТАВЛЕНЄ, ПРЕДСТАВЛЕНІЄ, ПРЕДСТАВЛЮВАННЯ, ПРЕСТАВА

ПРЕДСТАВЛЕННЯ АМАТОРСЬКЕ / [1892. Франко — 289].

ПРЕДСТАВЛЕННЯ ДРАМАТИЧНЕ / [1865. Станиславов — 409]; [1878. Воробкевич — 234]; «популярність драматичних представлень» [1894. Франко / Театр — 300].

ПРЕДСТАВЛЕННЯ ПАСІЙНЕ / «домініканські пасійні представлення» [1894. Франко / Театр — 299].

ПРЕДСТАВЛЕННЯ ПО ПРАВИЛАМ ІНИХ ТЕАТРІВ / [1863. Вістник — 4].

ПРЕДСТАВЛЕННЯ РІЗДВЯНЕ ► РЕПЕРТУАР РІЗДВЯНИЙ СВЯТОЧНИЙ

ПРЕДСТАВЛЕННЯ СЦЕНІЧНЕ / [1885. Франко / Театр — 361]; [1886. Огоновський / 2 — 371]. ► МІСТЕРІЯ

ПРЕДСТАВЛЕННЯ ТЕАТРАЛЬНЕ / [1885. Франко / Театр — 359, 362]; «представлення театру» [1894. Франко / Театр — 334]; «Прольог подає зміст пєси і висловлює погляд на користь театральних представлень» [1923. Білецький — 33].

ПРЕДСТАВЛЕННЯ ФАНТАСТИЧНЕ / [1911. Хоткевич / Непросте].

ПРЕДСТАВЛЕННЯ ШТУКИ / «по першій представленні штуки» [1894. Франко / Театр — 324].

ПРЕДСТАВЛЕНЬЄ ТЕАТРАЛЬНЕ / [1881. Новинки / 2 — 4]; «розпочались опять представленья театральні. Представлено “Жінка головою”, комедія <...> и “Рожа”, комедію-опера <...>. Ближчий розбір и оцененье тых штук и их игры подамо в слідуючїм числі» [1866. Всячина / 1 — 72].

ПРЕДСТАВЛЕНЬЄ ПУБЛІЧНЕ / [1904. Історія — 6].

ПРЕДСТАВЛЕНЬЯ СЦЕНІЧНІ / [1866. Мистерія — 72].

ПРЕДСТАВЛЕНЯ / [1848. Словник — 34]; [1865. Андрієвич / Роксоляна — 330]; [1866. Русалка — 371]; [1878. Воробкевич — 239]; [1885. Кропивницький / 2 — 344]; [1897. Чайківський — 43]; [1911. Хоткевич — 496]; «представленя в естетичнім взгяді виходи-

ло як мож найліпше» [1865. *Слово* / 88]; «[публіка] почтила дорогоцінними дарунками, а цілу дружину після тамошного звичаю на кождім представленю закидала цвітами и безчисленным множеством паперовых ріжноцвітних лент» [1904. *Історія* — 42]. ► ПРЕДСТАВЛЕНЄ, ПРЕДСТАВЛЕНІЄ, ПРЕДСТАВЛЕННЯ, ПРЕДСТАВЛЮВАННЯ, ПРЕСТАВА

ПРЕДСТАВЛЕННЯ ТЕАТРАЛЬНЕ / [1904. *Історія* — 3, 4];

ПРЕДСТАВЛІННЄ / [1865. *Марковецький* / *Благословення* — 323]; «представління» [1865. *Марковецький* / *Благословення* — 319]; «сценічне представління загально не вдалося» [1865. *Марковецький* / *Шельменко* — 325]; «авторство і акторство, драмат і его сценічне представлення — суть дві сторони одного естества: драмат єсть невидимою душею, а представлення єсть видимим тілом; природно получені, становлять оба сі елементи один животний організм» [1867. *Денис* — 464]; схожі за звучанням і значенням терміни поширені в різних слов'янських мовах: у польській — *przedstawienie*, у сербській — представа, у російській — представление; «представление» [1819. *Квітка* — 175]; [1845. *Гребінка* — 499]; [1863. *Глібов* — 287]; [1889. *Кропивницький* / *Картини* — 19]; «некоторые из тогдашних чиновников <...> устраивали по временам спектакли, но все это после первого представления и разрушалось» [1841. *Квітка* / *Театр* — 90]; «дни представления были вторник и пятница, если не случался в эти дни праздник. Зимой и летом представления начинались неотложно в шесть часов вечера» [1841. *Квітка* / *Театр* — 92]; «началось представление» [1841. *Квітка* / *Театр* — 93]; «отдельные случаи устройства сценических представлений на фабриках и в деревнях» [1898. *Коцюбинський* — 103]; «представления» [1903. *Старицький* / 1 — 420]; «сценические представления» [1903. *Старицький* / 1 — 423]; «представление сцен» [1905. *Кропивницький* — 88]. ► ПРЕДСТАВЛЕНЄ, ПРЕДСТАВЛЕНІЄ, ПРЕДСТАВЛЕННЯ, ПРЕДСТАВЛЮВАННЯ, ПРЕСТАВА

ПРЕДСТАВЛЮВАННЯ / «представляювання веселих драматичних жартів» [1913. *Франко* / *Студія* — 196]. ► ПРЕСТАВА, ПРЕДСТАВЛЕНЄ, ПРЕДСТАВЛЕНІЄ, ПРЕДСТАВЛЕННЄ ДРАМАТИЧНЕ, ПРЕДСТАВЛЕННЯ, ПРЕДСТАВЛЕННЯ, ПРЕДСТАВЛІННЄ

ПРЕЗІДЕНТ ТЕАТРАЛЬНОГО ТОВАРИСТВА / «Президент російського театрального товариства великий князь Сергій Миколаєвич приймав у себе депутацію од артистів, антрепреньорів, драматургів та од ради театрального товариства» [1908. *Клоному* — 2]. ► ДІЯЧ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ПРЕМ'ЄР / перший виконавець, виконавець головних ролей; [1925. *Туркельтауб* / *Європа* — 3]; [1936. *Мар'яненко* / 2 — 170]. ► ПРЕМ'ЄР, ПРЕМ'ЄРША, ТРЕСТ АНТРЕПРЕНЬОРСЬКИЙ, ТРУПА НА СЛОВО

ПРЕМ'ЄРА / «Скасування прем'єри: кожен спектакль є прем'єра» [1919. *Курбас* / *До групи* — 55]. ► ПРЕМІЄРА

ПРЕМ'ЄРА АКТОРА / «Оценка образа, созданного актером на первом спектакле — оценка еще незрелого, недорисованного. В Москве театр Мейерхольда уже старается нарушить традицию оценки актер-

скої грии на прем'єре и устраивает, после того, так спектакль и игра актеров много раз опробованы на зрителе, специальную “премьеру актера”. Опыт театра им. Мейерхольда показал, что образ, созданный актером, на такой “прем'єре” во многом отличается от образа первого спектакля, — он тверже, утренней и, следовательно, скорее может привести к правильной оценке творчества и возможностей того или иного актера. Следовало бы и Харьковку, — это в интересах актеров, — добиться объявления, скажем, третьего или пятого спектакля — “премьерой актора”» [1925. *Прем'єра* — 3]. ► ДЕБ'ЮТ

ПРЕМ'ЄРША / виконавиця головних ролей у театрі; «Незалежний Курбас, що назвав Ужвій некультурною, безграмотною артисткою, бере прем'єршою і платить 300!» [1925. *Василько* — 146]; «Саксаганський замість неї [М. Садовської] виховав теж досить талановиту артистку Л. П. Ліницьку, яка була у нього прем'єршею» [1923. *Чикаленко* — 145]. ► ПРЕМ'ЄР

ПРЕМ'ЄРА / [1933. *Брехт* — 5]; [1933. *І. Н.* — 6]; [1943. *Савицький* — 3]; «премієра — перший раз виставлена штука» [1938. *Мельник* — 70]. ► ПРЕМ'ЄРА

ПРЕМІЮВАННЯ / «на останньому всеукраїнському з'їзді профсоюзів тов. Рабічев розповідав про факти досить критичного ставлення з боку робітничих книгозбірень та гуртків щодо преміювання твору одного з сучасних українських письменників. Робітники одверто протестували проти факту присудження премії за цей твір, вважаючи рішення досить і досить авторитетної комісії за неправильне» [1928. *Мотузка* — 3].

ПРЕМІЯ / [1870. *Н. Ч.* — 9]; [1935. *ЛНМ* — 194]; [1939. *Гасв* — 92]; «таким побутом сталась би, може, “Роксоляна” хоч би ще не зовсім добрим, та значно луччим твором і змагала бо премію» [1865. *Андрієвич / Роксоляна* — 330]; «драма у 1890 році получила на конкурсі в Галичині першу премію!!!. Дякуючи такому анонсу, п'єса мала поспіх» [1892. *Кропивницький / 1* — 412]; «Порадившись з громадянством, вирішили дати виставу пам'яті небіжчика Карпенка-Карого, — прибуток покласти за основу капіталу, який призначити на премії імені Карпенка-Карого за кращу п'єсу, що її ухвалить обране журі. Прибуток від вистави був біля 300 карб.» [1935. *Саксаганський* — 227]. ►

ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ, КОНКУРС, КОНКУРС МІЖНАРОДНИЙ НА КРАЩУ П'ЄСУ, ФОНД ТЕАТРАЛЬНИЙ, ЧИН

ПРЕМІЯ ІМЕНІ ЮВІЛЯТА ЗА НАЙКРАЩИЙ ТВІР ПО МИСТЕЦТВУ / «З приводу ювілею поета Миколи Вороного на засіданні Директорії 29/ХІІ ухвалено встановити премію імені ювілята за найкращий твір по мистецтву»; «К юбілею Вороного. По случаю юбілея поета Микола Вороного на засіданні Директорії 29/ХІІ було постановлено учредить премію імені юбіляра за лучшие труды по искусству, а на празднество послать представителя Директорії» [1919. *Премія* — 3]. ► ПРЕМІЯ

ПРЕСА ТЕАТРАЛЬНА / [1917. *Д. А.* / 1 — 1]. ► КРИТИКА, КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА,

РЕЦЕНЗІЯ, ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ

ПРЕСБЮРО ТЕАТРУ / «Велике місце в нашій роботі займає популяризація наших вистав і роботи взагалі. Цей обов'язок покладено на Пресбюро Театру, що за розробленими тезами робило доповіді (за пів сезону) на підприємствах» [1928. Грузінов — 13].

ПРЕСТАВА / вистава, видовище; «чи суть лаштунки (декорації) придатні і до наших престав, чи треба везти свої?» [1898. Старицький / 2 — 602]. ► ВИСТАВА, ПОСТАВА, ПРЕДСТАВЛЕННЯ, СПЕКТАКЛЬ

ПРИБАВКА ТЕАТРАЛЬНА / «пані Бачинська грала дуже хорошо, виймивши акт перший, де псувала свою ролю прибавками театральними» [1865. Мета / 2 — 14]. ► ОТСЕБЯТИНА

ПРИВІЛЕЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ / право власності на виставляння видовищ театральних, монополія; польськ. *przywilej* [1820] [1992. Cegiela — 93]; «театральний привілей» [1864. Вістник / 19 — 6]; [1864. Слово / 20 — 6]; «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 руськїї» [1861. Лавровський — 2].

ПРИГОВОР / «приговор» — документ 1840 р., яким у харківському театрі регулювали відносини між містом і театром; «условия с городом» [1893. Черняев / Млотковский — 110].

ПРИГОДА / «“Тато на заручинах”. Міщанска пригода в 1 д. Григорієвича» [1885] [1906. Комаров — 30]; [1916. Тато — 6]; «“Одружіння”. Пригода зовсім неможлива. У двох діях М. Гоголя (Женитьба). Переклад О. Пчілки» [1909] [1912. Комаров — 29].

ПРИГОТОВЛЕНИЕ НОВОЙ ПЬЕСЫ / [1841. Квітка / Театр — 94].

ПРИЗ / «актеры и “актерши” <...> 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]. ► ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ, ПРЕМІЯ, ЧИН

ПРИЗМА / у значенні періакти; [1925. Кисіль / УТ — 59].

ПРИЙМАЧ / «Співділання творців (акторів) і приймачів творчості (глядачів)» [1925. Вороний — 548].

ПРИЙОМ [ВИСТАВИ] / [1918. Курбас / Театральний лист — 40]; «Мусить бути схоплена відповідна пропорція поміж зовнішньою силою, динамічністю прийому спектаклю — і можливістю глядача пережити цей об'єкт, ідею, яку йому підносять, як найбільшу кількість процесів. Важливо знайти в процесі сприймання глядача певну міру, дуже тонку, в якій тре-

ба досягти того, чого ми хочемо, з тим, одначе, щоб не звертати увагу глядача, не забирати його енергії на саму динаміку виявлення більше, ніж у цьому є потреба» [1925. Курбас / Перетворення — 125]. ► ОГОЛЕННЯ ПРИЙОМУ,

ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПРИЙОМ АРТИСТИЧНИЙ / [1899. *Spectator* / 1 — 98]. ► ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА

УКРАЇНСЬКА

ПРИЙОМ ВИВЕРТАННЯ НАВИВОРИТ / [1931. *Хмурий* — 54].

ПРИЙОМ ГРИ / [1917. *Гетьманець* — 3]; [1928. *Кусіль* / *Соленик* — 19]. ► КОПІЮВАННЯ

ПРИЙОМ ГРИ ШТУЧНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1926. *Копержинський* / 2 —

50]. ► ПРИЙОМ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ПРИЙОМ ДРАМАТИЧНИЙ / «Їх досить багато, цих технічних прийомів, кожен драматург користується ними залежно від свого мистецького напрямку, від своєї індивідуальності та майстерності <...>. Ми зупинимось лише на прийомах найбільш популярних та властивих реалістичній драмописі. Їх можна поділити на дві групи: прийоми підготовки та прийоми напружування (інервації) драматичного процесу. 1. З прийомів підготовки найголовніші такі: підготовка до наступних подій, до виходу головних персонажів та до належного сприймання п'єси або окремих сцен. В “Ревізорі” М. Гоголь з першого ж виходу починає готувати глядачів до того курйозу, що станеться у другому акті — до помилки городничого. Ця підготовка виявляється в тому, що городничий, а за ним і всі інші, з великим страхом чекають на приїзд ревізора. Нервовість цього чекання пояснюється, з одного боку, нечистим сумлінням повітових урядовців, а з другого боку — тим, що ревізор мусить приїхати інкогніто. Натурально, що в такій обстанові дурний догад Бобчинського та Добчинського робить сенсацію: лякана ворона куца боїться <...> 2. Прийоми напружування мають за свою мету керувати глядачів, тримати на високому ступені їхню цікавість та уважність. До цих прийомів можна зарахувати такі: несподівана подія аби трюк: в “Ревізорі” Бобчинський падає разом з дверима в кімнату Хлестакова (кінець 2-го акту), в “Гамлеті” такі несподіванки, як привид, придворний спектакль тощо. Багато всяких несподіванок в українських мелодрамах: постріли, отрута і т. інш. Обдурене сподівання — це та ж сама несподіванка, тільки догори ногами: чекають на одне, а виходить зовсім інше. На обдурених сподіваннях побудовано трагедію Ф. Шіллера “Розбійники”. В її основі (як це довів В. Волькенштейн) лежить такий дієвий комплекс: щирий потяг Карла до добродійного життя, несподіваний удар по ньому і, як відповідь, на цей удар, протилежний Карлів порив (контрудар). Глядач раз у раз сподівається одного, а виходить щось інше. Пізнавання — надзвичайно розповсюджений прийом так у давній драмописі (наприклад, “Цар Едіп” Софокла), як і в сучасній. Суть його в тім, щоб,

зав'язавши якийсь вузол, раптом розв'язати його, зірвавши маску з якогось персонажу або викривши якусь подію. Прикладів пізнання дуже багато в “Ревізорі”, в “Розбійниках”, в “Марусі Богуславці” в інших п'єсах. Підслухування — теж досить розповсюджений прийом, що близький по своїй суті до пізнання, тільки далеко грубіший за нього. Найчастіш підслуховують у мелодрамах та в комедіях» [1928. Мамонтов / 4 — 44].

ПРИЙОМ ЕСТЕТИЧНИЙ / «Хор як естетичний прийом в даному випадку є “очуднюючим” засобом» [1979. Дашківська — 26].

ПРИЙОМ ІНТОНАЦІЙНИЙ / [1926. Копержинський / 2 — 50]. ► ІНТОНАЦІЯ, ПРИЙОМ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ПРИЙОМ КІЛЬЦЯ / [1930. Микитенко / Про себе — 327].

ПРИЙОМ КОМПОЗИЦІЙНИЙ / [1935. Мамонтов — 101]. ► АРХІТЕКТОНІКА, КОМПОЗИЦІЯ, ПРИЙОМ

ПРИЙОМ МЕТОДОЛОГІЧНИЙ / [1929. Копержинський — XXI]. ► КОМПОЗИЦІЯ, МЕТОД, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРИЙОМ

ПРИЙОМ МЕХАНІЧНИЙ ГОЛИЙ / [1931. Хмурий — 54].

ПРИЙОМ МІМІЧНИЙ / [1926. Копержинський / 2 — 50]. ► МІМІКА, ПРИЙОМ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ПРИЙОМ ПАНТОМІМІЧНИЙ / [1926. Копержинський / 2 — 50]. ► ПАНТОМІМА, ПРИЙОМ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ПРИЙОМ СЦЕНІЧНИЙ / [1926. Смолич / *Оперета* — 2]; «З ряду ролей мене вразила якась однаковість засобів, якими орудував Іван Карпович [Карпенко-Карий]. Здавалось, скрізь він був сам собою, повторюючи ті ж самі сценічні прийоми, навіть не силкуючи своє обличчя міняти гримом. Ця однаковість, повторність ще більш підкреслювалась надзвичайною різноманітністю і яскравістю сценічних образів, створених його партнером Саксаганським» [1936. Мар'яненко / 2 — 180].

ПРИЙОМ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1926. Смолич / *Толбузін* / 2 — 301]; [1928. Болобан / *Карпенко* — 118]; [1930. Дмитрова — 47]; «В окремих випадках, щоб розв'язати дію, можна вживати особливих театральних прийомів — плакату та живих картин» [1926. Болобан / *Інсценовка* — 37]; «В напрямку до розвитку жанрових сценок дещо, але дуже мало, дала пізніша доба (кріпацькі часи). Взагалі-ж драма на словенському ґрунті не повстала. Однак це не значить, що не повстав театральний прийом гри. Оскільки дійства обрядові на протязі цілої історії Слов'янщини все більше та більше визволялися з-під влади первісної магії, оскільки почала забуватися мета обрядових чинностей, остільки мусіли з'являтися штучні театральні прийоми гри: прийоми інтонаційні та мімічні, пантомімічні, техніка штучного жесту» [1926. Копержинський / 2 — 74]. ► ОГОЛЕННЯ ПРИЙОМУ, ПЕРЕТВОРЕННЯ, ПРИЙОМ ГРИ

ПРИЙОМ ТЕХНІЧНИЙ ДРАМАТУРГІЇ / [1928. Болобан / *Карпенко*].

ПРИЙОМ ФОРМАЛЬНИЙ / [1935. Юрченко — 31].

ПРИЙОМ ХУДОЖНЬО-ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1927. Шевченко / 1 — 288]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПРИКАЗКА / жанрове означення; «Тоді скажеш гоп, як вискочиш» А. Ващенко-Захарченка» [1857] [1906. Комаров — 10].

ПРИКЛОННИК ДРАМАТИЧНОЇ МУЗИ / [1920. Роздольський — 4].

ПРИКМЕТА ПСИХОЛОГІЧНА / «психологічні прикмети» [1897. Вороний / Кропивницький — 316]. ► ПСИХОЛОГІЯ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ПРИКРАСА ДЕКОРАТИВНА / «декоративні прикраси» [1925. Кусіль / УТ — 59]. ► ОФОРМЛЕННЯ

ПРИЛАД СВІТЛЯНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 106].

ПРИЛАД ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Само слово “вертеп” відоме полякам ще в XVI в. в значенні яру, пропасті, появляється в польськiм письменствi в XVII в. в значеннi театрального приладу» [1906. Франко / Вертеп — 207].

ПРИМА БАЛЕРИНА / [1926. Програми — 14]. ► БАЛЕТОМАН, ПРИМА-БАЛЕРИНА, ПРИМО-БАЛЕРИНА

ПРИМА-БАЛЕРИНА / [1924. Балетомани — 2]; [1926. Корсар — 7]. ► БАЛЕТОМАН, ПРИМА БАЛЕРИНА, ПРИМО-БАЛЕРИНА

ПРИМАДОННА / польськ. *prima donna* [1817] [1992. Cegieta — 90]; «примадонна» [1841. Квітка / Театр — 97, 99, 100]; [1845. Гребінка — 499]; [1894. Старицький / Талан — 459]; [1904. Кропивницький — 499]; [1923. Антонович — 6]; [1936. Мар'яненко / 1 — 135]; [1936. Мар'яненко / 2 — 170]; «примадонна не явиться раньше в театр, как в 8 часов» [1841. Квітка / Театр — 100]; «примадонна-контральто» [1884. Черняев — 357]; «*primadonna*» [1893. Черняев / Старинный — 60]; «примадонна трупы» [1897. Кропивницький — 37]. ► ДИВА, ПРИМАДОННА, ТРУПА НА СЛОВО

ПРИМАДОННА ДРАМАТИЧНА / «амплуа драматичної примадонни» [1924. Вороний — 543].

ПРИМАДОННА КАСКАДНА / «каскадная примадонна» [1911. ТИ — 7]. ► АРТИСТКА КАСКАДНА, РЕПЕРТУАР КАСКАДНИЙ

ПРИМАДОННА ОПЕРЕТОЧНА / [1936. Мар'яненко / 1 — 127].

ПРИМИРЕННЯ / «сей послідній момент в драматi называеся по выраженью эстетики примиреньем» [1865. Росправа — 13]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, АРХІТЕКТОНІКА

ПРИМІРНИК П'ЕСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [1919. Записка]; [1920. Гаевський — 66]; [1925. Кусіль / УТ — 141]; [1925. Кусіль / УТ / 2 — 152]; [1936. Мар'яненко / 2 — 163]; «Театрально-музична видавнича справа. Театральний відділ секретарства освіти умовився з Катеринодарським Союзом Дрібного Кредиту в справі видання режисерських примірників п'єс. Союз згодився на свої кошти видавати п'єси так, як їх буде зложено і зредаговано Театральним Відділом» [1917. Видання — 4]; «Буде за найкраще, якщо режисер наготує собі свій режисерський примірник п'єси, бо йому є потреба робити на полях зазначки, вказівки для акторів, з'ясування й мотивування тих або ин-

ших психологічних тез і товмачень поодиноких сцен п'єси; а що гулящого місця на полях книжки обмаль, то всіма отими зазначками примірник п'єси аж надто замаститися і непридатний стане до вжитку. Далеко краще розшити п'єсу, до кожної сторінки докласти чистий листок паперу, і тоді примірник вийде шпетненький, чепурненький, і знайдеться в ньому багато місця для режисерських зазначок, хоч-би як рясно їх було» [1920. Гаєвський — 66–67]; «Опріч *mise en scène*, тобто опріч того або іншого розташування дієвих осіб п'єси на сцені, треба записати й одміни цього розташування, тобто ті або інші переходи акторів з одного місця на друге й взагалі рухи їхні; конче треба також одзначити паузи, а часом трапиться потреба записати навіть постави (пози) й порухи (жести). Для скорочення можна це записування провадити особними умовними знаками, так званими альтеричними. Альтеричні знаки не являють собою чого-небудь певного, визначеного, що б мало характер загальновибраного закона; це тільки свого роду стенографічні знаки, що полегчують читання *mise en scène*, прискорюють його записування і дають на полях п'єси натяки на зміну цього *mise en scène*, — натяки, котрі відразу гостро впадають на очі. Здебільшого, це — початкові літери прізвищ або наймень дієвих осіб. Замість того, щоб писати: “Іванець стоїть ліворуч, у праву руку від нього та трохи глибше Сашко, а праворуч, осторонь — Загайний”, — зазначають на полях загальне гуртування так: “І. С. З”. Іноді літери ставлять кількома рядками, вказуючи цим, що особи розташувались по ріжних планах» [1920. Гаєвський — 68–69]; «Як пам'ятка цього [театру], залишилася в нас чимала так звана “обивательська” література 20–40 років і спогади та перекази, а іноді й рукописні примірники п'єс з режисерськими помарками, що свідчать нам за тодішне театральне життя» [1928. Кисіль / Соленик — 5]; «У Садовського вистави будувалися найбільше на акторові. Після розподілу роль та характеристики їх акторові давалась повна воля творити сценічний образ, і весь творчий процес відбувався майже без попередньої підготовки (“читання за столом”) шляхом показу під час проб. Правда, М. Садовський майже ніколи не нав'язував акторам своїх інтонацій та рухів. Тут-же на репетиціях робилися зміни в тексті: скорочення, перестановки тощо. Пропозиції від акторів приймалися до уваги, але не завжди використовувалися. Мізансцени накреслювалися лише в основних рисах, а детально розроблялися під час репетицій, т. зв. “режисерського примірника” п'єси М. Садовський не мав, а робив свої зауваження на пробах, імпровізуючи їх. Коли ми тепер звернемося до постаті О. Брама, то в ньому завважимо багато схожого з М. Садовським» [1944. Ревуцький / 2 — 2]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ІНСПІЦІЄНТ, ПОКАЗ, РАДА ТЕАТРАЛЬНА

ПРИМІРНИК СУФЛЕРСЬКИЙ / «В суфлерському примірнику книжки суфлер повинен зазначати собі місця, коли він має дати знак

для підняття чи спускання завіси, а також мати знаки для капельмейстера. Знаків таких повинно бути два: перший знак дається заздалегідь, щоб було часу приготувитися до праці, а другий знак щоб був даний безпосереднє перед початком гри музики відповідно підняття чи спусканню занавіси. На обов'язку суфлера лежить також докладне виписання для сценаріуса реквізитів після поодиноких актів і злагодження самого сценара. Разом з тим суфлер в аматорському театрі сповняє функції секретаря і в цьому напрямі він є помічником режисерові, наприклад, при складанню афіш і т. п.» / [1921. Анко — 6–7]. ► ЕКЗЕМПЛЯР, СУФЛЕР

ПРИМІТИВ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / «революційний примітив — на скору раз-у-раз траплялося таке, що сховавшись за революційне слово, на театральний кін виплазовувала справжня контрреволюція» [1925. Смолич / *Примітив* — 1].

ПРИМІТКИ РЕЖИСЕРСЬКІ / [1937. Леїн — 103]; [1937. Іваненко — 105]; [1937. Чабаненко — 118].

ПРИМО-БАЛЕРИНА / [1925. *Периферія* — 6]. ► ПРИМА-БАЛЛЕРИНА, ЧАСТИНА ЛІТЕРАТУРНА

ПРИНЦИП БУДОВИ П'ЄСИ / «Опріч зазначених загальних принципів щодо будови п'єси, треба зупинитися ще на тих закономірностях, що за ними розвивається саме фабула, від свого початку і до кінця. Як вже відомо, розвиток фабули поділяється на три головних етапи — зав'язка, наростання та розв'язка. Кожен з цих етапів має свій “камінь преткновенія”, що його драматургові доводиться так чи інакше перемагати. Зав'язка мусить зацікавити (заінтригувати) глядачів і дієвими персонажами і майбутніми подіями. Вона поділяється на експозицію, де подається інформацію про те, що сталося до початку п'єси (в “Наталці-Полтавці” — любов Наталки до Петра та його відсутність; в “Бурлаці” — витрата громадських грошей, в “Гамлеті” — смерть короля, батька Гамлетового і т. д.) та зав'язку у точному значенні, де на підставі того, що сталося, накреслюється якийсь дієвий план; одруження з нелюбом, арешт суперника, помста за батькову смерть і т. інш. Великим майстром щодо зав'язки був В. Шекспір, що вмів одразу надати п'єсі жвавого темпу та захопити глядачів; в “Гамлеті”, наприклад, з самого початку — ніч, дощ, батькова тіль, весілля короля, муки Гамлета, в “Ромео та Джульєті” — з першої ж сцени — баталія між Капулетами та Монтекі і т. д. Коли драматургові не вдається з перших же сцен надати драматичному процесові жвавого руху й зацікавити глядачів наступними подіями, то його п'єса навряд щоб мала успіх і в дальших актах: розхолоджений глядач робиться мало вражливий. Наростання, цебто виконання того плану, що накреслила зав'язка, може поділитися на кілька ступнів і йти по одній або по двох чи кількох лініях. Це залежить од того, скільки складна фабула. В “Бур-

лаці”, наприклад, зав’язка й наростання йдуть по двох лініях; громадській (витрата чужих грошей) і інтимній (боротьба за Галю). Арістотель думав, що хороша п’єса мусить мати складну фабулу, з перипетіями та пізнаваннями, цебто, з несподіваними поворотами в протилежний бік та з переходами від невідомого до відомого. З українських драматургів найбільший нахил до складних фабул мав М. Старицький. Наростання охоплює середні акти п’єси (між зав’язкою та розв’язкою) і мусить весь час, як кажуть, “пружинить” драматичний процес. В ньому відрізняють момент найвищого напруження, що називається кульмінаційною точкою. Це той момент, коли головний персонаж робить (через відповідний вчинок) ніби прорив максимальної нервової зарядки. В “Бурлаці” такий момент припадає, мабуть, на кінець 4-ї дії, коли бурлака наважується забити старшину; в “Гамлеті” — на знамениту сцену з акторами, коли Гамлет переконується, що його батька отруїв Клавдій; в “Розбійниках” Ф. Шіллера — на 4 дію — зустріч Карла з батьком. Кульмінаційна точка мусить бути недалеко від кінця п’єси (здебільшого в передостанньому акті), бо не можна довгий час залишати глядачів на спаді драматичного напруження. Кульмінаційна точка це — поворотний момент у розвитку фабули; після цього починається розв’язка. Німецький знавець драмопису, Г. Фрейтаг, каже, що з боку технічного найважча для драматурга та частина п’єси, що лежить між кульмінаційною точкою та кінцем, цебто розв’язка в широкому розумінні. Це тому, що тут драматичне напруження знижується і драматургові доводиться вишукувати нових засобів, щоб затримати цікавість глядачів до кінця п’єси. За такий засіб, що підносить драматичне напруження на попередній ступінь його в розв’язці, є катастрофа, цебто, останній вчинок головного персонажу, що переносить хід подій в інший план. Дуже часто таким катастрофічним моментом буває смерть когось із головних персонажів — наприклад: у “Безталанній” І. Тобілевича смерть Софії, в п’єсі М. Кропивницького “Глитай або павук” — смерть Глитая, в “Брехні” В. Винниченка — смерть Наталі Павловни і т. д. Після катастрофи наступає розв’язка в точному значенні, коли події (під напором катастрофічного вчинку) котяться по інерції до свого кінця і, нарешті, зупиняються. Як окремий момент, у розв’язці відзначається ще катарсис, цебто очищення або розрядка після великого напруження, що його доводиться переживати глядачам на протязі п’єси. Через катарсис драматург хоче ніби заспокоїти, зрівноважити до краю збентеженого глядача» [1928. Мамонтов / 1 — 53]. ► ЗАКОН ТРЬОХ ЄДНОСТЕЙ

ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ / «Принцип будови спектаклю (принцип комедії дель арте, наприклад), принцип в театральному видовищі це є: всеохоплююча і всепронизуюча основа, що зв’язує поодинокі елементи театру в своєрідне конструктивне відношення і в своєрідно

діяльний механізм» [1924. *Курбас / СФІСД № 2 — 29*]; «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*]; «Щодо принципу: коли ви робите спектакль на засадах психологічного театру, то мізансцени будуть визначатися психологічним моментом. Коли ви робите спектакль у плані життєво-психологічного театру, то мізансцени будуть визначатися всяким моментом на сцені: місцем на сцені, речами на сцені, що відповідає певній аналогії в житті. Коли ви ставите спектакль у плані побутового, то побут у великій мірі визначає мізансцени, оскільки ви це маєте показати. І не тільки щодо плану, а взагалі щодо принципу спектаклю, щодо того, чим спектакль просторово характерний, що для нього є його просторовим обличчям — це пізніше колись буде більш ясне, ніж тепер» [1926. *Курбас / Закони — 105*]; «Всій складній машині вистави режисер повинен дати лад, організувати її. А для цього потрібно знайти той стрижень, що довкола нього можна об'єднати всі різноманітні частини вистави. Дати їм єдину лінію викінченого мистецького твору, в якому гармонійно поєднуються зміст і форма. Цим стрижнем є те, що називаємо принцип постановки. “Березіль” так визначає принцип постановки: це та основа, що мусить пронизати все видовище, дійство, весь спектакль. Візьмім для прикладу такий зразок. Ми хочемо ставити давно відому, стару комедію “Мартин Боруля” Карпенка-Карого. Зміст п'єси відомий: Боруля добивається дворянства, протрачує на це все своє добро і, зрештою, лишається без нічого. Автор-драматург своє сказав. Коли за цю комедію беруться режисери-кустарі, що не вміють в мистецтві знайти свого слова, — то вони ставлять п'єсу за тими зразками, що вони бачили, або просто так, як воно вийде. Але режисура, що підходить до роботи активно, може підійти до п'єси різно. Підхід цей їй прокаже ідеологічна установка, її світорозуміння. Прибічник дворянської пихи в Борулі може побачити злочинця, який посягнув на “святість” дворянського роду і за те був належно покараний. Він кепкуватиме з Борулі так — “пам'ятай, мовляв, свиней й не лізь в чуже корито”» [1927. *Бондарчук / 2 — 35*]; «Кожен режисер мусить мати єдиний якийсь підхід до роботи в цілому, який має обумовити собою режисерські засоби, а значить і всю фактуру виставлення, себто, вигляд його. Який же це підхід, який це запосилач, що є вихідною точкою для режисера в його роботі над виставленням?

Це є так званий принцип, до з'ясування розуміння якого ми і приступимо з вами. В основі цього поняття — принципу, лежить те, що ми можемо кожне явище, не лише на кону, не лише драматургічним матеріалом, а взагалі кожне явище сприймати і передавати засобами різних мистецтв по різному. До кожного явища ми можемо підійти з різною зглядністю (відносністю), з різною одиницею виміру. Приміром, йде дощ. Селянин може розглядати це явище (що йде дощ), як певну зміну погоди, яка так чи інакше впливає на хліб на полі. Діти в той же час сприймають це як приємну річ, що дає їм можливість хлюпатися, гратися в калюжах. І кожний з них, звичайно, по різному і про різне розповідь, оповідаючи про дощ. Як, наприклад у одного з поетів виникло таке порівняння, що як пішов дощ, то пішоходи вкрилися ніби висипом тифу. Це все, звичайно, не йде всупереч з тим, що ми всі знаємо — дощ є та пара, що знову повертається до свого попереднього стану — води під впливом зміни тепла. Як бачимо, одне і теж явище різно сприймається і різно може бути подано. Явище лишається і тільки міняється підхід до нього, різно воно розглядається, щоразу інакше, так би мовити, вимірюється, щораз інакша зглядність, щоразу інакший принцип підходу. Зрозуміло, що цей підхід може бути дуже різноманітний і відіграє в мистецтві взагалі, а в театрі зокрема, величезне значення. Він і визначає собою той остаточний вигляд мистецького твору, зокрема театрального видовища, в якому він до нас доходить. Теж саме ми маємо і в ділянці театру. З тих прикладів, що ми їх давали вже вище (“Безталанна”, “Гайдамаки”, “97”), ви бачили, як цілком відмінюються засоби подачі драматичного твору в залежності від нашого “принципового” підходу до нього. І цей принцип просякає всю нашу роботу у всіх її частинах, у всіх її елементах фактури, чи то в інтонаціях, ритмі мови, чи то в рухові актора, чи то в оточенні (оформленні кону), чи то в музиці й т. ін. Приміром, Гордон Крег (відомий англійський режисер) гадає, що цінність театрального твору залежить од правильності пропорцій, або від взаємовідносин величин. Тому він заздалегідь встановлює співвідносини поміж людьми і їхніми рамцями. “Камінь, — каже він, — може своїми відтінками передати всі настрої, як актор рухами передає думки й емоції дієвих осіб. Ніколи не треба уточняти деталі й дрібниці...” <...> Ви бачите тут, як режисер, ідучи від певних засад, принципових засад, формує своє виставлення. Цілком зрозуміло, що з таким принципом не можна вживати яких-небудь таких засобів, які йдуть йому всупереч, приміром, хоч би й побутових інтонацій, або плакатного виголошення слова на зразок живої газети і т. п. І зразком різко протилежного підходу може служити нам фундатор — батько українського побутового театру. Друкуючи вперше свій драматичний твір — водевіль “За сиротою і бог з калитою” подав

Кропивницький до нього характерну примітку “взято из действительно-го происшествия в одной из деревень” і згодом писав він М. Комарову: “кожний виконавець бачить мало не щодня моїх героїв — по базарах, по шляхах, по вулицях і скрізь”. Ви розумієте, як виглядатиме театральне видовище при такому підході, при такій принциповій установці, як воно різко буде не подібним до попереднього. Таким чином ми розглянули, як різні драматичні твори своїм матеріалом підказують режисерові цілком інакші підходи і як один і той же твір можна по різному виставляти в залежності від щораз інакшого підходу. І яка велика помилка буде, і як погано виглядатиме виставлення, коли дозволити собі сполучити в одному виставленні способи, що обумовлені різними цими підходами. Всі елементи фактури, кожна частина виставлення, весь матеріал, всі засоби для режисера мають бути поєднані єдиним принципом, єдиним підходом, мати один вимір, одне наголошення, чим принцип обумовлюється. Цей єдиний підхід, цей принцип, будучи вжитий до цілої низки п'єс, даючи цілу низку продукції, творить те, що ми могли б назвати напрямками в мистецтві взагалі й театрі зокрема» [1930. Ігнатович / 6 — 46].

ПРИНЦИП ГОСТРО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО УМОВНОГО РЕАЛІЗМУ / [1935. Савченко — 34]. ► РЕАЛІЗМ

ПРИНЦИП КОМПОЗИЦІЙНИЙ / [1935. Мамонтов — 101].

ПРИНЦИП МЕТОДОЛОГІЧНИЙ / «Вища бо школа не дала нам твердого методологічного ґрунту — ні етнографічний принцип в дослідженні літературних фактів проф. Сумцова, мого вчителя по Харківському Університету, ні суб'єктивно-соціологічне з ухилами в публіцистику трактування літератури в таких популярних тоді істориків письменства, як С. Єфремов — нас задовольнити не могли. Невизначеність літературного об'єкту, невиразність контурів наукового дослідження, суб'єктивність і нечіткість в характеристиках, відсутність сталих методологічних принципів — так сприймали ми працю дореволюційних заступників української історії літератури» [1931. Критика — 70]; «Основний методологічний принцип курбасівської мистецької системи був гостро спрямований супроти будь-яких форм реалізму. <...> На цьому основному методологічному принципі ґрунтувалась режисерська система Курбаса» [1934. Юра — 743]. ► СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА

ПРИНЦИП МИСТЕЦЬКИЙ / [1919. Курбас / *Нова німецька драма* — 52].

ПРИНЦИП РОБОТИ ТЕАТРУ НАУКОВИЙ / «Березіль” погоджував свою роботу з науковими принципами роботи театру взагалі» [1925. М. Д. — 9].

ПРИНЦИП СЦЕНІЧНИЙ / [1936. Мар'яненко / 1 — 119]. ► РОБОТА НАД П'ЄСОЮ

ПРИНЦИП ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ / «художньо-естетичні принципи» [1990. Гордійчук — 64].

ПРИРИХТУВАТИ ДО СЦЕНИ / адаптувати, переробити до умов сцени; [1883. *Старицький* — 464].

ПРИРОДА ВИСТАВИ ЖАНРОВА / [1988. *Судьїн* — 16]. ► ПЛАН ВИСТАВИ

ПРИРОДА КОНФЛІКТУ / [1999. *Данченко* — 86]. ► КОНФЛІКТ

ПРИРОДНІСТЬ [ВИКОНАННЯ] / [1891. *Кримський / Трупа* — 327].

ПРИСВЯТА / «присвячується вельмишановній артистці Марії Костянтинівні Заньковецькій» [присвята М. Старицького до драми «Талан»] [1894. *Старицький / Талан* — 443]; «тепер я прошу дозволу у Вас, вельмишановний добродію, присвятити Вам тільки що викінчену нову мою драму “Облога Буші”» [з листа до І. Франка] [1898. *Старицький / 1* — 601]; «Як ти думаєш, Жане, чи не присвятити п'єсу комнезамам?» [1925. *Куліш / Дніпровський* — 519].

ПРИСТАВКА / рухомий елемент сценічного оформлення; польськ. *przystawka* [1754] [2007. *Rutkowska* — 438]; приставні стільці; «приставки» [1894. *Старицький / Талан* — 444]; «приставки декораційні» [1925. *Вороний* — 555]. ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

ПРИСТАВЛЕНІЄ / [1908. *Кропивницький / Дещо* — 49]. ► ПРЕДСТАВЛЕННЯ

ПРИСТАВЛЯТИ / «комедіанти приставляють» [у репліці персонажа] [1889. *Кропивницький / Картини* — 14]; «кумедію якусь приставляєш» [1905. *Карпенко-Карий / Суєта* — 13]; «приставля» [1908. *Кропивницький / Дещо* — 48]; «Де ж ви приставляєте — на плацу чи в хаті? В хаті» [1908. *Кропивницький / Дещо* — 50]. ► ПРЕДСТАВЛЕНІЄ, ПРЕДСТАВЛЕННЯ, ПРЕДСТАВЛЕННЯ

ПРИСТАНОВКА / рухомі елементи декорацій; польськ. *przystawka* [1820] [1992. *Cegiela* — 92]; «зробіть пристановками з картону» [1914. *Саксаганський* — 391]. ► ПРИСТАВКА

ПРИСТОСУВАННЯ [АКТОРСЬКЕ] / [1948. *Предславич* — 22]; [1953. *Станіславський* — 299]. ► ЗАВДАННЯ СЦЕНІЧНЕ

ПРИЗВИЩЕ СЦЕНІЧНЕ / «Порадившись із Садовським, вона взяла собі сценічне прізвище Заньковецька від Заньок, маєтку її батька Адамовського» [1936. *О'Коннор* — 43].

ПРИМАБАЛЕРІНА / [1928. *Дві* — 5]; «Прімабалеріна — найкраща танцюристка» [1938. *Мельник* — 71]. ► ПРИМА-БАЛЕРІНА

ПРИМАДОННА / «Прімадонна трупи Л. М. Ліницька — одна з найталановитіших українських артисток школи М. К. Заньковецької; ампула її — сильно-драматичні ролі або ролі жваво-жартовливих жінок (“Безталанна”, “Наймичка”, “Гуцули”, “Розумний і дурень”, “Батькова казка”))» [1899. *Spectator / 1* — 99]; «“В одній сцені, щоб краще показати красу постаті Оксаникої, — пише С. Русова в своїх “Споминах” (За сто літ. Книга II, Київ, 1928), — Старицький вимагав, щоб вона вилізла на скриню, Чубинський (тодішній “помічник режисера”, відомий український етнограф) обурено поясняв, що це зовсім неправдиво з етнографічного

боку, а Лисенко журився, як же буде звучати голос у такому положенні прімадонни» [1938. Лужницький — 183]; «Прімадонна — перша амантка в оперетці» [1938. Мельник — 71]. ► ПРИМАДОННА

ПРОБА / репетиція; польськ. *próbą* [1730] [1992. *Cegieta* — 91]; польськ. *proba* [1754] [2007. *Rutkowska* — 433]; [1861. *Prawidła* — 205]; «проба» [1865. *Вістник / 68*]; [1926. *БК* — 11]; [1930. *Рудзевич / 1* — 20]; [1937. *Сабінін* — 323]; «Проба — веданіє, доразуменіє, или искусство коего художества» [1600-ті. *Іларіон* — 34]; «проба — искус, правило» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 74]; «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 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] [1893. *Черняев / Материалы* — 310]; «До тих представлень причиняв ся дечим і капітан Николай Ледухович, а саме тим, що на представлення і проби привозив пані своїм оригінального виду однокінним фаєтоніком. Интересував ся тими виставами також єпископ Григорій Яхимович і підпомагав їх. На кожде представленне давав 10 зр. і “фунт кармельков для дам-актрис — даже удостоил один раз таковое представление своим присутствием”» [1909. *Возняк / 1* — 82]; «Тепер, одібравши роль, я читав п'єсу разів десять. Потім роль переписував сам, залишаючи великі береги для приміток. Репліка на 2–3 слова, як це звичайно роблять переписувачі, не годиться: треба не тільки відповісти на репліку, але необхідно вміти й вислухати все те, що тобі говорять, а для цього артист повинен знати зміст всього, що йому говорять дійові особи, щоб підготувити себе до відповіді. І коли я знав роль так, що міг всю прочитати напам'ять підряд з репліками дійових осіб, — тоді на берегах зошити писав докладно, що я роблю, де стою, куди й коли переходжу й де сяду. Над словами, коли їх треба підкреслити, ставив значки: розмічав паузи. Після цього я малював собі олівцем тип, як умів. У ліжку, коли все навкруги спало, затопивши очі в темряву, я викликав тип, читаючи роль у мислях, придумував тон, рухи, а ранком знову записував те, що був придумав. На пробах я шукав знову тон, виконуючи все, що занотовував на полях ролі. Що більше проб, то краще. Після п'ятої, шостої проби я починав працювати біля дзеркала. Тут з'ясовувались усі хиби в рухах, а також видно було чи відповідає жест міміці та інтонації голосу. Перед дзеркалом я читав роль голосно в тонах, які потрібні для кону, і кожного разу знаходив щось нове. Вночі йшла знову творча робота. І так до самої вистави. У день вистави я уникав уся-

ких сторонніх розмов, не обідав і від часу до часу прочитував у пам'яті складні місця ролі. За 2 ½ години до початку я йшов у театр і, затримувавшись, намагався “всякое ныне житейское отложитъ попечение” і крок за кроком “відлучався” від себе. Нерви були завжди напружені, я ніколи не був певен того, що виконаю роль добре. Перед виходом я забував усе і переносився в інше, чуже життя. Як це мені вдавалося, судити не мені. Страшно на кону на одну хвилину прийти до себе, згадати щось з життєвої справи. Артист повинен тільки думати, з ким йому говорити і що йому робити» [1931. Саксаганський — 34–35]. ► ЗАЛЯ ПРОБОВА, РЕПЕТИЦІЯ, УХИЛ

ПРОБА ГЕНЕРАЛЬНА / польськ. *próba generalna* [1783] [1992. Cegiela — 91–92]; [1861. Prawidła — 216]; [1916. Чарнецький — 2]; [1931. Саксаганський — 32]; [1936. О'Коннор — 54]; [1943. Бутківський / 1 — 7]; [1948. Довбищенко — 3]; [1951. Блавацький — 21]; [1976. Кедрин — 469]; «Перевірочна або генеральна проба» [1926. Грудина / Робота — 30]. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПРОБА ДЛЯ ЗАПАМ'ЯТОВУВАННЯ / польськ. «*próba pamięciowa*» [1861. Prawidła — 217]. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПРОБА ДРАМАТИЧНА / репетиція; [1909. Возняк / 1 — 90]; драматичний твір; «проба драматична» [1921. Барвінський — 286].

ПРОБА З ФІГУРАНТАМИ ТА СТАТИСТАМИ / [1925. Вороний — 564]. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПРОБА ІНДИВІДУАЛЬНА / [1932. Верхацький / Пролог — 87]. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПРОБА ІНФОРМАЦІЙНА / «*próba informacyjna*» [1861. Prawidła — 215]. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПРОБА МОНТУВАННЯ ► ПРОБА ТЕХНІЧНА, РЕПЕТИЦІЯ

ПРОБА НА СЦЕНІ / «*próby na scenie są: informacyjne, główne, jeneralne*» [1861. Prawidła — 215]. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПРОБА ПЕРЕВІРОЧНА / [1926. Грудина / Робота — 30]. ► ПРОБА ГЕНЕРАЛЬНА

ПРОБА СИТУАЦІЙНА / «обстановочна репетиція (ситуаційна проба)» [1921. Анко — 15]. ► РЕПЕТИЦІЯ ОБСТАНОВОЧНА

ПРОБА ТЕХНІЧНА / «Коли чистові проби наближаються до кінця, режисер переводить ще “технічну пробу” або “пробу монтування”, яка відбувається вже без акторів, лише в співробітництві з технічними працівниками сцени — декоратором, машиністом, електротехніком і т. п. На такій пробі встановлюють все декораційне урядження, зачавши від павільйону, лісу чи околиці з різними приставками (хат, колумн, терас) і скінчивши повним умеблюванням та оздобленням сцени. На ній вже вивіряються всі світляні, звукові та інші технічні ефекти» [1925. Вороний — 568]. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПРОБА ЧИСТОВА / [1925. Вороний — 564]. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПРОБА ЧИТАНА / читка, репетиція, під час якої актори читають п'єсу за ролями; польськ. *próba czytana* [1823] [1992. Cegiela — 91]; *próba czytana* [1861. Prawidła — 214]; «читана проба» [1887] [1910. Федькович — 330]; «щоб

добре суфлірувати, щоб добре призвичаїти до свого голосу акторів, суфлери треба бути на репетиціях від першої читаної проби аж до вистави» [1921. Анко — 6]; «Чорнових або “читаних” проб» [1925. Вороний — 562]. ►

ПРОБИ ЧОРНОВІ, РЕПЕТИЦІЯ, ЧИТАНКІ

ПРОБА ЧОРНОВА / «Чорнових або “читаних” проб <...>. На цих пробах актори, з рольками в руках, вивіряють та вирівнюють диксичну фактуру п’єси, цебто виправляють і згладжують невиразний чи невивігданий для вимови текст в тих місцях, які уникли уваги режисера чи сталися з вини переписувача ролей і тоді ж пробують зорієнтуватися в драматичній ситуації щодо головного тону п’єси і мізансцен» [1925. Вороний — 562]. ► РЕПЕТИЦІЯ, РЕПЕТИЦІЯ ЧОРНОВА

ПРОБЛЕМА / «секрет успіху лежить в самій п’єсі [«Брехня» В. Винниченка] — в цікавій проблемі, порушеній автором, і в оригінальній драматичній концепції» [1913. Вороний / Театр — 170]; «сю проблему буржуазної моралі і трактує п’єса» [1913. Вороний / Театр — 172]; «поруч з проблемами моралі автор п’єси в особі своєї героїні зачеплює побіжно питання ширшої філософської ваги» [1913. Вороний / Театр — 186].

ПРОБЛЕМА П’ЄСИ / [1998. Саква — 2]. ► ПРОБЛЕМА ТВОРУ ДРАМАТИЧНОГО

ПРОБЛЕМА ПОСТАНОВКИ ► ПРОБЛЕМА ТВОРУ ДРАМАТИЧНОГО, ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

ПРОБЛЕМА СЦЕНІЧНА / [1998. Саква — 2]. ► ПРОБЛЕМА ТВОРУ ДРАМАТИЧНОГО

ПРОБЛЕМА ТВОРУ ДРАМАТИЧНОГО / «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].

ПРОБЛЕМАТИЧНІСТЬ / «виховане на драматичних творах проблематичної вартості» [1918. Савченко / «Молодий театр» — 82].

ПРОВАЛ / «режисерові здавалося, що я мало зайнятий, і він накидав мені ролі російські з однієї репетиції, і я “звонко” провалював їх» [1906. Кропивницький / 35 літ — 105]; «зіграв з великим провалом» [1916. Кропивницький — 226]; «“Березіль” прогорів на гастролях, матеріально (голодують) і морально (провал)» [1926. Курбас / Щоденник — 42]. ► ПОДІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ПРОВАЛ ПОСТАНОВКИ / [1929. Смолич / Франка — 51]. ► ПОСПІХ, ПРОВАЛ

ПРОВІНА ГЕРОЯ / «належить шукати необхідною в драмі провину передніх лиц. Нет іроя без провини: он загорілий одним только моментом ідеї, оскорбляет інни благочинни, ровно управненні власти. Ірой стаєся тім способом і по тому закону наглим і одностороннім» [1865.

Росправа — 14]. ► ВІНА ДРАМАТИЧНА, ВІНА ТРАГІЧНА

ПРОВІНА ТРАГІЧНА / [1925. Навроцький — 19].

ПРОВІД СЦЕНИ АРТИСТИЧНИЙ / [1905. Франко / Мізерія — 364].

ПРОВІНЦІАЛІЗМ / [1914. Вороний / Дзвін — 280].

ПРОВОКАЦІЯ / «Момент заініціювання шляхом підставних інсценованих нарочито провокаторів суспільних радощів, яке після деяких років може прищепитись і без провокації, може виникати, як випадкова ініціатива глядача» [1925. Курбас / *Режистаб* 14.04.1925 — 178].

ПРОГЛЯД ГРОМАДСЬКИЙ / громадський перегляд; [1926. *Хроніка* / 2 — 11]; «6-го березня в 1-му роб. театрі Всеукрпролеткульту — громадський прогляд прем'єри — “Противогазы” — С. М. Третьякова. В суботу й неділю відкриті вистави» [1925. *Войтенко* — 5]. ► ПЕРЕГЛЯД ГРОМАДСЬКИЙ

ПРОГОН / «Коли репетиції на сцені окремих кусків привели виконавців до правдивої, переконливої гри, коли досягнуто справжньої художньої правди, — варто робити повні репетиції цілих актів чи всієї п'єси. Такі репетиції називають прогонами» [1948. *Предславич* — 33]; «Мушу зізнатися, що до етюдного методу як такого я ніколи не вдавався. Дай Боже, встигнути докладно розібратися з ситуаціями самої п'єси, коли вона того варта. А от методом фізичної дії як засобом послідовного виявлення того, що відбувається з персонажами, я послуговуюся завше. І ще досить важливий момент: я полюбляю прогони. Є режисери, які до останньої миті будуть працювати над деталями. З українських режисерів так працює, наприклад, В. Оглоблін. Я ж навпаки, намагаюсь якомога раніше розпочати прогони. Коли я бачу ціле, для мене відкривається новий етап роботи, творчого пошуку. Оптимальна кількість прогонів залежить від матеріалу, як він “підє”. Чим раніше їх розпочати, тим краще. Прочитали, почали розбирати за столом маленький шматок. Я не надаю цьому етапові значення, бо, як показала практика, актори забувають майже все сказане. Як тільки шматок зроблено, прошу кілька разів прочитати, щоб актори почули текст уже у власному виконанні і щоб я почув їх. Другий етап, коли пройшли планування, йде прогон першої дії. Відклали першу, взяли за другу» [1999. *Данченко* — 72]. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПРОГРАМА / друкована програма вистави; польськ. *program* [1790] [2007. *Rutkowska* — 430]; [1790] [1992. *Cegiela* — 90]; «програм с'єго лібретта» [1874. *Лисенко* / *Левицький* — 134]; «в театральній кассе продавались (по 25–50 коп.) лібретто, или (как писалось на афишах) «программы» опер» [1884. *Черняев* — 370]. ► АНОНС, ПРОГРАМКА

ПРОГРАМА КОНЦЕРТУ / [1893. *Лисенко* / 1 — 215]. ► АФІША

ПРОГРАМА ТЕАТРАЛЬНА / «тоді [у 1870-х] ще не знали театральних програм і всі дієві особи перелічувалися у вуличній афіші» [1930. *Рудзевич* / 1 — 20].

ПРОГРАМКА / [1913. *Вороний* / *Театр* — 142, 145]; [1918. *ДДТ* / 2 — 3].

ПРОДКОЛЕКТИВ / [1924. *Гарн* — 4]. ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА

ПРОДУКТ АКТОРСЬКИЙ / [1925. *Дацків* — 6]. ► КОШТОРИС ТЕАТРУ

ПРОДУКЦІЯ ► ПРОДУКЦІЯ

ПРОДУКЦІЯ / «Продукция. Продукція. Виступ, виконання музичного твору, театральної вистави тощо» [1907] [2000. Ткач — 299].

ПРОДУКЦІЯ ДРАМАТИЧНА / [1926. Смолич / Театр — 4]; [1931. Бульба — 154]; «драматична продукція» [1893. Франко / 4 — 13]; [1910. Франко — 336, 394]; [1912. Возняк — 142]; [1914. Возняк — 55]; «продукти драматичної творчости» [1907. Петлюра / Тобілевич — 15, 17]; «літературно-драматична продукція» [1913. Вороний / Театр — 62]; «З'їзд вважає організацію драматичної продукції для сільських театрів справою першорядної ваги, що допомагає розвиватися революційному світогляду серед широких верств селянства й наближає їх до пролетаріату» [1925. Резолюції — 616]. ► ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ

ПРОДУКЦІЯ КУЛЬТУРНА / «Виріс новий споживач, а далі творець і організатор культурної продукції — організований у профспілки глядач» [1928. Кравченко — 127].

ПРОДУКЦІЯ МИСТЕЦЬКА / [1927. Курбас / Шляхи — 160, 161, 162]; [1927. Шевченко / 1 — 286]; [1929. Болобан / Замовлення — 3]; [1929. РКВ — 148]; [1930. Самоперевірка — 5].

ПРОДУКЦІЯ МУЗИЧНА / [1865. Вечерниці — 82].

ПРОДУКЦІЯ СПІВНА / [1865. Вечерниці — 82].

ПРОДУКЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1926. Болобан — 2]; [1929. Білецький — 16]; «Повстає [у двірському театрі] і велика продукція театральна» [1921. *Avanti* — 48]; «масовий споживач театральної продукції» [1925. Смолич / *Примітив* — 1]; «монополь нашої театральної продукції» [1927. *Хто* — 6]; «театральної продукції» [1932. *Верхацький* / *Пролог* — 14]. ► ПОЛІТОСВІТА, СОЦІОЛОГІЯ ТЕАТРУ

ПРОДУКЦІЯ ХУДОЖНЯ / [1929. Сергієні — 34]; [1930. Кацанов / 2 — 1]; [1933. *Рулін* / *Садовський* — 6]; «Оглядаючись на театральне життя України останніх років, можна простежити дві паралельні течії: швидке зменшення художньої продукції в театрах, що дають вистави російською мовою і так само швидке якісне й кількісне зростання роботи українського театру» [1927. *Туркельтауб* — 226]; «не завжди приплив глядача можна пояснити й збільшенням інтересу до художньої продукції того чи іншого театру раз-у-раз, бо притягнення глядача здійснювалося заходами чисто механічного порядку — абонементування, пільгові каси, гуртування громадськості довкола театру, закриті вистави тощо» [1928. Смолич / *Сезон* — 2]; «За політичну актуальність художньої продукції» [1930. *Боярський* — 1]. ► АБОНЕМУВАННЯ, ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, ВИРОБНИЦТВО ХУДОЖНЄ, СТРУКТУРА ТЕАТРУ

ПРОДЮСЕР / [1985. *Серб* — 31]; [2000. *Мамчур* — 26]. ► ПРОДЮСЕРСТВО

ПРОДЮСЕРСТВО / [2000. *Ленглі*]. ► ПРОДЮСЕР

ПРОЕКТ ПОСТАНОВКИ / [1925. Курбас / *Режлаб 30.07.1925* — 523].

ПРОЕКТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [1928. *Ізатович* — 40]; [1928. *Рулін* — 1]; [1928. *Рулін* / *Проект*]; [1920-ті. *Рулін* / *Програма* — 338].

ПРОЕКТ УКОСТЮВАННЯ ПЕРСОНАЖІВ П'ЄСИ / [1925. *Вороний* — 556].

ПРОЕКТУВАННЯ СЦЕНИ / [1927. Рулін / Музей — 13]. ► МАКЕТ

ПРОЕКЦІЯ СВІТЛОВА / [1931. ЛВ — 12–13]. ► СВІТЛО У ВИСТАВІ

ПРОЖЕКТОР / [1929. Вознесенський — 183]; [1931. ЛВ — 12–13]; «нагло вся сцена заливається сліпучим світлом прожектора» [ремарка] [1906. Хоткевич — 381]; «Театр буде технічно устатковано, як і найкращі закордонні театри. Особливий інтерес викликають закуплені в Німеччині прожектори, що освітлюючи чисті полотна, дають реальні декорації: будинків, кімнат, дерев тощо. Напрямок проміння з цих прожекторів має ту особливість, що в жодному разі на полотнах не буде видко обрисів акторів, які перебувають на сцені. Чудово також устатковано освітлення театру. Воно має п'ять кольорів. На авансцені улаштовано особливі порожнечі для збільшення згуку» [1926. Прожектор — 11]; «електричні прожектори освітлюють сцену» [1929. Бедзик — 16]; «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 / Стіл — 318]; «Прожектор — це ліхтар, яким дають промінь світла на кін, його можна замінити проекційним ліхтарем, відкинувши об'єktiv. Світлом прожектора користуються тоді, коли серед дії треба показати окремих епізод з малою кількістю персонажів; в таких разі загальне світло гасять і з залі прожектором освітлюють потрібну частину сцени. Такий спосіб ніби переносить дію в інше місце» [1929. П'ясецький — 19]; «Постановка “Диктатури” [у “Березолі”] замітна тим, що майже вся п'єса основана на музиці, де актор, музика, прожектор і оформлення так суцільно й гармонійно завязались» [1930. Федорцева — 2]; «Для освітлення по театрах вживають прожектори вугільні та лампові — однолінзові, які від джерела світла дають один промінь. Прожектор, за конструкцією освітлювача театру ім. Франка тов. Дехтяренка, побудований на комбінації лінз та дзеркал, дає три цілком самостійних та однакових за силою світла-проміні» [1931. Прожектор — 17]. ► СВІТЛО У ВИСТАВІ, ТЕАТР СТАРИЙ ПОВУТОВИЙ

ПРОЗВИЩЕ АРТИСТИЧНЕ / псевдонім; «артистичне і літературне прозвище» [1907. Франко / Тобілевич — 374].

ПРОЇЗДКА / «проїздка наших “майнінгенців”» [1902. Франко / ЛНВ — 269]. ► ГАСТРОЛІ, ГОСТИНА, ТУРНЕ

ПРОКАТ [ДЕКОРАЦІЙ] / [1923. Поріцький — 3]. ► ТЕАТР СЕЛЯНСЬКИЙ

ПРОЛЕТАРИЗАЦІЯ ТЕАТРУ / [1923. Смоліч / Лібералізм — 1]. ► РЕВОЛЮЦІЙ-НІСТЬ ТЕАТРУ

ПРОЛЕТАРИЗАЦІЯ / «для забезпечення пролетаризації складу [студентів театрального вишу] потрібно зараз же організувати підготовчі курси» [1928. Рулін / Гаєвський — 60]; «1. Мета: ставлені Пролетарською Державою Інституту, а саме: підготовки “мистців вищої кваліфікації в певній галузі мистецтва” <...> В зв'язку з цим провести педагогізацію ВУЗу <...>. Особливо опрацювати питання пролетаризації» [1928. Рулін / План / 4 — 113]. ► ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ

ПРОЛЕТАР-РЕЦЕНЗЕНТ / [1929. Барун — 2]. ► ВИСТАВА ЗАКРИТА

ПРОЛЕТКУЛЬТ / [1920. Пролеткульт — 78]; «Головна лабораторія Всеукраїнської Ради Пролеткульту — Центральний Клуб у Харкові» [1923. Пролеткульт — 4]; «Між т. Костровим і т. Пельше на сторінках харківської преси розгорілася дискусія, тема котрої є досить пекучою. Справа йде про дальше існування “Пролеткульту”, принаймні в тому вигляді, в якому він існував на Україні досі. Т. Костров, що веде відділ робітничого життя в “Комуністі”, руба ставить це питання й висуває ідею “робкорівського пролеткульту”, т. Пельше, голова Всеукр. Пролеткульту, пригадуючи всі заслуги пролеткультівців і роботу пролеткульту в Росії, змушений боронитися» [1924. Культурництво — 1]; «Останній доклад Всеукраїнського Пролеткульту та засіданні широкої колегії Головополітосвіти підтвердив ті побоювання, які останніми часами все більше укріплялися серед робітників пролеткультури. На докладі виявилось, що пролеткульт не зв'язаний із широкими масами, обмежуючи свою роботу студійними вправами в трьох-чотирьох випадкових пунктів. <...> Всеукраїнський Пролеткульт існує вже щось біля 2-х років. Це примушує нас уважніше приглянутися до становища й подумати про майбутнє Пролеткульту» [1924. Пролеткульт — 3]; «Пролеткульт ще до 23 року згубив своє культурне значіння в життю пролетарської літератури на Україні (а особливо після випадку української секції, що трапилося в 22 році» [1925. Божко — 2]; «На маленькій сцені Пролеткульту постановщики зуміли дати гарно увязану виставу, побудовану на дуже оригінальних і різноманітних мізансценах» [1925. Мандат — 6]. ► ДРАМАТУРГІЯ ПРОЛЕТАРСЬКА, КУЛЬТУРА ПРОЛЕТАРСЬКА, ТЕАТР ПРОЛЕТАРСЬКИЙ

ПРОЛОГ / пролог; «проліог» [1698. Царство — 111]; [1701. Свобода — 151, 153]; [1703. Мудрость — 161]; [1737. Властотворній образ — 329]; «Пролиог или Предословник» [1674. Алексей — 750]. ► ПРОЛОГ

ПРОЛОКГ / пролог; «проліокг» [1685. Дійствіє — 67]. ► ПРОЛОГ

ПРОЛОГ / польськ. *prolog* — вступна частина драматичного твору [1635], актор, який виконує роль пролога [1541] [1992. *Cegiela* — 90]; *prolog* [1750] [2007. *Rutkowska* — 431]; «пролог» [1616. *Вірші* — 58]; [Кінець XVII ст. *Образ Страстей* — 349]; [1702. *Комедія* — 86]; [1736. *Довгалецький / 1927* — 171]; [1736. *Довгалецький / 1983* — 325]; [1737. *Довгалецький* — 188]; [1746. *Кониський* — 337]; [1790. *Сковорода / Наркісс* — 120]; [1865. *Марковецький / Благословення* — 322]; [1867. *Критика* — 461]; [1885. *Франко / Театр* — 363]; [1894. *Франко / Театр* — 300]; [1895. *Франко* — 60]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 16]; [1941. *Ленкий* — 35]; «*prologus*» [1670. *Dialogus* — 185]; [1705. *De arte* — 314]; «пролог к слишателем» [1705. *Прокопович* — 258]; «пролог слишателю дійствія изволь послушати» [1729. *Трагедокомедія* — 283]; «Пролог — це виступ перед глядачами ще до постановки самої п'єси, в якому представляють поета, або пом'якшують обвинувачення, або розповідають сюжет, або все це разом» [1737. *Довгалецький* — 188]; «пролог — передмова, вступ» [1906. *Доманицький* — 98]; «Песа кінчить ся коротеньким “прологом” (*sic!*), де актьори дякують за увагу і просять про прихильність до їх» [1909. *Розов* — 92]; «Тільки навіщо Курбасові потрібно було підписувати — “це Лев, а не Собака?”. Неграмотний того все одно не прочитав, а для грамотного це не потрібно. Рішуче пролог був найслабшим місцем вистави і порушував його цілість і символічну поезію, а не синтезував, що власне пролог повинен був би зробити. Це власне був не пролог, а довга, суха, педантична лекція. Напевне “прекрасні дами і галантні кавалери” давніших часів, що залюбки подарували б П'єро злий образливий, але дотепний влучний шарж, символ, не подарували-б розтягнутої, позбавленої дотепу прози, і в давніші часи П'єро зійшов-би з лаштуків передчасно і не своєю волею. Рішуче пролог до Театру Олеся мусить бути основно змінений» [[1917. *Д. А. / 3* — 4]; «Звичай древніх наказував передумову дії подавати в пролозі. Пролог Софокла, навіть Есхіла, є цілком потрібна і істотна частина дії, драматично оживлена і згрупована, яка точно відповідає нашій вступній сцені і в старому режисерському значенні слова містить у собі ту частину дії, яка лежала перед вступним співом хору. У Евріпіда, як недбалий поворот до старішого звичаю, ця частина є епічне оповідання посланця, яке подає глядачам маска, що жодного разу сама не виступає в п'єсі, як Афродіта в “Іпполіті”, дух убитого Полідора в “Текубі”. У Шекспіра пролог зовсім відділений від дії, він є тільки промова поета, в якій він чемно просить вибачення у глядачів, просить їх бути уважними. Старий німецький театр, оскільки йому не було потреби просити спокою й уваги, доцільно ліквідував цей пролог, він залишає його, як святочне привітання, що відзначає одну окрему виставу, або як випадковий настрій поета. У Шекспіра вступ знову став на належне місце, він сповнений драматичного руху і є органічною частиною в побудові драми. Але в окремих випадках новітній театр не противиться спокуси

поширити вступ на опис становища і подати його, як окрему прелюдію» [1938. *Фрейтаг* — 21]. ► ЛЕКЦІЯ ПЕРЕД ВИСТАВОЮ

ПРОЛОГ [ЖИВОЇ ГАЗЕТИ] / «Можна також підготовку зробити окремою невеличкою театральною картиною (пролог, антре живої газети) або це може зробити докладчик чи конферансьє» [1926. *Болобан / Компанування* — 29]. ► ГАЗЕТА ЖИВА

ПРОЛОГ СЦЕНІЧНИЙ / «Пролог на відкриття русько-народного театру» [1864. *Слово / 23*]; «“На Тарасовій могилі”. Сценічний пролог Я. Марченка» [1910] [1912. *Комаров* — 42].

ПРОЛОКГ / «прологг, предословіе» [1673. *Драма про Олексія* — 125]. ► ПРОЛОГ

ПРОЛЬОГ / [1876. *Федькович* — 172]; [1923. *Кедрин* — 2]; «Вечірня урочистість почалася симфонією Михайла Вербицького з українських пісень, відіграною оркестрою під диригентурою Ляйбільда. Потім піднеслася заслона й на сцені показалося дванацять хлопців і дванацять дівчат в українських одягах, а по їх середині Лонгин Бучацький, що виголосив спеціально на те свято написаний прольог Омеляна Огоновського. По прольозі оркестра відіграла австрійський гімн, а хлопці й дівчата на сцені відспівали його в українській мові. По третій строфі відслонено дальшу заслону й перед очами глядачів показався портрет австрійського цісаря в природній великості, роботи Корнила Устияновича, а четверо дівчаток тримало в руках вінок. Після того оркестра відіграла увертуру з опери Монюшка “Галька”» [1934. *Возняк* — 9]; «Прольог — вступ до штуки» [1938. *Мельник* — 71]. ► ДІЯ, ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА, ПРОЛОГ

ПРОЛЮДІЯ / [1930. *Гординський* — 94]. ► ІНТЕРМЕДІЯ

ПРОМИСЛОВІСТЬ МИСТЕЦЬКА / [1929. *Клименко* — XLIII].

ПРОМОВА [ПЕРЕД ВИСТАВОЮ] / «Бажано, щоб перед виставою цієї драми сказав хтось коротку промову до публіки і приготував її до змісту драми. <...> Завдання робітничих драмгуртків не тільки грати на сцені, але й виховувати публіку, виробляти в неї мистецький смак та пошану до театру» [1927. *Ірчан* — 4].

ПРОМФІНПЛЯН У ТЕАТРІ / [1930. *Кацанов / 1* — 3]; «Робітники мистецтва, виходьте на трибуну огляду. Розкажіть, як Ви боретесь за виконання промфінпляну, за якість мистецької продукції, за найкраще обслуговування робітничого глядача. Бригади щодо перевірки соцзмагання та виконання промфінпляну закінчують свою роботу. На підставі наслідків роботи бригад, НКО дав директиву всім директорам театрів при складанні профінплянів на майбутній сезон урахувати висновки бригад. Для перевірки соцзмагання та виконання промфінплянів на периферії — ВУК надіслав до Києва, Одеси та Дніпропетровського спеціальних представників, які мають організувати по цих містах бригади та керувати їх роботою. Всі робітники мистецтва мусять узяти участь у боротьбі

за виконання промфінплану» [1930. *Самоперевірка* — 5]; «переключити мистецтво на боротьбу за виконання та перевиконання промфінплану» [1931. *Досвід* — 14]. ► ПЛАН ВИРОБНИЧО-ФІНАНСОВИЙ, ПРОМФІНПЛАН У ТЕАТРИ

ПРОБРАЗ / «Сонце есть архитипос, сиречь первоначална и главная фігура, а копїи ея и вицефігуры суть безчисленныя, всю Біблію исполнившія. Такая фігура называлась антїтипос (прообраз, вицеобраз), сиречь вместо главныя фігуры поставлена иная» [1791. *Сковорода / Потоп* — 340].

ПРОПАГАНДА / [1928. *Філінов* — 94]; «сцена, служа приятным развлечением для интеллигентного круга публики, должна быть вместе с тем ареною нравственно-художественной пропаганды для народа» [1875. *Глібов / Новини* — 316]; «Кінематограф, театр, концерти, виставки і т. п., оскільки вони проникатимуть на село, а до цього повинні бути докладені всілякі зусилля, необхідно використати для комуністичної пропаганди як безпосередньо, тобто через їх зміст, так і шляхом поєднання їх з лекціями і мітингами... Загальна освіта — шкільна і позашкільна (включаючи сюди і художню: театри, концерти, кінематографи, виставки, картини та ін.) — прагнучи не тільки пролити світло різноманітних знань у темне село, але, головним чином, сприяти виробленню самосвідомості і ясного світогляду, повинна тісно примикати до комуністичної пропаганди. Нема таких форм науки і мистецтва, які не були б зв'язані з великими ідеями комунізму і безмежно різноманітною роботою по будуванню комуністичного господарства» [1919. *Пропанганда*]. ► АГІТАЦІЯ, ІДЕЯ, НАСТАНОВЛЕННЯ ЦІЛЬОВЕ

ПРОПАГАНДА ХУДОЖНЯ / [1926. *Освіта* — 10]; «Ми спочили від халтури, від стрілів за лаштунками та від гопака на кону; Трупа Гната Юри обслуговувала потреби художньої пропаганди» [1922. *ТФ* — 4]. ► ЕСТРАДА

ПРОРОБКА / «В Советському житті все підкоряється штампіві. На всьому лежить печать трафарету. Тут штампована думка, штамповані слова. Є і раз назавжди встановлені штампи для кваліфікації всіх можливих гріхів, в яких треба каятися під час “проробок”. Є певні штампи і для самих грішників. І катам, і жертвам (вони змінюють один одного, і хто сьогодні виступає в першій ролі, завтра мусить грати другу) не доводиться особливо багато роздумувати над тим, до якої саме категорії залічити себе або іншого, як визначити власний або чужий злочин. Досить наклеїти готовий ярлик, скористатися готовим уже штампом. Кількість ярликів або штампів, що застосовуються під час “проробок”, не така вже велика. Советська творчість не відзначається тут особливою різноманітністю, советська фантазія — особливим багатством. Спробуймо розташувати ці ярлики або штампи в певному порядку, в міру сили удару, яка визначається кожним з них. Якщо “пророблюваний” вважається “своєю” людиною, тобто цілком советською, а допускає тільки в своїй роботі деякі помилки або зазнає “проробки” порядком тільки

політичного виховання для того, щоб підтягнутися, його м'яко називають “шляпою” або “прошляпилим” (майже дружня назва), “відсталим”, “несвідомим”, або “малосвідомим”, “недоуком”, “пасивним” і т. д. залежно від його особистого характеру і роду діяльності. Якщо під підозру, але поки що тільки під підозру, ставиться вже советська лояльність, марксистська ортодоксальність, чистота соціального походження або минуле “пророблюваного”, тоді до нього застосовуються такі означення, як “чужак” або “класово-чужий елемент”, “попутник”, “розкладений” або “переродженець”. Особливо численні визначення всяких “ухилів” від генеральної лінії, які приписуються вже більш-менш видатним членам советського суспільства, політичним працівникам і представникам усіх видів інтелектуальної праці. “Ухильники” ділилися, наприклад, на “лівих”, або “ліваків”, “правих”, “троцькістів”, “бухарінців”, “зінов'євців”, “буржуазних націоналістів” і “великодержавних шовіністів”, “буржуазних або меншовикуючих ідеалістів”, “вульгарних механістів”, “повзучих емпіристів”, “спроценців”, “махаївців” і “хвостистів” і т. д. без кінця. Розшифровувати всі ці означення було б занадто довго. Кінець кінцем, справа тут не в самих означеннях, а в тому, що всі вони є тільки засобами страхання, бо кожне з них страшне тавро для того, до кого воно прикладається. Найстрашніша назва, однак, “ворог” або “ворог народу”. До цього загального поняття належать такі часткові, як “шкідники”, “саботажники”, “диверсанти”, “шпигуни”, “терористи” і багато інших подібних. Як сказано вище, подібні назви прикладаються дуже легко, без достатніх підстав. Для того, наприклад, щоб дістати назву “диверсанта”, зовсім не треба висадити в повітря який-небудь завод. Звичайнісінької технічної помилки, якого-небудь легкого недогляду в роботі досить для того, щоб заслужити подібний титул, особливо якщо для цього є підстави в тому, що вважається “політичною фізіономією” “пророблюваного”. Так само для того, щоб заслужити назву “ідеаліста” або “антимарксиста”, зовсім не треба викладати якийсь історичний факт у дусі, протилежному офіційній теорії. Для цього досить забути яку-небудь цитату і навіть не з Маркса або Енгельса, а з Сталіна або кого-небудь із другорядних вождів партії. <...> “Наклеювання ярлика” само по собі є вже досить неприємною обставиною, а то й тяжкою карою. Адже це відкривало шлях до дальших репресій. А в репресіях і взагалі в заходах безпосереднього впливу на людей большевики дуже винахідливі. При цьому зачіпається не тільки зовнішнє становище, а й моральний стан того чи іншого суб'єкта, адже кожна репресія тягне за собою не тільки службові зміни, погіршення матеріального добробуту, а й відчуження з боку всіх оточуючих, бо кожний боїться накликати на себе гнів властей єднанням або стиканням з тим, хто виявляється заплямованим. Особливо небезпечне

єднання з людьми, яким приклеюється ярлик “ухильників” або “ворогів народу”. Особливо тяжкою репресією є звільнення з роботи, або, за звичайною советською термінологією, “зняття з роботи” <...> Большевикам треба, щоб кожна людина завжди відчувала почуття страху, щоб кожний відчував за собою якусь провину і боявся за неї кари. Цієї мети досягнуто до кінця. У кожній советської людини завжди є підстави тремтіти не тільки за свій добробут, а й за саме існування. Ніхто і ніколи не може почувати себе спокійним, певним свого і завтрашнього дня» [1943. *Тероп* / 7 — 3].

ПРОСПЕКТ ДЕКОРАЦІЙНОЇ ОБСТАНОВИ / загальні вимоги режисера до декорації; [1913. *Вороний* / *Театр* — 91].

ПРОСТАК / ампула; [1893. *Черняев* / *Млотковский* — 102]; [1894. *Старицький* / *Талан* — 491]; [1903. *Гомо* — 113]; [1906. *Кропивницький* / *Беспочвенники* — 224]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 16]; [1930. *Рудзевич* / 4 — 24]; [1932. *Буревій* — 13]; [1936. *Мар'яненко* / 1 — 120]; «тут Котляревський сильно погрішив против справжнього життя українського народу <...>. Подивіться хоч на Чупруна! Що се за характер? Чи такі ж чумаки бувають справді? — Раз він виходить трохи що не дурень; але ви знаєте добре, що він чумака, а між чумаками ніколи простаків не буває» [1866. *Маруся* — 368]; «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]; «простацьких ролей» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 284]; «І ось цей хлопчак-танцюрист під умілою режисурою Марка Лукича [Кропивницького] швидко почав грати ролі т. з. простаків» [1936. *Мар'яненко* / 1 — 117]; «співав в операх, грав простаків в оперетках» [1940. *Пісун* — 36]. ► АМПЛУА, ЖВАВІСТЬ ВИКОНАННЯ, КОМІК, ОПЛЕКСИ

ПРОСТІР МИСТЕЦТВА / «Я вважаю принциповим для себе виокремлення понять інформаційний простір, або простір інформації і простір мистецтва. Це напряду торкається проблеми суміжних зон, узграниччя, адже обидва простори перетинаються надзвичайно щільно. За інформаційний простір як такий безперестанку йде війна: ми боремося за нього, зазнаємо поразок, бо нас оточують держави, чії можливості потужніші. Мабуть, ми надто байдужі до цієї проблеми. Але необхідно розуміти інформаційний простір й у ширшому сенсі. Адже насправді існує простір чистої інформації з одного боку, та простір мис-

тецтва з іншого. Простір мистецтва має свою яскраво виражену специфіку та структуру, яка більш тендітна та витончена, ніж структура простору чистої інформації. Мистецький простір передбачає обов'язкове звернення до духовного, охоплює далеко не цілий світ і, на жаль, далеко не всі суспільні прошарки. Йдеться, звичайно, не про дикунів із віддалених островів, а про цілком розвинені осередки цивілізації, випадання яких з простору мистецтва є ой яким небезпечним» [1999. Данченко — 57].

ПРОСТІР СЦЕНІЧНИЙ / [1985. Драк — 15].

ПРОСТОТА / «цельность, жизненность, правдивость, высокая простота и художественная техника составляют отличительные черты исполнения М. Л. Кропивницкого» [1882. Бенефис — 29]; «как всегда играл с тактом, просто и серьезно» [1884. 3 — 23]; «простота игры, отсутствие деланных эффектов» [1891. Е — 31]; «от игры их веяло правдой и чисто художественной простотой» [1891. Эмзе — 31]; «исполнил роль <...> просто, реально и тепло» [1891. Ю-сь — 41]; «заботиться о художественной простоте» [1893. Черняев / Млотковский — 157]; «его исполнение всегда просто, строго обдуманно, правдиво и художественно реально» [1894. Бенефис — 56]; «естественная, простая, чуждая всяких условностей, манера игры» [1896. Спектакли — 83]; «простота и естественность речи и движений» [1898. Гл — 104]; «столько художественной простоты и правдивости» [1903. Чумаки]; «такая простота и естественность, что вас приковывает» [1910. И-ский — 149]; «життєва правда, простота, цілковите втілення в роль, глибина замислу, щирість, тонкість, рафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій [новій] драмі» [1913. Вороний / Театр — 168]; «на українській сцені секрет “розмовного” тону і правдиву “щепкінську” простоту гри мав тільки небіжчик Марко Кропивницький» [1913. Вороний / Щепкін — 337]; «Артистична експресія мусить підлягати наказам виразності <...>. Мусить підлягати вимогам простоти» [1925. Вороний — 561].

ПРОСТОТА ХУДОЖНЯ / [1903. Гомо — 113]. ► ЖВАВІСТЬ ВИКОНАННЯ

ПРОСУВАННЯ ВИСТАВИ / [2000. Ленгли — 508].

ПРОСЦЕНІЙ / [1878. Воробкевич — 237]; «Просценій — місце поміж рампою й завісою» [1929. Словник — 45]. ► АВАНСЦЕНА, ПРОСЦЕНІУМ, ПРОСЦЕНІОМ

ПРОСЦЕНІУМ / польськ. *proscenium* — місце для гри акторів, сцена [1564], передсцення, частина сцени між рампою і завісою [1808], рама сцени, портал [1820] [1992. Cegieła — 91]; *proscenium* [1754] [2007. Rutkowska — 431]; «просценіум» [1913. Вороний / Театр — 190]; [1919. Курбас / На грані — 59]; [1925. Вороний — 555]; [1925. Туркельтауб / 4 — 18]; [1920-ті. Рулін / Словник — 11]; [1930. Акт — 203, 204]; [1930. Довідка / 2 — 209]; [1930. Звіт — 264]; [1930. Курбас / Вимоги — 786]; [1964. Мар'яненко — 200, 202]. ► АВАНСЦЕНА, МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ, ПРОСЦЕНІОМ

ПРОСЦЕНІОМ / [1906] [2000. Ткач — 82]; [1952. от — 172]. ► ПРОСЦЕНІЙ, ПРОСЦЕНІУМ, ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ

ПРОТАГОНИСТ / керівник театру, провідний актор; [1737. Довгалевський — 186]; «протагоністи та управники нашого театру» [1900. Франко / *Театр* — 18]. ► БОГАТИР, ГЕРОЙ, ПРОТАГОНИСТКА

ПРОТАГОНИСТКА / [1938. Геркен / 1 — 586]. ► БОГАТИР, ГЕРОЙ, ПРОТАГОНИСТ

ПРОТАЗИС / у значенні експозиція; «*protasis*» [1705. *De arte* — 314]; [1887. *Картинки* — 685]; польськ. *protasis* [1754] [2007. *Rutkowska* — 432]. ► ЕПАТАЗИС, ЕПІСТАЗИС, КАТАСТАЗИС, ПОЕЗІЯ КОМІЧНА, ПРОТАЗИС, ПРОТАСИС

ПРОТАЗИС ► ДІЯ, ПРОТАЗИС, ПРОТАСИС

ПРОТАСИС / «Протасис — перша частина фабули, що включає зав'язку дії без оголошення закінчення і міститься в першому, а іноді і в другому акті» [1737. Довгалевський — 188]. ► ЕПАТАЗИС, ЕПІСТАЗИС, КАТАСТАЗИС, ПОЕЗІЯ КОМІЧНА, ПРОТАЗИС, ПРОТАЗИС

ПРОТЕКТОР ► ТЕАТР МОЛОДІ РОБІТНИЧОЇ

ПРОТИАКЦІЯ / «Представники комічного елемента у “Владимірі” [Т. Прокоповича] тісно зв'язані з цілою акцією драми — на них спочиває, як ми бачили, ціла протиакція, вони є суттю частиною драми» [1921. *Гордінський* — 82]. ► ПРОТИДІЯ, ПРОТИГРА ДРАМАТИЧНА, ПРОТИДІЯ

ПРОТИВАГА / «Противага — механізм, припасований до шпунтів бокових стін кону з вантажем, до якого прив'язують підйоми. Противага служить для полегшення спуску та підйому тяжкої підвіски» [1929. *Словник* — 45].

ПРОТИГРА / «ділання, противні замірам героя, творять т. зв. протигру (*Gegenspiel*), а зворот спричинений нею, називається періпетією» [1924. *Домбровський* — 110]. ► ПРОТИГРА ДРАМАТИЧНА

ПРОТИГРА ДРАМАТИЧНА / «Найчастіше буває так, що ці перепони являються в постаті якоїсь іншої людини, або й більшого числа осіб. Так доходимо до тямки драматичної гри і протигри (акції й протиакції). Драматичну гру репрезентує особа, яка вкладає найбільшу силу й енергію в поборення трудностей, яка сама собою, своїм характером і метою до якої змагає, є для нас найбільш симпатична. Вона стає проте осередком драматичної акції, коло неї обертається ціла акція, вона є для нас головною особою, героєм. Драматичну протигру представляє особа або більше осіб, які виступають проти героя, або яких він мусить поборювати. Все таки головна боротьба мусить відбуватися в душі героя хоч би навіть особа, що стоїть на чолі противної сторони, представляла ся в яркішому світлі, тому що репрезентує світ розуму, або лукавство, а то й загалом принцип зла, коли герой є представником світа серця, ідеї добра <...>. По противній стороні — як сказано — може бути одна, а то й більше осіб. Звичайно складається на протигру більше, число осіб, яких одна має провід і лучить у собі суму опору проти героя, а другі безпосередню або посередню помагають їй. Натомість драматичну гру

репрезентує тільки одна особа. Це, ясна річ, логічна конечність, бо драматична акція від початку спрямована на певну ціль. Оттак герой може бути тільки один <...>. Часто гра й протигра змальовані рівномірно, але буває й таке, що протигра виходить сильніше, яркіше, так що ми в сумніві, де властиво гра, а де протигра. Це очевидно слаба сторона драми, бо поет не повинен уводити нас у блуд. Найліпше відповідь поет вимогам акції тоді, коли запевнить героєві головну участь як не в самій акції, то хоч в інтересі глядачів, і коли відрізняє його від других дієвих осіб, щоб не було найменшого сумніву, що якраз він, а не хто інший є героєм драми. Участь протигри в акції мусить бути доволі визначна й замітна, щоб зазначити як слід характер протигри й боротьби. А тепер насуваєть ся питання: чи акцію зачинає гра, чи протигра? Це залежить від композиції драми» [1920. Роздольський — 32]. ► ДІЯ ЄДИНА, ДІЯ НАСКРІЗНА, КОНТРДІЯ, КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ, ПРОТИАКЦІЯ, ПРОТИГРА, ПРОТИДІЯ

ПРОТИДІЯ / [1939. Рапопорт — 57]; [1955. Верхацький — 43]; «У кожному моменті драми наявні обидва напрямки драматичного життя, при чому один з них невідступно прискорює інший — в дії та протидії: але і в цілому також дія драми і групування її характерів складаються з двох частин. Зміст драми завжди полягає у боротьбі, сповненій сильних душевних хвилювань, у боротьбі, яку веде герой з протилежними силами. І як сам герой повинен вести сильне в своїй певній однобічності й обмеженості життя, так само і протидіюча сила має бути виразно подана в людях, які представляють її» [1938. Фрейтаг — 19]. ► ДІЯ, ПРОТИАКЦІЯ, ПРОТИГРА ДРАМАТИЧНА, ПРОТИДІЯ НАСКРІЗНА

ПРОТИДІЯ НАСКРІЗНА / [1937. Захава — 38]. ► ПРОТИАКЦІЯ

ПРОТОРЕЖИСУРА / [2021. Клековкін / 2]. ► ТЕАТР ДОРЕЖИСЕРСЬКИЙ

ПРОТОТИП / [1998. Лелека — 14].

ПРОФАНАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРА / [1910. Профанація — 92].

ПРОФЕСІОНАЛ-АКТОР / «РСТ, що формуються виключно з професіоналів-акторів на кшталт звичайних стаціонарних театрів» [1928. Смоліч / Активність — 2]. ► АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ

ПРОФЕСІЯ [ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ] / «єсть актором з професії» [1865. Вістник / 68]; «драматургія стає його професією» — Франко цитує текст Л. Старицької-Черняхівської про М. Старицького [1902. Франко / ЛНВ — 262]; «професіональний драматург» [1902. Франко / ЛНВ — 263]; «фахові артисти» [1907. Старицька — 666]; «професіональній сцені» [1911. Хоткевич — 496]. ► ЗАВОД, СПЕЦІАЛІСТ, СПЕЦІАЛЬНІСТЬ

ПРОФЕСІЯ АРТИСТИЧНА / [1923. Гаккебуш — 13]. ► АРТИСТ, АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ

ПРОФОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІВНИКІВ МИСТЕЦТВ / [1924. Рабіс — 4]. ► ВСЕРАБІС

ПРОФОСВІТА ДРАМАТИЧНА / «В дореволюційні часи виховання робітників сцени провадилось в студіях, що засновувались майже при кожному великому театрі. Ці студії готували тільки акторів і тільки для даного театру, пристосовуючись цілком до його методів роботи. Режисери виховувались вже в процесі довгої часом роботи в театрі» [1926. Горбенко / 3—5]. ► **ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА**

ПРОФСПІЛКА РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВ / «Передо мною лежать цифри про число членів профспілки робітників мистецтв, — з них видно, що з 17.144 членів профспілки: акторів — 4.840, цебто 28,2 %; режисерів, помічників та суфлерів — 2.081, цебто 19,6 %. Коли додати сюди музикантів та робітників естради й цирку, то загалом буде 29,8 %. Беручи взагалі — більш як половина, а саме 58,1 % всіх членів профспілки, — це робітники мистецтв, що працюють саме в установах, якими відає через відділ мистецтва НКО» [1927. Скрипник — 83].

ПРОФСПІЛКА СЦЕНІЧНИХ ДІЯЧІВ / [1924. Рабис — 4]. ► **ВСЕРАБІС**

ПРОФТЕАТР / професіональний театр; [1927. Шевченко / 1 — 285]; [1928. І. В. — 10]; [1931. ЛВ — 5]; «Політос [Політосвіта], споживач живої мистецької сили кидає гасло “на профтеатр”» [1928. Бондарчук — 6]. ► **РУХ ТРОМІВСЬКИЙ, ТЕАТР ПРОФЕСІЙНИЙ, ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ**

ПРОЯВИ ІДЕОЛОГІЧНО ШКІДЛИВИ / [1934. Юра — 741].

ПРУЖИНА [ДРАМАТИЧНА] / «любов єсть головною пружиною поступування обоїх» [1865. В. Д. Р. — 333].

ПРУЖИНА АКЦІЇ ► **ДРАМА КЛАСИЧНА**

ПРУЖИНА П'ЕСИ ► **КОНФЛІКТ**

ПСЕВДОАКТОР / [1870. Народний театр — 5].

ПСЕВДОКЛАСИК / [1913. Стешенко / 1 — 15]; «псевдокласики» [1894. Франко / Театр — 309]; «псевдо-класіки» [1908. Стешенко / 1 — 2]; [1913. Вороний / Театр — 122, 125]; «Ці три моменти до певної міри, в основному, повинні вичерпати характеристику цього роду театру — театру впливу. Ми на прикладах це бачимо. Наприклад: псевдокласика XVII століття у Франції — мені здається (я цього не тверджу, я не вчений чоловік), що цей театр саме такої категорії. Чому? Тому, що його завданням фактично було прищеплювати й утримувати в колах своєї публіки, себто двірської знаті тодішньої Франції, двірські манери, двірський спосіб мислення. Його греки, його турки не були греками і не були турками, а були власне придворними маркізами і графами короля Людовіка. Цей театр не виявляв того предмета, який зображував, а впливав, він мав певне завдання, цілком конкретне з боку інтересів пануючого класу, був театром впливу і нічим інакшим <...>. Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи, або на початку якоїсь іншої епохи, на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось у час романтичного і класичного

мистецтва» [1925. Курбас / Вплив — 63]. ► ДРАМА ПСЕВДОКЛАСИЧНА, КЛАСИКА, П'ЄСА КЛАСИЧНА, ПСЕВДОКЛАСИЦИЗМ, ТЕАТР КЛАСИЧНИЙ, ТЕАТР КЛЯСИЧНИЙ, ТЕАТР ПСЕВДОКЛАСИЧНИЙ

ПСЕВДОКЛАСИЦИЗМ / [1902. Франко / Міра — 221]; «псевдокласичні драми» [1894. Франко / Театр — 312]; «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]. ► ПСЕВДОКЛАСИК

ПСЕВДОНИМ АРТИСТА / [1913. Усячина — 64]. ► ПАШПОРТ АРТИСТА

ПСИКАННЯ / [1891. Кримський / Товариство — 331]; «при першій виході на сцену його вітали оплесками <...>, але опісля псикали здорово» [1891. Кримський / Трупа — 327]. ► ПОСВИСТИ

ПСИХІКА / «психіка героїв» [1913. Вороний / Театр — 127].

ПСИХОІДЕОЛОГІЯ / [1931. Коряк — 93]; [1932. Буревій — 10]; «психоідеологія пролетаріату» [1931. Підгайний — 93]; «абсолютизовану, одірвану психологічну “домінанту” (комплекс) автор називає психоідеологією» [1931. Сокаль — 56]. ► СТИЛЬ, ТЕАТР ПОБУТОВО-РЕАЛІСТИЧНИЙ

ПСИХОІДЕОЛОГІЯ ГЛЯДАЧА / [1932. Буревій — 10]. ► ТЕАТР ПОБУТОВО-НАТУРАЛІСТИЧНИЙ

ПСИХОЛОГ / «Карпенко-Карий (Тобілевич) і Мирний — ось два таланти, наділені всіма прикметами великих малярів побуту і національних психологів» [1904. Франко / ЛНВ — 93].

ПСИХОЛОГІЗМ / [1923. ЮМ — 2]; [1924. Вороний — 370]; [1924. Київ — 8]; [1927. Урсал — 15]; [1927. Шевченко / 1 — 286, 293]. ► МЕТОД ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ПСИХОЛОГІЗМ БУРЖУАЗНИЙ / «Особливо ж негативно позначився на початковому періоді діяльності франківців вплив методу буржуазного психологізму» [1935. Савченко — 9].

ПСИХОЛОГІЗМ ІНДИВІДУАЛЬНИЙ / [1928. В. Х-ий — 8]. ► ТРАНСФОРМАЦІЯ СЮЖЕТНОГО МАТЕРІАЛУ

ПСИХОЛОГІЗМ МІЩАНСТВА / [1925. Два — 1].

ПСИХОЛОГІЗМ НУТРОВИЙ / [1927. Шевченко / 1 — 293]. ► НУТРО, ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ, ТЕАТР НУТРА

ПСИХОЛОГІЗМ РАФІНОВАНИЙ / [1932. Верхацький / Пролог — 14].

ПСИХОЛОГІЗМ РЕАЛІСТИЧНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 57].

ПСИХОЛОГІЯ [ПСИХОЛОГІЗМ] / «психически верно <...> были представлены» [1862. Чубинський — 338]; «великанська похиба проти психології» [1865. Андрієвич / Роксоляна — 330]; «основні закони драматургії і — конечно — психології» [1865. Андрієвич / Сватання — 326]; «єсть то милий образець з життя русько-сільського і має одну важну психологічну сторону» [1865. В. Д. Р. — 333]; «коли актори, граючи “Простака”, зрозуміють добре ролі з психічного боку» [1866. Маруся — 369]; «прикметами психологічними»

[1897. *Вороний / Кропивницький — 313*]; «ця п'єса [“Житейське море”] багато залежить від акторів, бо потребує сильно ажурної психологічної роботи» [1904. *Карпенко-Карий / 8 — 167*]; «послідовності психологічного аналізу, індивідуалізації характерів і, так би мовити, архітектурної викінченості» [1907. *Дорошенко — 126*]; «психологічний зміст» [1907. *П-ський — 67*]; «психологічні моменти комедії» [1907. *Старицька — 648*]; «всі вчинки дійової особи повинні бути психологічно і логічно умотивовані і витікати з її [дійової особи] характеру» [1913. *Вороний / Театр — 127*]; «психологічний бік п'єси» [1914. *Вороний / Дзвін — 273*]; «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*]; «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. I. Сучасний актор не переживає, а грає. В сучасному театрі це тенденція, що вищується як постулат. II. Відділення фактури від людини і механізація її (фактури). III. Тенденція до театру як виробництва. IV. Відхід від всієї ілюзорності. V. Відсутність психологізму» [1924. *Курбас / Принцип — 49*]; «І ось тут, товариші, і вся притичина, яка не вичерпує сього, але вона дає, з одного боку, правильний погляд на справи, що нам треба робити. Я розумію, що коли таке мистецтво настало, коли ми такі люди, що інакшого мистецтва робити не можемо, ясно, що таким митцем мусить бути не тільки режисер і художник, а й актор. Тут один закон писаний для всіх, і для актора так само. Ми не раз про це говорили. Була навіть моя стаття у “Барикадах театру”, яка була одною з лекцій, яку я тут читав про те, що психологізм, як зміст, віджив своє і зовсім не цікавить. Психологізм як зміст, коли візьмемо, наприклад, такі п'єси, як “Базар” чи “Чорна пантера й Білий ведмідь” В. Винниченка, чи “Мета любові”, чи “Осінні скрипки” І. Сургучова, абстрагуючись від того, що Винниченко писав на певну тему, що він хотів щось довести, певні етичні чи моральні питання поставити, але все-таки основним змістом, який зворушував, зачіпав глядача, середнього глядача, який багато не розбирався, були ті переживання, які ці персонажі з собою вносили на сцену і ними жили. Це був зміст, який цікавив. Коли Білий ведмідь грав у карти, то митець Винниченко, а з ним і актор, вдавався з найбільшою насолодою в детальну розробку кожного психологічного моменту, всякого трепету його психологічних процесів, і глядач, дивлячись на це, жив тільки цим, тільки цим цікавився, і це його хвилювало. І навіть тут ви бачили, при-

міром, як Полевицька грала — у неї дуже багато таких моментів, у неї якраз це було цікаве, як окрема роль, в розумінні виявлення найтонших хвилювань у психологічних процесах персонажа. Словом, був час психологізму як змісту» [1925. Курбас / Зміцнення — 136]; «психологізм з'являється методом старого театру» [1926. Політика — 1]; ► АКРОБАТИЗМ, ПСИХОЛОГІЧНІСТЬ, РЕАЛІЗМ, СПАДЩИНА БУРЖУАЗНА, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ПСИХОЛОГІЯ ГЕРОЯ / [1913. Вороний / Театр — 71]; [1914. Вороний / ЛНВ — 653].

ПСИХОЛОГІЯ ГЛЯДАЧА / «Історія театру дає нам чимало прикладів, які свідчать за те, що бувають епохи, коли через певні причини вилітається психологія глядача в такі форми, що не ідеологія п'єси, а інші ділянки театральної фактури визначають смаки споживачів» [1929. Рулін / Слово — 11]. ► АНКЕТУВАННЯ, ВИВЧЕННЯ ГЛЯДАЧА, ІСТОРІЯ ГЛЯДАЧА

ПСИХОЛОГІЯ ПЕРСОНАЖА / «театральна критика підкреслює характерну рису таланту Заньковецької і її гри, а власне: глибоку вдумливість в психологію персонажа» [1907. Петлюра / Заньковецька — 31]; «глибока вдумливість в психологію персонажа» [1907. Петлюра / Заньковецька — 42].

ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНЬОЇ / [1925. Навроцький — 5].

ПСИХОЛОЖЕСТВО ► ТЕАТР ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ

ПСИХОПАТКА / «З нами [під час гастролей трупі М. П. Старицького у Москві] охоче знайомилось, припрошувало в гості значне Московське купецтво, не кажу вже о земляках, що жили в Москві, ті нас приймали як близьких і рідних. Не обійшлося й без неприторенних шановниць таланту, чи то так званих “психопаток”. Такі чудачки буквально обсажували нас своїми уїдливими знайомствами і засипали любовними цидулками. Від них приходилось втікати з театру, чорним виходом, а то вони нищили наші носові хустки і стрічки, які розривали на шматки і брали на спомин, а то й кусались» [1928. Ванченко / 8 — 157].

ПСИХОТЕХНІКА В ТЕАТРІ / [1923. Гаккебуш — 13].

ПУБЛІКА / [1935. Е. Ц. — 2]. ► ПУБЛІКА

ПУБЛІКА / польськ. *publicum* [1765] [2007. Rutkowska — 439]; польськ. *publikum* [1775], *publiczność* — видовище у залі театральній [1792] [1992. Segieła — 93]; «публіка» [1866. Маруся — 364]; [1894. Старицький / Талан — 445]; [1894. Франко / Театр — 324]; [1904. Історія — 10]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 108]; [1907. Кропивницький / Коза — 44]; [1908. Кропивницький / Спогади — 127]; «публіка» [1809. Квітка — 170]; [1828. Квітка / Аксаков / 2 — 176]; [1837. Тополя — 113]; [1841. Квітка / Театр — 97, 99, 100]; [1857. Шевченко / Щоденник — 01.10 — 113]; [1858. Шевченко / Бенедикт — 209]; [1897. Кропивницький — 40]; [1905. Кропивницький — 88]; [1936. Мар'яненко / 1 — 123]; «обращается к публике с извинением» [1840. Квітка / Ярмарка — 400]; «вся публіка устремилася к полуразрушенному балагану, именуемому театром» [1845. Гребінка — 499]; «её [актрисы] истинный любовник должна быть публіка» [1858. Шевченко / Щоденник — 05.02 — 148]; «публіка тобі живому квітки

кидала як солону»; «широ публіці служив» [1861. Мизко — 302]; «сподобався той образок публіці» [1865. Андрієвич / Сватання — 326]; «подготовьте афиши без числа, для привлечения публики можете написать: “Спектакль при участии артиста Одесского народного театра М. Л. Кропивницкого”» [1872. Кропивницький / Мячиков / 1 — 248]; «публіка залила й затопила театр» [1884. Нечуй — 118]; «местная quasi-аристократическая публика для отличия от плебеев и из подражания высшему петербургскому кругу явилась в театр во фраках и в белых галстуках» [1884. Черняев — 374]; «публика курила и ждала терпеливо» [1888. Черняев — 425]; «духовенство станомить дуже значну часть публіки театральної: значна часть авторів і композиторів п'єс драматичного нашого репертуару є робота духовних» [1892. Франко — 282]; «обычную публику театра [1830–1840-х] составляли дворяне, чиновники, иностранцы, студенты» [1893. Черняев / Млотковский — 170]; «публіка в театрі інтелігентна» [1894. Старицький / Талан — 458]; «публіка розмаїта» [1894. Старицький / Талан — 459]; «безпретензійна публіка» [1897. Вороний / Вій — 317]; «публіка ложиться ув продолжительный обморок» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 60]; «світска публіка» [1904. Історія — 4]; «публика ее освистала» [1905. Кропивницький — 92]; «інтелігентна публіка»; «театральна українська публіка» [1913. Вороний / Театр — 149]; «Кілька слів про публіку. Здається, що тепер в самих поганих балаганах так не поводитьсь публіка, як у театрі. Чи не загальне явище, наслідок “демократизації”? Під час гри, — сміх, балачки, лузання насіння, писк гам. О, демократично публіко! Що тобі до артистичної-художничої гри?» [1917. Л. Б. — 4]; «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]; «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 мистецтві), а не саме почуття переляку, як емоція, передавана публіці» [1923. Курбас / Психологізм — 236]. ► БЕНЕФІС, ГЛЯДАЧ, ЗРИТЕЛЬ, ПУБЛІКА

ПУБЛІКА БУРЖУАЗНА / «Слухав учора Собінова (Євгеній Онегін)». Миський великий театр повнісінький був звичайнісінької “буржуазної” публіки — так, як 10–15 років тому <...>. Про “пролетарську” державу нагадував лиш намальований на завісі робітник з молотом та труби заводів. Але мимоволі зринало питання: до чого він тут? Декорація? На жаль, тільки декорація, а може й профанація робітницького становища. Бо коли це символ, то він символізував лише те, що єдиний робіт-

ник був у театрі, та й той намальований» [1926] [1929. Єфремов — 355]. ► ТЕАТР БУРЖУАЗНИЙ

ПУБЛІКА ГАЛЬОРОЧНА / [1917. Публіка — 4]. ► ГАЛЬОРКА

ПУДРА [ДЛЯ ГРИМУВАННЯ] / [1926. Лопатинський / 2 — 30].

ПУЗИР / «Некоторые трагики считали своим долгом, закалыва-
ясь, класть за пазуху бычачий пузырь с... клюквой. Артист взмахивал
смертоносным орудием, пронзал пузырь, падал на пол и к ужасу зрите-
лей сцена обагралась... кровью! Как видите, в старину понимали толк
в “реализме” и шли, пожалуй, дальше Золя» [1891. Черняев / Материалы — 245];
«Вона підклала під пахви, осюди — о, пузир із червоною водою і коли
муж почина штрикати її ножом і ніяк не заріже, так вона пускає з пузи-
рів червону воду» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 60].

ПУЛЬТ [ДИРИГЕНТА] ► ДІРІЖОР

ПУЛЬТ ДИРИГЕНТСЬКИЙ / [1936. Мар'яненко / 1 — 124].

ПУНКТ КУЛЬМІНАЦІЙНИЙ / [1914. Вороний / Дзвін — 282]; [1924. Ма-
монтов — 31]; «драматична боротьба, поступово наростаючи в середній
частині драми, доходить, нарешті, до своєї вищої точки, до того пере-
ламу, після якого дія йде вже на пониження (до розв'язки) або перево-
диться на інші рейки, що так само незабаром приводить до розв'язки.
Це й є кульмінаційний пункт, момент найвищого напруження, цен-
тральний момент цілої п'єси. Це є той момент, коли боротьба досягає
найбільшого загострення, коли герой, що веде єдину дію, добивається
певного успіху й збирається з силами нанести останній рішучий удар
або події згусають так, що далі вже нікуди йти, і незабаром повинна
наступити яканебудь розв'язка. <...> Кульмінаційний пункт найкраще
давати: у п'ятиактній драмі — в кінці четвертої дії, у чотирьохактній —
у кінці третьої дії. Можна дати його й на початку останньої дії. Взагалі ж,
чим пізніше він наступить, тим краще» [1930. Красовський — 37]. ► КОМПОЗИЦІЯ,
КУЛЬМІНАЦІЯ, РОЗВИТОК ДІЇ

ПУНКТ ОПОРНИЙ / «Вражає те, що має яскраві опорні пункти.
Їх мусить мати увесь спектакль в цілому і кожен образ зокрема» [1936.
Микитенко / Бесіди — 287]. ► КОМПОЗИЦІЯ

ПУРИМ-ШПИЛЬ / [1925. Пурим — 5]; [1926. Пурим — 15].

ПУРИМШПІЛЕР / [2001. Береговский — 47]. ► ПУРИМШПІЛЬ

ПУРИМШПІЛЬ / [2001. Береговский]. ► ПУРИМШПІЛЕР

ПУСТИТИ КОМЕДІЮ / «пустить комедию» [1840. Квітка / Халаявський —
143]; «пускать комедию» [1840. Квітка / Халаявський — 148].

П'ЯТИРІЧКА МИСТЕЦТВ / [1930. Кацанов / 2 — 1]; [1930] [1994. Безгін —
9–10]. ► ГОЛОВМИСТЕЦТВО

РАБІС / Спілка робітників мистецтв (союз работников искусств) [1922. *Василько* — 10]; [1924. *Рабис* — 4]. ► ВСЕРАБІС, ВСЕРОБМІСТ, РАДА ХУДОЖНЯ, РОБМІСНИК, РОБМІСНИЦЯ, РОБМІСТ, СПІЛКА СЦЕНИ І АРЕНИ, СПІЛКА СЦЕНІЧНИХ ДІЯЧІВ, ПРОФОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІВНИКІВ МИСТЕЦТВ, ПРОФСПІЛКА РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВ, ПРОФСПІЛКА СЦЕНІЧНИХ ДІЯЧІВ, ЧИСТКА

РАДА ВИЩА НАУКОВО-РЕПЕРТУАРНА / «По постанові Вищої Науково-Репертуарної Ради при Відділі Мистецтв Головополітосвіти Н.К.О. У.С.Р.Р. від 18/XI 1924 р. за Ч. 107 п'єса до вистави дозволяється» [1922. *АП* — 4].

РАДА ГРОМАДСЬКОГО СПРИЯННЯ ТЕАТРУ / «Утворення при “Березілі” Ради громадського сприяння театру, що своїм завданням ставить: а) вияснення й уточнення шляхів революційного театру взагалі і “Березіля” та критеріїв театральної культури в епоху соціалістичного будівництва, б) допомога театрові “Березіль”, що основує свою роботу на положеннях культурної політики компартії, не схибити серед мінливих перехідних культурно-громадських ситуацій, в) утворення серед робітничо-селянського суспільства прихильної й активної атмосфери до театру, г) сприяння утворенню для роботи “Березіля” необхідних матеріальних засобів» [1927. *Рада* — 2].

РАДА РЕЖИСЕРСЬКА / «Замість одного режисера до праці стала режисерська рада» [1931. *Хроніка* / 1 — 161].

РАДА РЕПЕРТУАРНА / «Беручи на увагу ту чималу кількість драматичних творів, що їх щороку надсилається до Вищої Репертуарної ради Головополітосвіти Наркомосу, треба гадати, що потяг серед робітничо-селянської молоді до драматичної творчості є досить значний» [1930. *Красовський* — 3].

РАДА ТЕАТРАЛЬНА / [1918. *Відділ* — 2]; [1918. *Школа* / 2 — 2]; «В перших же часах революції, звичайним революційним шляхом було скликано у Києві мітинг всіх заінтересованих українським театром і на мітингу зразу-ж було обрано театральну раду для завідування справами українського театру і для переведення на його користь революційної акції. Обрана рада в короткому часі зорганізувалася. Революційне повстання ради нікого не здивувало, і український, так само революційним шляхом покликаний до життя, уряд України і Центральна Рада без вагання визнали компетенцію новоявленої театральної ради. Головою театральної ради спочатку було обрано Винниченка, але через те, що Винниченко був головою уряду, то було разом обрано і заступника голови, що заміщав постійно Винниченка, який не міг бувати та зовсім і не бував в театральній раді. Пізніше заступника голови було обрано головою, а в заступники голови обрали М. Старицьку. Найбільше діяльними членами театральної ради були сестри М. Старицька і Л. Старицька-Черняхів-

ська, Н. Дорошенко, М. Грушевська, З. Маргуліс, П. Коваленко, І. Мар'яненко та інші. Першим кроком намічала театральна рада ще з осені 1917 року dokonання революції в театрі і засновання нового, незалежно від побутового, літературного драматичного театру. Але крило противників революції в театрі і сторонників продовження еволюційних заходів було в випадково зібраній театральній раді ще міцне, і після кількомісячної боротьби воно одержало перемогу. Театральна рада заарендувала для державного театру будинок Народного дому у Києві, де по традиції був завжди Український театр, і приступила до укладання трупи національного театру. Коло цього власне і загорілася боротьба між членами ради. Революціонери хотіли створити нову трупу із українських сил, що, не вміщаючися в рамки побутового театру, мусили працювати на сценах московських та польських, контрреволюціонери хотіли покликати готову трупу Мар'яненка і, додавши до неї кілька нових сил, покласти таким чином ядро національного театру і знову, як в театрі Садовського, робити проби поступенного розширення репертуару, маючи звиклий побутовий репертуар як основу. Контрреволюціонери, з М. Вороним та І. Мар'яненком на чолі, отримали перемогу, Вороний і Мар'яненко самі стали на чолі трупи і покликали до національного театру всіх акторів трупи, бувшої Мар'яненка» [1925. Антонович — 207]; «Театральна рада. Як державна інституція вона підтримувала “Молодий Театр”, опрацювала і підготувала тип сільських театрів для просвіт, заснувала народну театральну школу і вирішила поширити справу державних театрів. Переконавшись з досвіду нещасливого сезону, противники революції відмовилися від своєї теорії поступенного зливання побутового театру з театром літературним. Але визнаючи заслуги, високий рівень і потребу ще на довгі часи для деяких верств широкої громади побутового театру, Театральна рада вирішила 8 осені 1918 року заснувати у Києві три державних театри. Один народний з побутовим репертуаром, до цього театру покликали Заньновецьку, Саксаганського, Ліницьку, Лазаря Шевченка і інших. Директорство театру було доручено Саксаганському, як і склад трупи. Умовою було поставлено, щоб трупа виставляла репертуар побутовий, історично-побутовий і класичний. Із класичних п'єс Саксаганський встиг в першій половині сезону 1918–1919 років виставити Шіллера “Розбійники” і Гуцкова “Уріель Акоста”. Особливе враження справила перша постановка. Саксаганський сам в перший раз виступив в класичному репертуарі в ролі Франца Моора, і викликав багато толків, спорів і дискусій своїм трактуванням тої ролі і виявив нову, невідому доти, грань свого безмежного талану. З успіхом його як актора конкурував в цій виставі успіх його-ж як режисера. З молодією трупою Саксаганський добився рідкого ефекту і молоді запальні тиради

героїв Шіллера роздавалися зі сцени з невідомим молодим огнем і все виконання, складна постановка п'єси була тріумфом Саксаганського на новому полі. Також з успіхом пройшов "Уріель Акоста", в якому виступила Заньковецька в ролі матері Уріеля» [1925. Антонович — 210]; «Вже в перші місяці революції, влітку 1917 року, для переведення театральних справ і в першу чергу для організації нового українського театру було закладено "Театральну Раду" з письменників, театральних діячів і представників громадянства; вона розпочала свою роботу перш як чисто громадянська організація, але незабаром перетворилася в офіційну установу й стала вищим державним органом, що керував театральними справами при Генеральному Секретаріаті Освіти. Під її ідейним керівництвом почав працювати й організований при тому-ж Секретаріаті "Театральний Відділ". Заходами Театральної Ради було організовано й відкрито в вересні 1917 року в "Троїцькому Народному Домі" в Києві "Український Національний Театр", що став першим державним українським театром. На жаль, обставини, за яких він провадив свою працю, а також і труднощі, що мусили неминуче виникнути при організації такого нового й складного діла, не дали змоги цьому театрові стати на потрібну художню височину. Почасті труднощі художньої роботи в якнайбурхливіший момент революції й громадянської війни, часті відсутність потрібного для цілком нової художньої роботи керівника були причиною того, що "Національний Театр" не виправдав тих надій, які на нього покладало громадянство. З нових постановок його найбільш держалися в репертуарі "Пригвожденні" Винниченка, "У Гайхан-бея" В. Самійленка, з перекладних п'єс — "Тартюф" Мольєра, "Розбійники" Шіллера, "Огні Іванової ночі" Зудермана та інш. "Національний Театр" існував всього один рік і помітного сліду по собі в нашому театральному житті не кинув. Крім організації "Національного Театру", Театральний Відділ при Генеральному Секретаріаті Освіти, а пізніше — Народному Міністерстві Освіти, заклав був ще року 1918 першу державну драматичну школу для підготовки драматичних акторів і розробив цілу низку проектів що до розвитку й поширення українського театру. Але громадянська війна на Україні зимою 1917–18 рр. не дала ці проекти здійснити. Після гетьманського перевороту весною 1918 року Театральний Відділ, що став частиною "Головного Управління Мистецтв", продовжував свою роботу біля поширення українського театального життя. За цей період розроблено було план організації шостимісячних режисерсько-інструкторських курсів для підготовки керівників робітничо-селянських театрів, план видання режисерських примірників п'єс українського та європейського репертуару, покажчиків найкращих п'єс для селянських та дитячих вистав, намічено й замовлено низку перекладів

лібрето опер з чужих мов на українську і т. ін. Більшість цих проєктів осталася тільки на папері, бо вимагала й довшого часу і чималих засобів; так, з покажчиків п'єс було видано лише один — “Поміч учителю”, з лібрето опер перекладено лише “Черевички” Чайковського, а з режисерських примірників не вийшов ні один. Найпомітнішою справою в роботі Театрального Відділу була організація двох державних театрів, які відкрилися восени 1918 року — “Державного Народного Театру” і “Державного Драматичного Театру”. Перший (у Троїцькому Народному Домі) переважно виставляв п'єси побутового репертуару і по суті мало чим відрізнявся від “Національного Театру”, але другий (в театрі кол. Геймана на Меринговській вул.) одразу став на той шлях, кудю не зміг піти “Національний Театр”. Він почав виставляти виключно п'єси сучасного українського та класичного європейського репертуару, й розпочав свою працю “Лісовою піснею” Лесі Українки. Головним режисером його було запрошено Ол. Загарова, колись режисера СПБ. “Александринського” театру, а трупу складено почасти з кращих акторів “Національного Театру”, а почасти з нових сил (артистки — Нат. Дорошенко, Гаккебуш, Сидоренко; артисти: Загаров, Коханенко, Паньківський, Мар'яненко, Каргальський та інш.). Театр цей існував один рік (1918–1919) і дав низку нових постановок (“Лісова пісня” Лесі Українки, “Візник Геншель” і “Ткачі” Гавптмана, “Мірандоліна” Гольдоні), а також відновив деякі з п'єс, що вже йшли в українському театрі (“Одружіння” та “Ревізор” Гоголя й інш.). Постановки ці були більш або менш вдатними» [1925. *Кусіль* / УТ / 2 — 151–152]. ► **ВІДДІЛ МИСТЕЦТВА, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА**

РАДА ТЕАТРУ / «При кожному з державних театрів, що є у безпосередньому віданні Народного Комісаріату Освіти організується, як доградчий орган, Рада театру» [1928. *Положення* — 78].

РАДА ХУДОЖНЬО-ПОЛІТИЧНА / [1929. *Невельський*]; [1930. *Що* — 18]; [1931. *Більшовизм* — 1]. ► **РАДА ХУДОЖНЯ, ХУДПОЛІТРАДА**

РАДА ХУДОЖНЯ / [1918. *Статут* — 261]; [1924. *БС* — 4]; [1925. *ПТУ* — 8]; [1926. *Симптоми* — 1]; [1929. *Бендерський* — 10]; [1929. *Дальський* — 43]; [1929. *Рада* — 31]; [1929. *Сахновський* — 9]; [1929. *Сірий* — 38]; «в театрі В. Комісаржевської <...> була художня рада, котра завідувала репертуаром» [1913. *Вороний* / *Театр* — 94]; «28. VIII.1922. Прочитав в газеті “Пролет. Правда”, що в Шевченківському театрі у Києві по ініціативі Рабіса єдиноличне правління директора касується і вводиться худ.рада» [1922. *Василько* — 10]; «Організація відділом мистецтва губполітосвіти великої і малих художніх рад. При Відділі мистецтв Губполітосвіти незабаром утворюється Велика Художня Рада. Завдання Великої Художньої Ради — об'єднання всіх театральних організацій м. Києва, координація роботи їх і встановлення безпосереднього зв'язку з Губполітосвітою. Велика Худрада є допоміжний орган при Від-

ділі мистецтв Губполітосвіти, що освітлює діяльність театрів, орган контролю, критики, орган направляючий художнє життя мистецьких угруповань. Велика Худрада розгортаючи, висвітлюючи життя художнього колективу сполучує і міцно в'яже мистецький творчий орган з громадянством. Крім великої Художньої Ради при кожному театрі існуватиме мала Худрада. Велика Художня Рада складається з представників — Губполітосвіти, Агітпропу і Губкому, Робмису, Комунивід, представників театрів (завідуючих художн. част. мистецьк. угруповань), представників літо, преси, представника робкорів, представника Культвідділу, Губпрофради, представника від технічного складу робітників сцени і повний склад репертуарної комісії. В склад малих художніх рад входять: представники Губполітосвіти, уповноважений по театру комунивідділу, представник від колективу акторів, представник робітників сцени (техніч. робітн.) представник дирекції і весь керуючий художній орган театру (зав. муз. частиною художник, зав. хореограф. частиною, літо і режисюри — головний, чергові режисери й ляборанти). Велика Худрада почне функціонувати в найближчому часі. <...> Худ. Рада повинна мати велике значіння в оздоровленні побуту театру, в творчому об'єднанні художніх керуючих одиниць, в підвищенні продукції театру. Худрада виведе роботу художника з вузького індивідуалістичного кола, кладучи ґрунт для колективної творчості і тісно зв'яже з пролетарським громадянством» [1924. Рада — 6]; «Перші збори Великої Художньої Ради. 26 жовтня відбулось організаційне засідання Великої Художньої Ради, яку утворено, як допоміжний орган при Мистецькому відділі Губполітосвіти. <...> Представник театру Березиль Лопатинський також зазначає, що орендна платня Комгоспу з театру ім. Леніна надто велика, в той час, як утримання актора мінімальне. <...> Крім того, Художня Рада вважає за потрібне розмежувати театри: революційний, революціонізований та театр з художньо витриманим репертуаром (поруч з театром революційним існуватиме театр неревольюційний). Щодо обслуговування районних театрів і клубів — художня Рада приймає цілком план відділу мистецтв політосвіти. Обговорюючи питання святкування Жовтня, Худрада ухвалила прохати колективи дати безплатні вистави, з тим, щоб відділ мистецтв звернувся з клопотанням про звільнення всіх театрів від платні за освітлення» [1924. Рада / 2 — 4]; «В своїй роботі театр керуватиметься вказівками художньої ради з представників робітничих професійних та громадських організацій. На чолі ради стоятиме зав. Окрагітпропом тов. Марченко» [1926. Нартеатп — 15]; «після відповідньої постанови художньої ради театру (за вимогами робітництва) введено до репертуару низку побутово-історичних п'єс і опер з давнішого українського репертуару. Для цього з'організовано окрему артистичну групу» [1926. Сезон — 28]; «Під виключ-

ним доглядом художньої Ради Оперного театру, режисури й культурних діячів — готується опера “Тарас Бульба” [1926. *Хроніка / 6 — 17*]; «Просити НКО прискорити розробку певного положення про художні ради театрів; в художні ради ввести представників підприємств та робітничих клубів» [1928. *Резолюція — 4*]; «Ми не вміємо організувати наших художніх рад. Художні ради у нас — це організації кваліфікованого досвідченого глядача. Широкі художні ради — це ті обговорення вистав, що відбуваються після постановок, закуплених профспілками. Чи є розходження між думками художньої ради й цієї глядацької ради? Є й будуть, і досить серйозні. Маємо три думки — директора, режисера — це одна, думка художньої ради — це друга, і думка організованого глядача — третя думка. Може, я погано знаю глядача, але, на мій погляд, ще не вжили всіх потрібних заходів, щоб усі ці три різні думки впливали одна на одну й створили одну спільну громадську художню думку. Візьмімо приклад. У Києві поставлено оперу “Іскри”. Думка співучасників цього процесу була позитивна, художня рада не висловлювалася проти, думка групи глядачів, що були на генеральній репетиції, теж позитивна, думка широкої маси глядача — якраз навпаки: два рази поставили й зняли. Я не знаю, чи треба було зняти, чи ні, але знаю, що провідником тієї думки була каса, а не обговорення серед широкого масового глядача. Я не вірю такій касовій оцінці. Касова оцінка може бути правильна, може бути вірна, але вона може бути вирішена й через дрібного “обивателя” — міщанина, міського порізненого глядача, думці цього порізненого міщанина я не вірю» [1928. *Скрипник — 118*]; «1. Художня рада організується при кожному державному театрі з метою регулювання його художньої, ідеологічної діяльності на основі погодження виробничої праці підприємств з громадськістю. 2. Художня рада є органом дорадчим до дирекції. 3. До складу худради входять: директор, окремі найвидатніші художники — працівники театру, представник художньої молоді театру, представники Губвно та інших великих місцевих освітніх установ, представники ВЛКСМ, профспілок та інших громадських організацій, представники організацій письменників, художників, критиків, робкорів, а також окремі діячі освіти і мистецтва. Персональний склад Худради затверджується Головомистецтвом терміном на один рік, і члени ради несуть свою роботу без особливої за те винагороди» [1928. *Худради — 202*]; «Одним із серйозних чинників у справі соціального замовлення є художні ради при театрах, коли в них приймають участь також і представники від спілок та головних підприємств, що обслуговується даним театром» [1929. *Болобан / Замовлення — 1*]; «До цього часу худради не були органом пролетарського громадського контролю над роботою наших театрів. Тепер худради повинні стати невід’ємним чинником всієї роботи театру. Це вимагає сер-

йозної поглибленої роботи самої ради. Що ми мали до цього часу. По тих театрах, де худради збиралися, вони складалися з 20–30 осіб, що одвідували пленарні засідання, розглядаючи та ухвалюючи те, що пропонував театр. Коли встигали, то прочитували п'єсу, або переглядали генеральну пробу. Звичайно, така робота не наближала худради до самого театрального виробництва, не допомагала справі зміцнення зв'язку театрів з громадськістю. Який вплив мала худрада на поставу тієї чи іншої п'єси. Ухваливши п'єсу на худраді, театр починав роботу низкою проб, які доречі, не могли одвідувати робітники — члени рад, що працюють на виробництві. А потім театр подавав виставу на генеральній пробі напередодні вистави. Генеральну пробу починали пізно, більшість членів ради не досиджувала до кінця. Засідання до прем'єри не встигали скликати. Отже вистава проходила без впливу худради. Щоб забезпечити справжній громадський контроль над виставами, треба давати генеральну пробу за декілька днів до вистави, обов'язково читати саму п'єсу в раді, вчасно обмірковуючи поданий план та макет оформлення. Це міцніше зв'яже худраду з роботою театру над поставою. Досі худради не брали участі в репертуарній та популяризаційній роботі театрів. Театри подавали на затвердження худрад тільки орієнтовий репертуар, без читання кожної п'єси. Отже не могло бути мови про поглиблене опрацювання всього репертуару. Тепер деякі театри мають почати опрацювати репертуар ще в грудні на новий сезон. У цій роботі може стати в пригоді репертуарна секція художньої ради. Вона мусить разом з дирекцією та худкерівництвом перечитати та обмірковувати п'єси, що є на ринкові, та вибрати найкращі. Багато роботи у худрад в галузі організаційно-популяризаційній. Худради мусять допомагати обмірковувати теароботу на підприємствах та вивчати театрального глядача. На нашу думку, тільки секційна робота й може поглибити роботу рад. Треба лише забезпечити участь у роботі секцій, як робітників, так і фахівців. Пленуми своєю негнучкістю не зможуть виконати цього. Тут буде небезпека зменшення загальної активності членів рад. Серйозна робота по секціях підвищить авторитет ради в цілому та сприятиме зростові робітника члена ради» [1929. *ХР* — 7]; «художня рада єврейського театру ухвалила поповнити свій репертуар творами сучасних українських письменників. Першою піде п'єса “Голубі ешелони” Петра Панча. Другою постановою художня рада ухвалила пустити п'єсу Кушнірова “Герш Леккерт”» [1929. *Хроніка* / 1 — 252]; «Художні ради, як органи громадського контролю над роботою театрів, повинні ще глибше ввійти до життя театрів. Недозволені такі факти, коли (як це було торік) театри ставили п'єси без усякої участі худрад» [1929. *Шафаренко* — 10]. ► ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ, ДРАМПИСАННЯ, КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, ОБГОВОРЕННЯ ВИСТАВИ, РЕЦЕНЗІЯ КОЛЕКТИВНА

РАДА ХУДОЖНЯ ВЕЛИКА / [1924. Рада — 6]. ► РАДА ХУДОЖНЯ

РАДА ХУДОЖНЯ МАЛА / [1924. Рада — 6]. ► РАДА ХУДОЖНЯ

РАДІО У ВИСТАВІ / «Радіо у виставі (приймач ВЧН, 6 репродукторів, 2 мікрофони) відіграло роль своєрідного конферансьє. Воно відкривало виставу, кожне коло. Радіом, як уже було вказано, передавано патефонні платівки, що підкреслювали постать Лоли, голос під гітару в VIII-му епізоді, промови, гасла в завкомі тощо» [1931. ЛВ — 13].

РАДІОВИСТАВА / «1-а українська радіовистава в Києві. Український радіокомітет постановив улаштувати I-у українську радієву виставу. Між іншими завданнями ця вистава має допомогти радіоаматорам України представити апарати власної конструкції, а саме радіоприймачі, посилювачі, тощо» [1936. СССР — 3]. ► РАДІОКОНЦЕРТ, ТРАНСМІСІЯ ВИСТАВИ, ТРАНСМІСІЯ ОПЕРИ

РАДІОДРАМА / [1982. Рудницький — 141].

РАДІОКОНЦЕРТ / [1936. СССР — 3]. ► ВИСТАВА РАДІЄВА, КОНЦЕРТ [НА РАДІО], РАДІО-ВИСТАВА, ТРАНСМІСІЯ ОПЕРИ

РАДІОПЕРЕДАЧА [ВИСТАВ] / «Передача вистав і концертів по радіо. В РСФРР пройшов закон про безплатну радіо-передачу концертів і вистав з театрів. До повного розвивання цієї справи на Україні, у нас запроваджено таку ж систему» [1926. Хроніка / 1 — 17].

РАДІОПЕРЕСИЛАННЯ / «Радіопересилання п'єси “Три сестри”. П'єса Чехова “Три сестри” пересилається радіом з усіх радіостанцій Англії. П'єсу перероблено для радіопостаєви і перекладено на англійську мову Барбарою Бернгам» [1935. ЛНМ — 215].

РАДІОПОСТАВА / радіовистава; [1935. ЛНМ — 215]. ► РАДІОПЕРЕСИЛАННЯ

РАДІОФІКАЦІЯ ТЕАТРУ / «Радіофікація театру на 100%. У Нью-Йоркському «Гюїльд—театрі» мікрофон, устаткований на сцені і зв'язаний з радіо-станцією для передачі опер по радіо, пристосований ще й для обслуговування одвідувачів театру. До всіх найбільш віддалених місць театру, що перебувають в найгірших акустичних умовах, підведено проводи з штепселями. Одвідувачам за невелику плату при вході даються телефонні трубки. Слухач з'єднує за допомогою штепселя себе зі сценою і без особливого напруження чудово чує спів артистів, гру оркестра в найдешевіших місцях» [1926. РТ].

РАДІУС / «Радіус (опуклий горизонт)» [1925. Вороний — 555]; «Радіус — велике полотнище, яке спускають з рушту довкола всього кону й утворюють ним загальне оформлення кону» [1929. Словник — 45].

РАДОСПІВ / Іван Айталевич [Г. Вітошинський] «видав рівночасно ще одну драматичну п'єсу на руській мові — водевіль (радоспів) “Козак і охотник”» [1885. Франко / Театр — 360]. ► ВОДЕВІЛЬ, РОДОСПІВ, СПІВОГРА

РАДЯНІЗАЦІЯ / «радянська та оздоровлення побуту співробітників та студентства [театральних вишів]» [1928. Рупін / План / 3 — 6].

РАДЯНІЗАЦІЯ [МИСТЕЦТВА] / [1931. Гандельман / 1 — 15].

РАДЯНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ / [1927. Шевченко / 1 — 294]. ► ТЕАТР РАДЯНСЬКИЙ

РАЗГЛАГОЛ / «Діалог, или разглагол» [1791. Скворода / *Потоп* — 338]. ►

ДИСКУРС, ДІАЛОГ

РАЙОК / галерея; польськ. *rajek* [1858] [1992. *Cegiela* — 94]; «райок» [1891. *Трупа* — 37]; «В райке Александрійского театра или в ложе итальянской оперы» [1844. *Гребенка* — 221]; «И каждую неделю я был два-три раза в театре (разумеется, в райке)» [1855. *Музыкант* — 227]; «Большой театр посещал я постоянно два и три раза в неделю, и хоть из райка, а я видел и слышал все, что было лучшего в ту зиму в столице. <...> О незабвенная афиша! Надо вам сказать, что я часто делал большой крюк, чтобы пройти мимо которого-нибудь театра, собственно для того, чтобы прочесть афишу» [1855. *Музыкант* — 228]; «о том, что иногда с райка выпускалось в зрительный зал и на сцену несколько десятков воробьев или раздавались отчаянные вопли кошек в то самое время, когда пели “особы высшего круга”, а души рецензентов уносились “в другой гармонический мир”» [1881. *Черняев* — 290]; «с райка сыпались стишки, падавшие на головы ничем не повинных музыкантов» [1884. *Черняев* — 378–379]; «от малорусской труппы требуется райком, чтобы она только плясала, ходила бы колесом, валяла дурака да выкидывала коленца почуднее» [1887. *Кропивницький* / *Трупа* — 366]; театр ляльок; [1906. *Франко* / *Вертеп* — 375]; [1912. *Возняк* — 155]. ► ВЕРТЕП, ГАЛЕРЕЯ, ГАЛЬОРКА, ТИП, ЯСЕЛКА

РАЙОЧНИК / виконавець райка; [1891. *Кримський* — 340]. ► РАЙОШНИК

РАЙОШНИК / [1930. *Микитенко* / *Про себе* — 321]. ► РАЙОЧНИК

РАМА ЗАСУВНА / «Засувна рама — щит на коточках в планшеті кону, який закриває собою діру для люка» [1929. *Словник* — 44].

РАМА СЦЕНІЧНА / «По уставленню долівки на підвищенню, приступаємо до уладження т. зв. сценічної рами, то є стінки, що має за завдання відділити простір, призначений на сцену, від залі для видців. Цілий цей простір забиваємо дошками та прикрашуємо його. На вільний отвір завішуємо куртину» [1938. *Мельник* — 28–29]. ► ДОЛІВКА НА СЦЕНІ

РАМИ ПОДІЇ / «тло і рами події» [1901. *Франко* / *Ромео* — 153].

РАМКА СЦЕНІЧНА / [1946. *Ліпковський* — 8, 12]. ► ДЗЕРКАЛО СЦЕНИ, ПОРТАЛИ

РАМКИ ДРАМАТИЧНІ / [1865. *В. Д. Р.* — 333].

РАМПА / [1888. *Карпенко-Карий* / *Франко* — 299]; [1906. *Кропивницький* / *Беспочвенники* — 250]; [1917. *Курбас* / *Про символічний театр* — 34]; [1925. *Кисіль* / *УТ* — 59]; [1929. *Вознесенський* — 183]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 11]; [1932. *Верхацький* / *Пролог* — 8]; [1936. *О'Коннор* — 50]; «во времена Штейна харьковский театр освещался “салом”. На сцене от самой рампы пылали плошки, за кулисами, в ложах и коридорах горели сальные свечи. Всё это производило угар, копоть и полумрак» [1893. *Черняев* / *Млотковский* — 202]; «освітлення рампою» [1913. *Вороний* / *Театр* — 106]; «освітлено сцену скритими софітами і рампою» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 292]; «Зміни

світла в рампі (каналі)» [1925. *Вороний* — 556]; «Всяка каже, що рампа для нього — технічний прийом. Я не можу прийняти такого підходу. Мене рампа ріже без ножа, бо це все одно, що в картину вставити живий ніс, або навпаки — живій людині вставити писаний ніс. Є рампа, а за нею стоїть жива фігура, а все, що навколо неї, це якийсь ганчір'я, що не відповідає цій фігурі, обдірана стіна. Рамка підкреслена рампою. Рамка — це картина. Рамка — це обмеження поля уваги глядача» [1925. *Курбас / Режлаб 11.05.1925* — 444]; «Рампа освітлює знизу перший план кону. Вона теж подібна до жолоба, має так само, як софіт, кольорові лампи. Найкраще, коли на один метр рампи припадає 6–7 ламп, всі лампи мусять мати однакову кількість свічок, щоб освітлення падало рівно на весь кін. Своєю будовою рампа відрізняється від софітів тим, софіти роблять з двох частин <...>. Найкраще робити рампу не постійну, а накладну, тому що є багато сучасних п'єс, де рампа зовсім непотрібна й тоді постійна рампа буде заважати» [1929. *П'ясецький* — 18]; «Рампа — довгий світловий жолоб, що міститься на передній крайці кону; жолоб має кольорове освітлення, яке відбиває на кін» [1929. *Словник* — 45]. ► КОМПОЗИЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, РЕЦЕНЗЕНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, САЛЯ, ТЕАТР СТАРИЙ ПОВУТОВИЙ

РАПОРТУВАТИ / «Новими книжками рапортують з'їздові і провідні діячі української літератури, і талановита молодь» [1961. *Довір'я* — 3]; «Керівники театрів рапортують Міністерству культури про перевиконання фінансових планів» [1961. *Сердюк* — 17].

РАСКЛАНІВАТЬСЯ / вихід і поклони актора на виклики публіки; [1905. *Кропивницький* — 88].

РАХІВНИК ► ШТАТ ТЕАТРУ

РВАНИЙ / «В інших культурах існують певні форми, на російській естраді є “фрачные”, “ексцентрики”, є “блужники”, є “рваные”» [1928. *Курбас / Виступи* — 736].

РВАТИ В КЛОЧЧЯ / манера акторського виконання; «рве в клоччя» [1913. *Вороний / Театр* — 78]. ► ПЕРЕСАДА, ФОРСУВАННЯ

РВАТИ ВОЛОССЯ / поширений прийом виконання, що фіксується у ремарках драматургії другої половини XIX століття; «рве волосся» [1893. *Старицький / Аза* — 134]; «рве волосся собі» [1893. *Старицький / Аза* — 181]; «рве на собі волосся» [1893. *Старицький / Аза* — 184]; «А ви не бачили, як Заньковецька рве на собі волосся у “Наймичці” Карого? Шкода, що він заборонив Садовському “Наймичку”, я певен, що вже досі у Марії Костянтинівни була б лисина» [1897. *Кропивницький / Грінченко / 1* — 457]; «рве на собі волосся» [1897. *Старицький / Хмельницький* — 159]; «рве собі волосся» [1910. *Старицький / Тарас* — 333]. ► ГІСТЕРИКА, ІСТЕРИКА

РВАТЬ ГВОЗДІ / манера акторського виконання; «Що значить “рвать гвозді”? — Він як грає драму, то кидається на всі боки, вилупляє очі і кри-

чить як скажений, а хазяїн каже: “Уже Союз Подборович начав рвать гвозді!”» [1914. Саксаганський — 393]; «Курбас, як видко, ще молодий актор, але має багаті дані — гарну постань, добрий, приємного тембру голос, а що головне — він, граючи любовників, “не рве гвоздів”, що так характерно для кожного українського любовника» [1916. Василько / Щоденник — 28].

РЕАЛІЗМ / [1913. Вороний / Щепкін — 323]; «Перший принцип кожної нової літератури — то принцип реальности. Реалізм чи натуралізм в літературі потребує, щоб література була одкидом правдивої, реальної жизни, похोजим на одкид берега в воді, з городом, чи з селом, з лісами, горами і всіми предметами, котрі знаходяться на землі. Реальна література повинна бути дзеркалом, в котрому б одсвічувалась правдива жизнь, хоч і тонка, похожа на мрію, як самий одсвіт» [1878. Нечуй — 13]; «акція той комедії жива, реалестична» [1904. Історія — 6]; «реалізм — коли говорять про щось чи малюють щось так, як воно справді є на світі, натурально; в противність до нього — ідеалізм» [1906. Доманицький — 101]; «художній реалізм» [1907. Старицька — 685]; «Садовський <...> визначається своїм реалізмом, своєю народністю та силою свого почуття» [1907. Старицька / Садовський — 3]; «питання про ідеалізм чи реалізм в драмі» [1907. Стешенко / 1 — 56]; «течія реалізма, того реалізма, що відбивається в українських інтерлюдіях на протязі 18 віку» [1907. Стешенко / 7-8 — 136]; «питання про ідеалізм чи реалізм в драмі» [1908. Стешенко / 1 — 1]; «Властиво слова “неореалістичний” і “реалістичний”, наскільки я міг спостерігти, містять в собі розуміння однакові, тотожні; але перше слово стали вживати отсе недавно, щоб уникнути плутанини, що повстала наслідком змішування розуміння слова “реалістичний” з розумінням слова “натуралістичний”, тим часом як між останніми двома розуміннями лежить велика ріжниця. Натуралізм в мистецтві — се непотрібна імітація дійсности або просте фотографування, тоді як реалізм зображає житте, шукаючи в нім правди художньої, а не фотографічної; зображаючи житте, реалізм його художньо переображає і показує його таємну, скриту глибину. Реалізм таким робом виявляє нам крізь зверхню форму життя його ідею, його “нумен”, як кажуть філософи. Скоро лиш сей “нумен” зникає, лишається сама тотожність життя і місце реалізма заступає грубий натуралізм, імітація зверхніх форм життя, що з дійсним мистецтвом нічого спільного не має» [1913. Вороний — 32]; «реалізм “нової драми”» [1913. Вороний / Театр — 57]; «реалізм сценічної обстанови» [1913. Вороний / Театр — 65]; «особи в п’єсі змальовано в цілком реалістичних фарбах» [1913. Вороний / Театр — 177]; «п’єса, збудована на реалістичних підвалинах» [«Ревізор» М. Гоголя]; «потребу нового, реалістичного способу гри» [1913. Вороний / Щепкін — 331]; «в трупі Садовського вона [п’єса О. Олесь “Осінь”] йшла в грубо реалістичних тонах і зробила в кінці враження безглузлого гармидеру» [1914. Вороний / Дзвін — 273];

«європейська драма, перейшовши фази — натуралістичну і символістичну, зафіксувалась була на фазі — неореалістичній (уникаю терміна — реалістичний, який часто вживається як синонім терміна натуралістичний)» [1914. Вороний / ЛНВ — 652]; «на найбільш плоскій миській школі — реалізмі» [1918. Курбас / Слово перекладача — 46]; «Реалізм, навіть не доведений до кінця, ця найбільша протимистецька поява наших днів» [1918. Курбас / Театральний лист — 39]; «Не доводиться витратити батато часу на докази непридатності й непристосованості реалізму до мистецтва пролетаріату і пролетарської революції. <...> І реалізм з його пропагандістським резоньорством і побутовщиною з його методичністю й мертвою сновійною технікою виявляє свою повну непридатність і непристосованість до вимог нового часу. <...> Тому зайвим і навіть шкідливим, я сказав би — реакційним анахронізмом є реалізм підчас комуністичної революції» [1921. Кулик — 35]; «Від реалізму до натуралізму і умовності зовнішнього стилю. Так вироджувався театр міщанства» [1923. Меллер — 4]; «це не був реалізм в сучасному розумінні того слова, це не був натуралізм двадцятого віку, але це був побут і реалізм, як його розуміли в вісімдесятих роках і якого від театру бажали» [1925. Антонович — 132]; «Не треба забувати при тому, що твір може бути реальним, а може бути реалістичним. У нас на Україні з реалізмом певне непорозуміння. Він пропагується як звичайна психологічна п'еса, як грубе імітування життя. На ділі реалізм — набагато ширше поняття» [1926. Курбас / Аспект II — 104]; «Найвластивішою рисою цього таланту [М. К. Заньковецької] є повний правди, простоти і натуральності реалізм» [1926. Рулін / 1 — 176]; «Практика наших театрів свідчить, що реалізм майбутнього мистецтва вони здебільшого ототожнюють із так званим натуралістичним напрямом, що панував за недавнього минулого. Під тим (натуралістичним) напрямком розуміємо таку методу, що вимагає безпосередньої, точної (життєвої) правди. Ця правда шукає в мистецтві не природної правдоподібності, а самої природи, — так би мовити, — природу в її сировинному (необробленому) вигляді, перенесену непорушно в мистецтво. Це призводить до наслідування. Митець не творить а копіює, наслідує природу. В театрі за такою методою маємо такі роботи, де, скажімо, дію в п'есі старалися відтворити на сцені, як у житті. Ліс, гори, хати, — намагаються зробити точнісінько, як у житті, — підробляти, фальшувати з ненатурального бутафорського матеріалу “під справжню природу”, природу. Від митця, актора ця натуралістична метода вимагає давати на сцені не правдоподібну гру засобами свого майстерства (мистецтво), а “справжнє” переживання, цебто на місце переживання дієвої особи підставляти переживання актора, його голу природу, — сировину, нутро. І тому, коли беруть таку, наприклад, нову сьогоднішню п'есу, як, скажімо, “97” (Незаможники), чи “Ко-

муну в степах” Куліша, то ставлять її на сцені точнісінько так, як ставили колишню “Суєту” Карпенка-Карого, чи “Жидівку-вихрестку” Тогобочного. Всі театральні засоби, всі форми, методи, — все однакове, з установкою на ту ж саму “вічно єдину” і “незмінну” справжність. Оборона такого реалізму не лише для майбутнього мистецтва, але й для сучасного, це — бажання спокійно сидіти на старих засвоєних формах мистецтва. Саме життя, що є найглибша реальність, вічно йде вперед, вічно міняється й випереджує всякі мистецькі стремління, якщо вони оглядаються тільки назад і не дивляться вперед. Розуміння реалізму в мистецтві мусить випливати з того, як ми відчуваємо життя, з того, яке наше світорозуміння. Зараз в людстві панують і змагаються два світорозуміння. Одне світорозуміння все об’єднує в схему науково-дослідженого, закономірного і постійного розвитку (матеріалізм), а друге світорозуміння признає існування вищих, надприродних, “божественних” сил (ідеалізм). Розуміння мистецтва, як що має воно в собі ідеалістичну установку, — не може вкластися в наше матеріалістичне розуміння. Те ж і до реалізму: реалістичним є таке мистецтво, що перш усього реально підходить до самого життя, щобто відкидає ідеалістичне покликання на невідомі, надприродні, “божественні” містичні сили. Але розписатися сьогодні за форми прийдешнього реалістичного мистецтва не можна. Ясно лише, що воно не може бути натуралістичне насамперед вже тому, що натуралізм має в собі пасивний (не творчий на сьогодні) підхід. Але ми будуємо наше життя, будуємо нові форми суспільства, — отже ми активні, а не пасивні. Сьогоднішній конструктивізм ніяк не можна назвати нереалістичним мистецтвом. В основу своєї роботи він кладе матеріалістичне світовідчування. В підході до життя й творчості конструктивізм вимагав активності, творення, загальнокорисних речей. Але чи значить це, що конструктивізм — то реалістичне мистецтво майбутнього? — Безперечно, ні. Конструктивізм відбиває світорозуміння переходової доби» [1927. Бондарчук / 2 — 34]; «На Україні не можна і шкідливо говорити про реалізм. В масі український театральний діяч ще просто не розуміє цього слова. Він котиться до звичайного безвольного натуралізму, до грубого нутра, до тієї первопочаткової аморфності, в якій порядок дає тільки п’еса, що, по суті, цілком протилежна тому прагненню до певних категоричних форм життя, яке характеризує нашу добу. Цей реалізм особливо неприпустимий у нас на Україні, де пролетаріат шукає нашого сучасного обличчя нації, розгубленого на сільських перелісках підневільних часів» [1927. Курбас / Сьогодні — 280]; «Оскільки теоретики і історики мистецтва (надто літератури) не відрізняють різнорідних понять, захованих під єдиним терміном “реалізм”, остільки вони поводяться з ним як з торбою, необмежено еластичною, куди можна ткнути все, що вгод-

но» [1927. *Якобсон — 163*]; «Що є реалізм у розумінні теоретика мистецтва? Це є течія в мистецтві, яка має на меті що-найближче відбивати дійсність, течія, яка прагне до максимальної правдоподібності. За реалістичні ми проголошуємо твори, які, як нам уявляється, що-найближче відбивають у собі дійсність, які ми вважаємо за правдоподібні. І вже впадає в очі двозначність. 1. <...> під реалістичним твором розуміємо твір, загаданий даним автором яко правдоподібний (значіння А). 2. Реалістичним твором називається такий твір, який я, маючи про нього суд, приймаю яко правдоподібний (знач. В). В першому випадкові ми примушені оцінювати іманентно, в другому моє вражіння є рішучий критерій. Історія мистецтва безнадійно переплутує ці обидва значіння терміну реалізм. Моєму, приватному локальному поглядові надається об'єктивного, безумовно певного значіння. Питання про реалізм або про ірреалізм тих чи інших творів мистецтва переводиться потай на питання про моє до них відношення. Значіння А підмінюється непомітно значінням В.» [1927. *Якобсон — 164*]; «Майже всі театри сходяться на одному. Реалізм! Реалізм — ось що зараз позначає роботу всіх державних театрів. Це, звичайно, не значить, що всі театри стали однакові й за одним взірцем стали працювати. Кожний з них, розуміючи гасло реалізму відповідно до своїх мистецьких напрямів, є цілком оригінальна мистецька організація й кожний з них може бути більш чи менш революційний, більш чи менш збереже в собі свої попередні традиції» [1928. *Корляків — 46*]; «Остап Вишня <...> в одному з своїх фейлетонів <...> зробив навіть реєстрацію “реалізмів” і нарахував їх щось із дев'ять... Він, звичайно, помилився, і реєстр його далеко не повний, бо “реалізмів” цього сезону “узаконолено” з добру дюжину. Повелось так, що кожний театр у своєму декларуванні висуває “реалізм”, як певний “вид на жительство” — паспорт, а до нього, ззаду чи спереду, додає інше слівце, яким хоче схарактеризувати свою наче формальну відмінність від інших. Таким чином і маємо реалізми: “монументальні”, “узагальнені”, “плакатні”, “статичні”, “динамічні”, “умовні”, “оголені”, “експресивні”, “конструктивні” і... багато-багато інших <...>. Не можна ж, справді, серйозно доводити, що “статично-монументальний”, чи ще краще — “узагальнений” реалізм (так анонсовано), що його, за свідченням мистецького керівника Театру ім. І. Франка Гн. Юри, “написав собі цей театр на прапорі”, чимсь різниться від звичайного без приставок “реалізму” <...> В такій же мірі “експресивний” реалізм “Березоля”, проголошений цього сезону, є логічним розвитком раніше декларованого “конструктивного методу” Леся Курбаса» [1928. *Смолич — 10-11*]; «Одне розуміння реалізму вбачає за ним (за реалізмом у сучасному театрі) транспортування глядачеві звичних, усталених (за Загаровим — “зрозумілих”) форм сценічної подачі, <...> Друге розу-

міння вбачає в реалізмові динаміку (рух) сучасного життя, що виявляє себе в конструктивній організації фактів і речей. Перше розуміння виявляє тенденції до рабського відтворення старих мистецьких форм (отже — й ідеології). Друге повстає проти навіть стабілізаторства, шукає нових форм вияву в його постійній динаміці та монтує нові факти й речі. Перше походить з пасивного ставлення до життя і оперте на індивідуалістичне світосприйняття. Друге відзначається активним ставленням до життя, активною в ньому участю і має за собою соціальний досвід» [1928. Смолич — 12–13]; «Виходило: скільки держтеатрів — стільки й реалізмів. Був проголошений реалізм — експресивний, монументальний, умовний, плакатний і ще кілька інших. Проте принциповий зміст цих реалізмів був майже однаковий. А наступна театральна практика наочно доводила (і зараз доводить), що поза термінологічними непорозуміннями різниця між реалізмом харківським і київським або донбасівським не в принципових засадах, а в різних ступенях мистецької культури» [1929. Мамонтов / Листи — 252]; «За наших часів у світі існують неначе два реалізми, як стилі, і обидва — сучасні. Один — на капіталістичному Заході, другий — в наших соціалістичних країнах» [1929. Смолич / Франка — 59]; «Другу задачу Курбас визначав як задачу боротьби з усякими формами реалізму в театрі, а насамперед — натуралізму. Останній момент — фраза про натуралізм — звісно, декого переконував. Проте це була тільки фраза, бо не проти натуралізму боровся Курбас, а проти правди художнього реалізму. За це вичерпливо свідчать Курбасові слова: “На Україні не можна і шкідливо говорити за реалізм”» [1934. Юра — 749]. ►

КОНСТРУКТИВІЗМ, МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ, МИСТЕЦТВО ДІЙСТВА, ПУЗИР, СТИЛЬ ВИКОНАННЯ, ТЕАТР

РЕАЛІЗМ АБСТРАГОВАНИЙ / [1940. Гак — 145, 148].

РЕАЛІЗМ БЕЗ БЕРЕГІВ / формула Роже Ґароді; [1970. Луцький — 210]. ►

ДЕДРАМАТИЗАЦІЯ

РЕАЛІЗМ БУРЖУАЗНИЙ / [1936. Чернова / 2 — 749].

РЕАЛІЗМ ГРИ / [1925. Кисіль / УТ — 75].

РЕАЛІЗМ ЕКСПРЕСИВНИЙ / [1970. Кузякіна — 234]; «Театр “Березіль”, як система певних формальних прийомів (хоч трудно так розділяти), прямує, як і донині прямував, річищем питомої собі революції. Він є вогонь догматизму. Як і дотепер, скеровує він свою роботу на сучасність як в розумінні епохи, так і в розумінні вужчого сьогодні, — на пролетарський активізм, на максимум якості, на продиктовану нашими обставинами і самим завданням самобутність та оригінальність. Як і дотепер, стрижнем будуть роботи мистецького керівника колективу. Роботи молодих режисерів будуть, як і дотепер, покажчиком зросту режисерів, ступенем засвоєння основних принципів “Березоля” і здатності індивідуально зафарбувати свою продукцію. В сумі — обличчя театру, що стано-

висься і, як єдність, кристалізується. Експресивний реалізм — формула, що цього року ще більше здобуває собі права на громадянство в роботі “Березоля”. Опертий не на індивідуальний, а на соціальний досвід, опертий на активне, а не на пасивне світосприйняття й ставлення до життя, — цей принцип в основі діаметрально протилежний тому, що у нас розуміють під “реалізмом” (побутово-натуралістична й психологічна форма). Відмінюючись у гротеск чи в урочисту монументальність, цей принцип залишається, і для нашого часу він єдиний, що може встояти проти стабілізаторських тенденцій нашого мистецтва» [1927. Курбас / *Сезон* — 298]; «Термін “експресивний реалізм” не є моя вигадка — це ж була б погана рекомендація, думає тов. Мамонтов, бо я український режисер (да простить йому Будда, що він так невпопад розперезався), це термін, яким один німецький критик (тов. Мамонтов стає уважнішим) визначив увесь європейський (СРСР включно) післяекспресіоністичний театр. Було б навіть простимо, коли б, шукаючи більш-менш вичерпного визначення методу “Березоля”, я цей термін зв’язав з усією своєю роботою за останні два роки. Я берусь у Другому місці це розвинути ширше. Але в даному разі я навіть не ставив це собі за мету. Я був під враженням стабілізаційних тенденцій у європейському мистецтві тих років, тенденцій, що вирости на ґрунті відносної капіталістичної стабілізації в Європі. Я бачив, що в той час були дуже виразні стабілізаційні тенденції і в нашому мистецтві» [1929. Курбас / *Окуляри* — 307]. ► РЕАЛІЗМ

РЕАЛІЗМ КЛАСОВО-ВОЙОВНИЧИЙ / «Заньківчани стояли на позиціях класово-войовничого театрального реалізму» [1933. *Чабаненко* — 23].

РЕАЛІЗМ КОМБІНОВАНИЙ / [2019. *Пролог* — 9]. ► ПОСТАНОВКА

РЕАЛІЗМ КОНСТРУКТИВНИЙ / «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”, “Джіммі Гігінз” і, нарешті, “Газ”, — треба мати надзвичайно виключну сміливість, або треба добре бути впевненим у наївності своїх читачів» [1929. Курбас / *Окуляри* — 306].

РЕАЛІЗМ МОНУМЕНТАЛЬНИЙ / [1929. *Смолич* / *Франка* — 57]; «Державний театр ім. Франка. Художня рада театру ухвалила макет худ. Цапка

до п'єси “Заколот” (Мятеж), що її ставить Засл. Артист Респуб. Гн. Юра. Макет виконано в плані монументального реалізму, якого вимагає зміст п'єси — героїка революційних днів» [1928. Хроніка / 2 — 14]; «Самі франківці свій напрямок у театральному мистецтві звать “монументальним реалізмом”. <...> Насамперед — це здоровий реалізм. У франківців нема “позаумних ухилів”» [1929. В. Іволгін — 15-16]; «Причини й прикмети боротьби різних напрямів на нашому сьгоднішньому театральному фронті не в художніх ознаках, бо театр “Березіль” і театр ім. Франка борються між собою не під тими прапорами, що на них написані формальні художні ознаки, хоч між ними і є формальна різниця, як тут її визначали конструктивізм і монументальний реалізм, але — не це основне» [1929. Скрипник / Трикутник — 159].

РЕАЛІЗМ МУЗИКАЛЬНИЙ / «“Музикальний реалізм”, оскільки він позначився в “Ревізорі” [Мейерхольда] не що інше як імпресіоністичні спроби, відомі з робіт хоч би Павліковського» [1927. Курбас / Щоденник — 46].

РЕАЛІЗМ НАІВНИЙ / [про театр 1850-х] [1930. Рулін / Випуски — 87]; [1931. Рулін / 50 — 299].

РЕАЛІЗМ НАРОДНИЙ / [1929. Айзеншток — 76].

РЕАЛІЗМ ПОБУТОВИЙ / «Типовою рисою цих акторів [М. Кропивницький та ін.] був той же побутовий реалізм» [1941. Білецький — 8]. ►

СИСТЕМА ТЕАТРУ РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВОГО

РЕАЛІЗМ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ / «три основних властивості пролетарського реалізму: 1) Він мусить бути протилежний ідеалістичному: слово — образ мусить мати конкретне значення, а не кілька умовних, що характерно для ідеалістичного стилю, який базується на світогляді раціоналістично-ідеалістичного порядку й на соціальному ґрунті буржуазного декадансу; 2) стиль пролетарського реалізму мусить бути динамічним; 3) організованим, а не примітивним» [1928. Коваленко — 157]; «Виборюючи стиль пролетарської літератури, ВУСПП визначив для себе реалістичну стилеву домінанту, що за свій філософський ґрунт має діалектичний матеріалізм. Ми називаємо цей стиль робочим терміном “пролетарський реалізм”, знаючи, що панівний стиль доби ще не вироблений, але шляхи до нього нам уже відомі» [1930. Микитенко / Фронт / 1 — 17].

РЕАЛІЗМ ПСИХОЛОГІЧНИЙ / [1932. Рулін / 15 — 53]; [1944. Ревуцький / 3 — 2]. ► ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ / [1934. Мамонтов / З'їзд — 91]; [1935. Безпалов — 51]; [2021. Клековкін / 1]; «Боротьба за стиль соціалістичного реалізму» [1930. Рулін / Звіт — 65]; «Тов. Микитенко прямо вказав одному з режисерів, що у є нас на Україні один театр, який знає, що таке соціалістичний реалізм, який вірно іде по цьому напрямку, це є театр Революції. І коли я бував на виставах цього театру, театру, що заслуговує на велику повагу, я як актор

не знаю, чому я можу як майстер навчитись» [Черкашин] [1933. *Стенограма* — 568]; «Я поставив перед Курбасом вимогу, щоб театр після зроблених ним декларацій почав по суті міняти свої націоналістично-ідеалістичні позиції, почав наближатися до соціалістичного реалізму» [1933. *Хвиля* — 531]; «Поруч із боротьбою за якість продукції, за реалізацію принципів соціалістичного реалізму, перед театрами стоїть ще ряд важливих принципових завдань, якто: організація широких мас робітничого глядача, викорінення формально-бюрократичних перекручень у цій справі, висококваліфіковане обслуговування дітей, боротьба за фінансову дисципліну, господарче зміцнення театральних закладів тощо» [1934. *Перемог* — 2]; «У своїх попередніх постановках: “Диктатура”, “Кадри”, “Місто вітрів”, “Загибель ескадри”, “Чудесний сплав”, насичуючи їхню реалістичну форму ідеями класової боротьби, наповнюючи її глибоко правдивими образами нової людини, даними в умовах розвитку соціалістичної практики, театр [ім. І. Франка] тим самим підносив свій реалізм великою мірою до завдань методу соціалістичного реалізму, ішов шляхом боротьби за його ідейно-мистецькі якості, за опанування його основних принципів. На етапі таких визначних постановок, як “Загибель ескадри”, “Чудесний сплав” і “Платон Кречет” театр ім. Франка підноситься на високий рівень теоретичної свідомості і прокламує метод соціалістичного реалізму, як свій єдиний і провідний творчий метод» [1935. *Савченко* — 24]; «Усі часописи, журнали, шкільні підручники заговорили всіма голосами про соціалістичний реалізм — ніхто не знав, що воно таке є. Поодинокі ці слова кожному були не тільки знайомі й зрозумілі, але й сердечно охлепані. Але зв'язок цих слів у пристосуванні в першу чергу до театрального мистецтва рішуче не був зрозумілий. Скажемо, реалістично поставити відому п'єсу Старицького “Ой, не ходи, Грицю” не тільки можна, але й треба й ніхто її в українському театрі ніколи інакше не ставив. Соціальні моменти видвигнути із “Ой, не ходи, Грицю” можна, й навіть советський драматург Микитенко (згодом, “ворог народу”, який і наложив на себе руку) переробив “Ой, не ходи, Грицю” в цьому напрямі, що Хома — це був куркуль, Гриць — експлуатований пролетар, Маруся — колгоспниця і т. д. Але в який спосіб можна ставити “Ой, не ходи, Грицю” в стилі соціального реалізму, коли ніхто не може з'ясувати, що воно таке?» [1942. *Нигрицький* / 2]; «Соціалістичний реалізм став пустою етикеткою і такою етикеткою залишиться в історії театру» [1942. *Нигрицький* / 3]; «Наявність слова “реалізм” у назві урядово заведеного й обов'язкового в СРСР мистецького напрямку — т. зв. “соцреалізму” часто дезорієнтує необізнаних у цій справі людей. Дехто думає, що той “соцреалізм” — це те саме, що й реалізм узагалі, цебто метод, що має на меті правдиве пізнання дійсності за допомогою специфічного засобу мистецтва — образности, а дехто, правильно зрозумівши “соцреалізм” як чисто советський трюк

(цебто обман) та примітивізм, переносить негативну оцінку й на реалізм узагалі. <...> Із сказаного вже випливає відповідь на поставлене в нашому заголовку питання — питання про те, чи “соцреалізм” — реалізм. Як бачимо, “соцреалізм” — не реалізм, а советська “казьонщина”, або т. зв. “революційний романтизм”» [1952. Чапленко — 166–168]; «Так, краса владно входить в життя і побут людей, бо сам труд наш стає естетичною категорією. І радянські художники, озброєні методом соціалістичного реалізму, знайшли і вже показали в багатьох своїх творах цю красу й у взаємовідносинах між людьми, націями та народностями, і в новому комуністичному ставленні трударя до праці» [1961. Увага — 1]; «Його [М. Куліша] п’єси “97” та “Комуна в степах” були і залишаються важливими етапами розвитку, формування соціалістичного реалізму в українській літературі» [1962. Кузякіна — 59]; «Метод соціалістичного реалізму позитивно відбивався не тільки на виставах радянських п’єс, а й на сценічному вирішенні творів класичної спадщини та зарубіжної драматургії. Перед театрами постали широкі можливості нових творчих шукань і дерзань. Соціалістичний реалізм характеризується осмисленням і відображенням дійсності з позицій інтересів будівництва соціалізму і духовного зростання людини засобами відтворення життя у формі життя чи засобами образного показу цього життя. Утвердження театру як мистецтва живого прикладу, широке змагання різних мистецьких почерків, розквіт багатства тем і жанрів вистав, подолання примітивізму й пряmlinійності сценічного вирішення, загальне піднесення сценічної культури — ось ознаки, притаманні театрові того періоду. Опанування методу соціалістичного реалізму визначило вирішальні особливості художньої діяльності театральних колективів і загального процесу розвитку українського радянського театру в 30-і роки» [1970. Піскун — 124]; «ідеологія культури, яка одержала назву “соціалістичного реалізму”» [1998. Попович — 647]; «соцреалізм не виробив стилю, лише метод репресивно-го мистецтва» [1999. Петрова — 53]; «характеристика так званого “соціалістичного реалізму” на перший погляд може здатися справою для публіциста чи в крайньому випадку історика, та й то радше історика політики, ніж історика культури» [2003. Попович — 199]; «Не сильний в теорії і гумористично налаштований на радянську термінологію видатний артист [Бучма], трохи подумавши, відповів: “Ото як я граю, то і є соціалістичний реалізм”» [2006. Заболотна — 545]. ► ТЕАТРОЗНАВСТВО

РЕАЛІЗМ СОЦІАЛЬНИЙ / «т. Луначарський підкреслив значіння соціального реалізму для пролетарської літератури. Щоб цей реалізм правдиво подати пролетарському читачеві, наш пролетарський письменник, як і письменник взагалі, повинен пам’ятати три елементи, що без їх творити не можна. Це чуйність, гострота спостережливості, чесність і талановитість» [1927. Коряк — 200].

РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ / «Будучи методою роботи, соціалістичний реалізм є одночасово й стилем» [1936. Чернова / 2 — 748].

РЕАЛІЗМ СТАРИЙ ► ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

РЕАЛІЗМ СЦЕНІЧНИЙ / [1913. Стоколос — 51]; «Общий тон исполнения гостящей у нас малорусской труппы требует перемены строя. Он страдает неприятной пестротой. В то время, как гг. Кропивницкий, Саксаганский, Карпенко-Карый, даже г. Садовский ведут свои роли в простом и искреннем тоне, примадонны труппы, г-жи Заньковецкая и Ляницкая, и второстепенные персонажи, как мужские, так, и женские, в большинстве случаев или манерничают и сентиментальничают, или поражают слух зрителя раскатами мелодраматического отчаяния. Пестрота тона в отношении главных персонажей труппы объясняется, конечно, индивидуальными особенностями их талантов, а в отношении второстепенных персонажей объясняется тем, что труппа недавно сформирована и режиссер не успел еще ввести отдельных исполнителей в общий тон сценического реализма, которым всегда отличалась труппа, игравшая под режиссерством г. Саксаганского. Неприятной какофонии, о которой говорю я, не замечалось на первом спектакле, хотя г-жа Заньковецкая и вела роль в присущем ей стиле. Какофония заявила о себе на втором спектакле, когда шла “Наймычка” г. Карпенко-Карого, и на третьем, когда шла “Олеся” г. Кропивницкого. В “Наймычке” <...> г-жа Заньковецкая в роли героини пьесы Харитины, несчастной сироты, несущей каторгу у корчмаря еврея, а затем купленной у еврея деревенским богачом, которому она приглянулась, обнаружила жестокую прямолинейность, разбавленную весьма мудреными интонациями. Раньше г-жа Заньковецкая при исполнении данной роли с первых-же слов впадала в неистовый трагизм, которому не изменяла до конца пьесы. Теперь г-жа Заньковецкая ведет роль более сдержанно в отношении трагических красот, но все дело сводить к чередованию приторной слащавости, долженствующей выражать девичью непорочность, прямоту и скромность, с приподнятостью тона, к которой она прибегает для характеристики душевных страданий героини. Психологическим элементом артистка пренебрегает, хотя автор пьесы дает для этого материал. <...> Публики на спектаклях малорусской труппы бывает немного» [1900. Александровский — 3]; «Дідусь Саксаганський — це величезне явище в українськiм театрі, це правда сценічного реалізму, справжня простота й мудрість театральної гри. От у кого є що взяти нашої театральної молоді! <...>. Блискуче сполучення бездоганної міміки, розробленого жесту, до кінця продуманого слова й найглибшої теплоти» [1926. Намалка — 10]; «М. Щепкін був одним з основоположників сценічного реалізму не лише в російськoму театрі, а також і в українськoму. В Харкові, Пол-

таві й інших українських містах проходив він перший етап своєї знаменитої сценічної кар'єри» [1939. *Щепкін* — 101].

РЕАЛІЗМ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «сучасний театральний реалізм хоче показувати глядачам життєві явища та образи в діалектичному процесі» [1929. *Мамонтов / Листи* — 256]; «основоположником і найталановитішим представником театального реалізму на Україні був І. Тобілевич» [1931. *Мамонтов / СУД* — 23].

РЕАЛІЗМ УМОВНИЙ / [1924. *Туркельтауб / Оборона* — 1]; [1930. *Острів* — 5]; [2019. *Пролог* — 9]; «П'єсу треба ставити в тонах умовного реалізму, не впадаючи в натуралізм та зайву побутовщину» [1929. *Микитенко / Нотатки* — 317]; «Звільнявшись від свого балаясту — акторів, що мислили лише минулими формами віджитого театру, заньківчани почали наближатись, поволі й боязко, до умовного реалізму» [1933. *Рулін* — 5]. ► КІНО У ТЕАТРІ, НАПРЯМОК ФОРМАЛЬНО-ХУДОЖНЬОГО ПОСТАНОВКА, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

РЕАЛІСТ / «Як драматург, так, очевидно, й режисер може у даному разі бути реалістом або ідеалістом у цьому розумінні: чим більше він намагається наблизитися до зовнішньої фактичності, чим більше зовнішня фактичність є тим, що своїм законом диктує форми всього твору, тим більше він реаліст. Звичайно, тут тільки ступенування, відтінки можливі. Точно знайти на реалістичні поняття один басейн не можна. Вони входять у дуже різні напрямки. Він (драматург-режисер) може видертись за цю зовнішню фактичність так глибоко в світ ідей, що зовнішня фактичність цілком утратиться, зникне, і він перестане бути не тільки реальним, а й буде просто ірреальним» [1926. *Курбас / Аспект II* — 102]; «Всяке відступлення від звичайного, від безпринципного, опортуністичного відношення до дійсності розглядається як відхід від “реалізму” і викликає дискусію. Бути “реалістом” і тільки “реалістом” стало не корисно в нашу революційну епоху... Через це сучасні реалісти чепурять себе різними “умовностями”, “монументами”, “конструкціями”, тоб пак модами... Лівий фронт мистецтва висунув замість всіх “філософій” — термін — функціональності, тобто насамперед ціль, а звідціль висновок до засобів — як? Функціональне, тобто цілеспрямоване мистецтво, багнє обґрунтувати себе марксівським розумінням своєї справи. Функціональне мистецтво є не що інше, як політична культурбота і до жодного естетичного угруповання не має нахилу. Треба вивчати теорію функціонального, політичного театру, руйнуючи спекуляцію опортуністів. Недостатня увага до теоретичних питань готує ґрунт для поверхового розуміння сучасності, як матеріалу для теоретичної спекуляції. “Умовний” реалізм є філософія “індустріальної побутовщини”» [1929. *Терентьев / 2* — 44]; «Реалісти — це, як ви й самі догадуєтесь, письменники, що скінчили реальну школу й не склали конкурсу до політехніки. Так реалістами

й залишилися» [1930. Вишня — 8]; «Карпенко-Карий — повнокровний реаліст-психолог» [1939. Гаєв — 89]. ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

РЕАЛІСТ-БИТОВИК / «Умер батько Кропивницький. Його великий, живий, дужий талан реалиста-битовика стояв поза конкуренцією» [1910. Кропивницький — 2].

РЕВІЗІЯ ТЕАТРУ / [1929. Опера — 3]; «До ревізії оперного театру. Гласний городської думи М. Екстер подав до городського голови ваяву. Д. Екстер каже, що ще 12 декабря 1901 року було призначено думою окрему комісію для ревізії будівлі театру, Предсідателем тої комісії призначено було д. Ейхельмана і на потреби ревізії видано було 2,700 карб. грошей. Але про наслідки тої ревізії призначена для ревізії комісія, ще й досі не повідомила думу. Через те, ще ревізійна комісія наслідків ревізії не докладає думі, город вже втратив кілька десятків тисяч. А дума тільки просить комісію “поспішите с докладом” результатов» [1906. Ревізія — 3]. ► МІСЦЕ БЕЗПЛАТНЕ

РЕВІЯ / ревію; [1929. Ревія — 6]; «Програми ревії повинні бути, немов ракетні стріли: короткі, різнокольорові, веселі й... пусті. Публіка, що йде на ревію, не хоче ні драматичної плутанини, трагічного вузла, ні вершини акції. Якщо програма ревії є поважна, то тоді нудить, якщо довга, то томить» [1930. Лужницький / Коханья — 227]; «Ревія — перегляд штуки. Зліпок танців, співів, монольогів, діялогів в одну цілість» [1938. Мельник — 70]. ► КООПЕРАТИВА, РЕВЮ, РЕВ'Ю

РЕВМИСТОРГАНІЗАЦІЯ / революційно-мистецька організація; [1924. Ревмисторг — 1].

РЕВОЛЮЦІЙНІСТЬ ТЕАТРУ / «В чому ж полягає й в чому мусить полягати революційність сучасних театрів? По перше полягає вона в репертуарі (думка дуже поширена) <...>. Бо не той театр революційний, що дає “революційні постановки” по вимозі або без вимог влади, а той, що живе з революцією одним життям, що з робітничою класою має спільну думку й психіку <...>. Персональний підбір складу театру, звичайно, полегшує справу “пролетаризації” театру» [1923. Смолич / Лібералізм — 1].

РЕВОЛЮЦІНІЗУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ ТЕАТРАЛЬНОГО / [1924. Політика / 2 — 3]. ► ПОЛІТИКА МИСТЕЦЬКА

РЕВОЛЮЦІНІЗУВАННЯ ТЕАТРУ / «“революціонування” старого єврейського репертуару. <...> Приклад єврейського камерного театру мусить бути зразковим: метод “революціонування” старих п'єс, особливо при такому гарному виконанні, як трупою Грановського, слід тільки вітати» [1924. Шолом — 4].

РЕВОЛЮЦІОНЕРИ СЦЕНИ / «революціонери німецької сцени» [про Г. Фукса та ін.] [1913. Вороний / Театр — 43].

РЕВОЛЮЦІОНЕРИ ТЕАТРУ / [1921. Васильєв — 69].

РЕВОЛЮЦІНІЗУВАННЯ МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО / [1925. Звання — 2]. ► ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ, РЕВОЛЮЦІНІЗУВАННЯ ТЕАТРУ

РЕВОЛЮЦІОНІЗУВАННЯ ТЕАТРУ / [1924. *Реформа* — 3]; [1927. *Шевченко* / 1 — 294]; «Театри потребують дальшого омолодження, дальшого революціонізування» [1925. *Два* — 1]; «Ми не зарікаємося від боротьби, ми будемо продовжувати роботу, щоб революціонізувати театр, щоб підняти ступінь його культури. Але, звичайно, при змінених ситуаціях міняються й засоби боротьби» [1925. *Курбас* / *Зв'язок* — 119]. ► РЕВОЛЮЦІОНІЗУВАННЯ МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО, РЕФОРМА ОПЕРИ

РЕВОЛЮЦІЯ В ТЕАТРИ ► РАДА ТЕАТРАЛЬНА

РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА / [1929. *Рабічев* / *КР* — 3]; «Величезне пожвавлення в усіх ділянках радянського культурного будівництва, що його було зхарактеризовано ще позаторік вищими партійними органами, як початок “добы культурної революції”, позначилося значним і помітним рухом також найбільш організаційно занепалій галузи культури» [1927. *Врона* — 3]; «Вираз “культурна революція” зробився вже модним гаслом. Тулять її всюди. Нею виправдують і аргументують усяку сучасну пакость. Навіть події в Академіях (і у нас, і в Петербурзі) значною мірою мотивуються “культурною революцією” [1928] [1929. *Єфремов* — 689]; «роз'язати театральну проблему, одну з найважливіших проблем культурної революції» [1928. *Як* — 2]; «Основним завданням культурної революції є бо-йове соціалістичне перевиховання мас» [1929. *Томаш* — 1].

РЕВОЛЮЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «манифест театральної революції» [1908. *Манифест* / 4 — 2]; «театральна революція» [1932. *Рулін* / 15 — 62]. ► ГОПАШНИЦТВО

РЕВОЛЮЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА ФОРМАЛЬНА / «Кропивницький і Садовський дали однобокий етюд національного театру. Молодий театр — етюд формальної театральної революції» [1927. *Курбас* / *Сьогодні* — 266].

РЕВОЛЮЦІЯ ТЕАТРУ / «Буржуазні “революції” в театрі вибухали раз-у-раз з приводу різноманітних дрібниць, деталей театального мистецтва. Перше театор збудувався як підприємство, що експлуатує гру талановитого актора. Система експлуатації — т. з. гастролі. Вони давали величезні прибутки підприємцям» [1921. *Avanti* — 49]; «Усі “революції” буржуазного театру були цілком “хатні”. Буржуазія потребувала якнайбільшого подразнення нервів і театор мусів шукати якнайдужчих реактивів. Мобілізовано було всі технічні сили й матеріальні засоби капіталізму. Театор індустріалізується, стає фабричного характеру підприємством з величезним штатом, монтажем і засобами сценічної продукції. Утворюється цілий шерг “проблем”: проблема просценіума, постановки, декорацій, освітлення... Крім техніки механічної вимагається висока кваліфікована техніка акторська. Повстає “проблема” — актора, режисера, автора, ансамбля, публіки і врешті — проблема поєднання цих усіх чинників театральної дії» [1921. *Avanti* — 50]. ► РАДА ТЕАТРАЛЬНА, РЕФОРМА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА, РЕФОРМА ТЕАТРУ

РЕВЮ / [1926. Смолич / Шпана — 87]; [1929. В. Ін. — 15]; «revue» [1926. Ліберман — 4]; «На кістяку п'єси Ярошенка режисура “Березіля” збудувала драматургічну форму — Ревю, що його вона визнає цілком придатним для нашого театру <...>. Тому користуючись Ревю, режисура одночасно висміює негативні його форми» [1926. Урсал — 8]; «У всіх мистецтвах завжди був поділ на “низкі” й “високі” жанри. В певні епохи перші посідають місце відповідне до своєї назви й часом живуть майже контрабандно, а часом набувають всіх громадських прав, канонізуються й з “низких” переходять в категорію того виду мистецтва, що вважається гідним оцінки та вивчення й притягає до себе увагу публіки та критики. Такий момент підвищення в ранзі саме переживає в Європі Ревю, що починає перетворюватись у мистецтво і цікавить уже критиків та рецензентів. Жоден театр не робить таких витрат на свої постановки, як дирекції театрів Ревю. Зайва річ говорити про пишні постановки лондонських, нью-йорських і паризьких Ревю, що приголомшують блеском туалетів, обстановкою, розмаїтстю сценічних ефектів і всією тією пишнотою, яка заповнює порожнечу змісту. Ревю, вийшовши з довоєнного кабаре, після війни високо підняло голову й зайняло перше місце серед розваг буржуазної європейської публіки. Тут то берлінські театральні критики, мавши великий нахил до вивчення й теоретизації, і спохватились, що цей жанр ще й досі не кваліфікований і не підпорядкований жодним конструктивним законам. Виникають все настирливіше й настирливіше вимоги до Ревю. Перш за все від нього вимагають дійства. Раз в драмі, опері та опереті є дійство, значить мусить бути воно і в Ревю. Далі суцільність. Берлінські Ревю все ще складаються з поодиноких несучільних кусків часом вдалих, часом ні, без єдності змісту. Критика упірає на те, що поодинокі номери дає кабаре, а Ревю мусить мати зміст. Тепер Берлін має п'ять театрів Ревю, директори яких пильно дослухаючись до думок критиків і рецензентів, їздять всюди по Європі та Америці, щоб познайомитись з чужоземними новинами і вишукують гарні виконавчі та технічні сили. Мимо того всі п'ять театрів критика ганьбить за несучільність, за те, що вони власне не справжні Ревю (очевидно вже встановились якісь ознаки справжнього Ревю). Як же виглядає сучасне Ревю? В нім немає героїв, як немає й осіб відповідальних за якість постановки. Головний режисер не що інше, як монтажер, що систематизує словесний, музичний і балетний матеріал. За успіх постановки відповідає увесь колектив театру поруч з технічним персоналом (бо для Ревю особливо важка річ не затигти спектакль, щоб не стомити публіку), художник, а надто кравець. Одягти, власне роздягти жінку так, щоб догодити спеціалізованому на цім глядачеві — теж мистецтво, і культ жінки-річи, жінки механічної споживачки многотисячних туалетів стоїть дуже високо. Кожен дирек-

тор, або власник Ревю жадібно шукає виконавців. Найвідповідальніші з поміж них танцюристи й куплетисти. Куплетист часом заміняє весь зміст» [1926. Ревю — 16]; «Постановкою ревю “Березіль” мав на думці підготувати ґрунт до створення українських театрів легкого жанру, як-от: оперети, театру сатири, української естради і українського цирку. Для цього довелось поступитися деякою однастайністю серйозності обличчя театру. Театр запросив до себе акторів, що спеціалізувалися для нового жанру театрального мистецтва, та й до того ж і репертуар цього річний “Березоля” підібрано під знаком веселого легкого видовиська (оперета “Королева невідомого острова” — комедія Газенклевера “Пан хоч куди” і нова комедія Куліша “Мина Мазайло”))» [1929. Курбас / Алло — 302]; «Трохи про самий жанр ревю. Якщо ми подивимось на нього з суто драматургічного погляду, то не визнаємо його за таку вже новину. Первісна грецька комедія будувалась за цим зразком, елементи такого огляду злободенних типів ми здибуємо ще в Аристофана. Далі цей самий принцип будови воскресав іноді в опереті, де беззмістовний зміст доповнювано веселими номерами більшої чи меншої злободенної актуальності. Відколовшись звідти, елемент огляду перейшов у самостійний жанр; незабаром у ньому з’явилися, як основна приваба, танцюристки — герлс (*girls*), у цьому вигляді ревю стало одним із найпоширеніших видовищ у Європі та Америці, переносючи акцент частіш уже не на злободенний огляд, а на окремі атракціони та більш чи менш роздягнених танцюристок» [1929. Рулін / Київ — 155]. ► БУДОВА ТВОРУ ДРАМАТИЧНОГО, ЕКСПЕРИМЕНТ ЖАНРОВИЙ, ІНТЕРМЕДІЯ, РЕВІЯ

РЕВЮ ПОЛІТИЧНЕ / «Новий колектив обрав для себе й особливий жанр вистав, назвавши його політичним ревю» [1974. Ревю — 226]; «Політичне ревю: Ервін Піскатор» [2015. Сонді — 85]. ► РЕВЮ, ТЕАТР-РЕВ’Ю, ТЕАТР ФРОНТОВИЙ

РЕВ’Ю / [1930. Трюки — 7]; [1931. На кону — 73]; [1943. Гриненко — 4]; «Рев’ю не що інше, як мішанина вар’єте з живими картинами» [1926. Басехес — 4]; «Рев’ю збудовано на двох магнітах: на роскоші й еротичі. Оксаміт, дорогоцінне каміння, страусове пір’я й жіноче тіло — той матеріал, з якого будується рев’ю. Марна річ шукати в нім суцільности, — рев’ю лишень безладне нагромадження низки картин, що мають на меті, як і джаз-банд, тільки задурити, приголомшити глядача. В рев’ю найшла, “щасливе” поєднання рафінована витонченість Парижу і примітивний американізм. Від вуха до ока, від почуття й думки до інстинкту, такий шлях розвитку, що веде до рев’ю від театру» [1926. Басехес — 5]; «голоніжне рев’ю» [1943. Бутківський — 6]. ► РЕВІЯ, РЕВЮ, ТЕАТР-РЕВ’Ю, ТЕАТР ФРОНТОВИЙ, ФОРМА МАЛА, ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ

РЕВ’Ю ВИРОБНИЧЕ / [1930. Що — 18].

РЕВ’Ю ДИТЯЧЕ / [1930. Що — 18].

РЕГУЛЯМІН З АКТОРАМИ / контракт, регламент, розпорядок, припис [з тексту «Умови» 1881 р.]; [1916. Чарнецький — 3].

РЕДАКЦІЯ [ВИСТАВИ] / «Постановка “Макбета” Курбасом имела четыре редакции. Первая была сделана э 1919 году в “Державному Драм-театрі”, в плане условной стилизации. В 1920 году в м. Белой-Церкви “Макбет” был поставлен Киевск. драмат. театр. в плане трактовки жеста, как такового. Третья редакция “Макбета” сделана Курбасом в Умани тем же КийДрамте. Данная постановка 4-й мастерской — четвертый этап работы Курбаса над “Макбетом”. Поставлена она в принципе преломления классического произведения в призме современного революционного мировоззрения» [1924. *Макбет* — 5].

РЕЄСТР РЕПЕРТУАРНИЙ / [1931. *Хмурий* / 1 — 24].

РЕЄСТРАЦІЯ [МИТЦІВ] / «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]; «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]; «Реєстрація драмгуртків і композиторів. Укр. Т-во Драматургів і композиторів оголошує реєстрацію драмкружків (кіносценаристів), перекладачів п'єс і композиторів, яких твори виконуються по театрах публічною продажою квитків. Т-во ставить собі за мету охорону авторських прав і збір “авторського” з публічних вистав, на території УСРР» [1925. *Хроніка* / 5 — 179]. ► **МОБІЛІЗАЦІЯ АКТОРІВ, МОБІЛІЗАЦІЯ АРТИСТІВ**

РЕЖИСЕР / польськ. *reżyser* [1814] [1992. *Cegiela* — 96]; [2007. *Rutkowska* — 453]; [1861. *Prawidła* — 207]; «режисер» [1865. В. Д. Р. — 335]; [1894. *Старицький / Талан* — 444]; [1894. *Франко / Театр* — 313]; [1898. *Карпенко-Карий / Вороний* — 324]; [1898. *Старицький / 5* — 576]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 105, 110]; [1907. *Старицька* — 639]; [1908. *Кропивницький / Спогади* — 137, 140]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 11]; «режиссер» [1840. *Квітка / Ярмарка* — 397]; [1861. *Мизко* — 304]; [1875. *Глібов / Новини* — 316]; [1905. *Кропивницький* — 89]; «Они по манию режиссера выходили впору, но, не зная ролей, едва могли говорить за суфлером, и то вполголоса» [1840. *Квітка / Ярмарка* — 400]; «Положение режиссера, существующего большею частью номинально, — чрезвычайно щекотливое положение. Из-за желанія не ударить лицом в грязь (да извинят нас любезныя читательницы за эту простую пословицу), даже во внешнем отношении, некоторые любительницы сценического искусства не всегда принимают в соображение нравственное положение и состояние того лица, роль котораго они исполняют» [1861. *Слухи* — 73]; «Кождий майже найменший театр провінціальний має свого режисера, т. є. такого артисту, которий управляє сце-

ною в артистичнім взгляді і єсть отвѣчательный за виконанє каждой штуки. Задачею его єсть: провадити репертуар, штуки читати, ісправляти і до сцени застосовувати, точно студіювати всі характери в штуці представляемій, розділяти ролі, пізнавати усposоблення і темпераменти акторів, аби тим же одвітну ролью опреділяти, на пробах інформувати і пр[оче], бути душою самої тільки штуки так, як в інших театрах сіє бачим» [1865. Вістник / 68 — 6]; «але хай не думають, проте, управителі і режисери театру, що дотеперішні вистави самі собою настільки зачарували наших краян, які так численно й ревно з'являлися до театру» [1865. Слово / 20]; «режиссер — мазур сказав, что теперь ему некогда» [1883. Вертен — 905]; «служил режиссером» [1887. Кропивницький / Трупа — 359]; «режиссерские знания» [1887. Кропивницький / Трупа — 365]; «Режиссер труппы. Лицо, избранное содержанием [труппы] из числа артистов или даже составу ее не принадлежащие, для заведования оной, єсть режиссер труппы, утверждаемый дирекцией. Вся труппа обязана ему повиноваться. Режиссеру поручается ближайшее распоряжение и надзор: 1) за правильным исполнением обязанностей артистами; 2) постановка пьес; 3) своевременная раздача ролей; 4) заблаговременное распоряжение, отдаваемое лицам, заведующим отдельными частями, как то: машинисту, ревизитору и проч., обо всем для предстоящего спектакля необходимом; 5) наблюдение за прибытием артистов в назначенное время для репетиций и спектаклей; 6) внесение опоздавших без уважительной причины в особую книгу с точным указанием на сколько опоздали и означением следующего штрафа <...>. Вообще, режиссер єсть полный и ответственный хозяин сцены во время репетиций и спектаклей и наблюдает за сохранением на оной должного приличия, тишины и установленного порядка» [з тексту «Правил для харьковского театра», 1867] [1893. Черняев / Материалы — 310]; «Должность режиссера. Ему поручается прямой надзор за труппою, которая состоит в его ведомстве и обязана ему подчиняться как лицу, доверенному от дирекции. 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 року у харківському театрі (на думку М. Черняева, автором документа був кн. О. Шаховської) [1893. Черняев / Материалы — 316]; «режиссером сього театру був Іван Айталевиц Витошинський» [1894. Франко / Театр — 326]; «Режиссера никто не слушал, роли распределялись по приятельству, отчего исполнение большей частью было неудачное. Рецензенты горячо порицают артистов за выбор пьес, называя его “позорным”, говоря, что поставив свои личные интересы, интересы сво-

его самолюбия, вище всего, актеры роняют то искусство, которому служат!... Достается и режиссеру Потехину за неуменье упрочить свой авторитет, недостаток опытности в томи деле, за которое он взялся... т. д.» [1898. Николаев — 77]; «режисер трупи» [1906. Кропивницький / 35 літ — 112]; «настановили мене за режисера» [1906. Кропивницький / 35 літ — 116]; «Саксаганський здобув собі славу не тільки великого артиста, але й теленовитого, ідейного режисера» [1907. Саксаганський — 2]; «поступив у трупу М. П. Старицького, в котрій я був режисером» [1908. Кропивницький / Спогади — 143]; «освічений режисер» [1909. Вечерницький — 189]; «спеціаліст-режисер» [1913. Вороний / Театр — 41]; «режисер є та особа, під доглядом, впливом і кермом якої відбувається трансформація мистецтва статичного в динамічне, а власне той процес, коли “писана п’еса” стає творимою дією» [1913. Вороний / Театр — 89]; «черговий» [режисер] [1913. Вороний / Театр — 94]; «режисер — сей художній коефіцієнт творчого колективу» [1914. Вороний / Дзвін — 276]; «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]; «Режисер мусить бути дзеркалом актора і в той спосіб допомагати розвиненню самокритики в ньому, пізнанню себе і творчих своїх сил і засобів» [1919. Курбас / До групи — 55]; «особливо бракує на місцях технічних, так би мовити, працівників сцени: режисерів, суфлерів, сценаріусів» / [1921. Анко — 5]; «Режисер проваде репетиції і дає вказівки виконавцям роль. Він же дбає за виповнення формальностей що до дозволу вистави, за потрібні оголошення через афіші і в часописах. Режисер навіть повинен придивитися за продажею квитків» [1921. Анко — 6]; «місце режисера [під час репетиції] є на самім переді сцени, де стоїть його крісло в найближчому сусідстві з суфлерською будкою» [1921. Анко — 18]; «Режисер, з-поза сцени організуючий глядачів (спритний маг)» [1922. Курбас / Щоденник — 40]; «Режисер мусить знати і уміти все, бути компетентним і авторитетним у всіх галузях технічної праці на сцені: в театральній машинерії, декораційнім малярстві, стильовім будівництві, костюмерії, мистецтві тонічно-пластичнім (в інструментальній і вокальній музиці, танцях і ритмічній пластиці), характеристичній, жестикуляційній, дикції, декламації, розумітися досконало на законах зору і слуху, бути озброєним в знання історії культури, історії театру і спеціальних галузей науки — фізіології, естетики, логіки, психології і т. п.» [1925. Вороний — 546]; «Режисера розглядати, як людину не цікаво, а як певний фактор. Колективний режисер також може бути. Може бути, що це заступало режисера в старі і середньовічні часи і було також не більше як фактором. В даному разі представляємо собі особу і означаємо фак-

тором по функції. Фактор, що доцільно організуючи матеріал театру, нормує в одно суб'єктивні сприйняття життя і природи (буття) глядачів, є режисер» [1925. Курбас / ФІСД № 6 — 30–31]; «У нас кожен — “Просвітянин”, що побував кілька разів на сцені з аматорським гуртком — “режисер”. Мало того, він крім практичної роботи намагається ще провадити роботу лекційну, грубо, зловмисно перекинувши й ті вбогі розуміння театру, що має клубна маса. Найменшої освіти, найменшої культурності. Наслідком цього ми маємо вистави, повні сумбуру, мізансцени, яких ще світ не бачив, світляні ефекти, що їх у найфантастичніших серіях не можна було припустити. <...> Грають так, аж калина гнеться. Грають з захватом, грають з “остервененієм”, без пам'яті, без тями до непритомности. Грають ті, що не скінчили ще й лікнепа і не тямлять, що говорять по ролі, грають зави, зами й їх дами, грають робітники, що після втомної праці, за день стомляться до того, що сплять на репетиції. Грають “сили” колишньої сцени, грають всі, все й всюди. А всім цим “іграючим” керують “знамениті режисери”, що їх так розвелось багато, що в нас прозвали один клуб — клубом режисерів. Повна театралізація мас. Ампула на вибір: — “фати, коміки, герої, характерні, резонери, інженю, гранд-кокет, простаки, перевертні, трубочі, єгипетські”, як на базарі голубів. Ріжних мастей, породи, полу й зросту. І ні єдиного світлого променю, надії на видужання, ні єдиного променю свідомости» [1926. Гомін — 3]; «Режисер є особливий інженер від спеціальної галузі» [1926. Курбас / Призначення — 90]; «Український режисер до революції, коли не рахувати тих кількох імен, що створили тодішній український театр і яких в час революції в більшості не було вже в живих, так-от — режисер українського театру був швидше режисером-адміністратором, що все ставив за традиційним зразком, аніж творцем, вихователем, провідником. Коли у всьому, європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною, наші об'єктивні умови дозволили спромогтися на цю природну фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року» [1927. Курбас / Сьогодні — 269]; «Все таки режисер мистець» [1928. Бондарчук — 6]; «Хто вам сказав, що драматург та режисер це елементи театральної фактури? Мені, принаймні, здавалося, що драматург, це поставач театральної сировини, а режисер — це організатор всіх театральних фактур» [1930. Сушицький — 52]; «режисер — мистецький керівник постанови» [1933. Скалозуб — 329]; «Приїзд найкращого актора й режисера Великої України М. Садовського (Тобілевича) в Галичину та побут його в театрі “Бесіди” (від 1.V.1905–1.V.1906) належить до найкращих світляних сторінок галицького театру. Перш за все, як режисер Садовський вмів підбирати акторів, наближав їхню гру до життєвої правди й, таким чином, з його приїздом в Галичину можна датувати початки правдивої режису-

ри, постанови. Ставлячи переважно твори Карпенка-Карого, Садовський як режисер давав на сцені широку картину, не заглиблювався в деталі. Глядачі на сцені мали образи, картини, так, що не тільки вухо, але й око сприймало цілість істоти твору. По від'їзді Садовського назад на Україну (на виразне його бажання) директором театру “Бесіди” й режисером став Йосип Стадник. Його постанови вже дещо різняться від постанови Садовського. Стадник, знаменитий актор, перекладач і довголітній директор театрів, був так званим “режисером на сцені”, в той час як Садовський був “режисером на салі”. Стадник у своїй постанові звертає увагу на деталі, поодинокі сцени й їх відповідно насвітлює, щоби умотивувати й спрецизувати цілість твору. В новіших роках режисерію збагачує знаменитий актор і режисер Олександр Загаров. Він є так званим “режисером за кулісами”, себто для нього найважливіше є мистецтво слова. І справді, Загаров за кілька літ своєї праці в Галичині довів українське сценічне слово до мистецтва. Ще краще розвиває лінію режисерії сучасний найкращий український режисер Лесь Курбас (учнем його й Загарова є сучасний галицький режисер В. Блавацький), що є так званим “режисером над сценою”, себто в якого постанови розвивається згідно з наслідством зоревих вражень» [1937. Лужницький — 252]. ► ВИПУСК РЕЖИСЕРІВ, ДИРЕКТОР-РЕЖИСЕР, МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ, МІЗАНСЦЕНА, ПОСТАНОВЩИК

РЕЖИСЕР ВІДПОВІДАЛЬНИЙ / головний режисер; «відповідальн. режисер М. Садовський» [1911. Відповідальний — 1]; «Следующий бенефис в театре им. Ленина предоставлен артисту-режиссеру В. Н. Дагмарову. В. Н. Дагмаров прослужил на сцене свыше 35-ти лет и был одно время при Дуван-Торцово ответственным режиссером» [1924. Дагмаров — 5].

РЕЖИСЕР ГОЛОВНИЙ / [1911. Курси — 4]; [1919. Бондарчук / Замітки — 68]; [1924. Джіммі / 2 — 100]; [1925. Афіша]; [1925. Держтеатр — 4]; [1926. Ревю — 16]; [1926. Хроніка / 5 — 9]; [1927. Програми — 22]; [1975. Богдашевський — 10]; «З Лукьянівського народного театру. Артистичне товариство під орудою М. Старицького <...>. в бенефіс головного режисера М. Старицької виставлено буде драму Тогобочного [1907. Театр — 4]; «Городський театр. Сьогодні, 20 февраля, кінчається обов'язковий оперний сезон у городським театрі. Для закриття сезону виставлено буде оперу “Золотой Петушок”. Спектакль іде в бенефіс головного режисера С. Ф. Гецевича» [1911. Городський / 2 — 3]; «Постановка — Головного режисера Леся Курбаса» [1924. Джіммі — 19]. ► КУРСИ, МИСТКЕРОВНИК, РАДА ТЕАТРАЛЬНА, РЕЖИСЕР ЧЕРГОВИЙ

РЕЖИСЕР ДРАМАТИЧНИЙ / [1926. Лабєр — 2].

РЕЖИСЕР ЗА КУЛІСАМИ ► РЕЖИСЕР

РЕЖИСЕР МУЗИЧНИЙ / «Музичний режисер, — от хто покликаний довершити подвигу оновлення оперної сцени. Теперішня криза оперної режисури полягає, частково в невідповідній їх музичності, ча-

стково в їх естетичній залежності від літературних та сценічних стилів драми. Завдання оперного режисера передусім шукати музично-сценічну форму оперного спектаклю» [1926. Лабер — 3].

РЕЖИСЕР НА САЛІ ► РЕЖИСЕР

РЕЖИСЕР НА СЦЕНІ ► РЕЖИСЕР

РЕЖИСЕР НАД СЦЕНОЮ ► РЕЖИСЕР

РЕЖИСЕР ОПЕРНИЙ / [1926. Лабер — 2]. ► РЕЖИСЕР МУЗИЧНИЙ

РЕЖИСЕР ПЕРЕДОВИЙ / [1924. Мамонтов — 26].

РЕЖИСЕР РАДЯНСЬКИЙ / «висновок такий: радянський режисер повинен бути насамперед політично грамотний»; «Радянський режисер — це організатор художньо-пропагандистської діяльності театрального колективу» [1948. Предславич — 8].

РЕЖИСЕР ЧЕРГОВИЙ / [1919. Корольчук — 286]; [1924. Рада — 6]; [1925. Василько — 28]; «Головний режисер театру — звучить солідно і переконливо. А черговий режисер? Чи не здається вам, що в цьому загальноприйнятому визначенні штатної одиниці є певний відтінок тимчасовості? Чи це той, що стоїть у черзі за постановкою, чи то такий собі резерв головного командування? Погодьтеся, вираз невдалий. На виробництві такого немає. Там під керівництвом головного інженера працює просто інженер, без усяких тобі малозрозумілих додатків. Я не закликаю в пожежному порядку змінити термінологію, хоча не виключено, що й на це прийде час. Хотілося б у міру сил і можливостей визначити місце чергового режисера в сучасному театральному процесі. Отже, лише три питання. Звідки він? Хто він? І що чекає його в майбутньому?» [1975. Богдашевський — 10]. ► РАДА ХУДОЖНЯ, ТЕАТР РЕПЕРТУАРНИЙ

РЕЖИСЕР-АДМІНІСТРАТОР / «Український режисер до революції, коли не рахувати цих кількох імен, що створили тодішній український театр і яких в час революції в більшості не було вже в живих, так от режисер українського театру — був швидше режисером-адміністратором, що все ставив за традиційним зразком, аніж творцем, вихователем, провідником. Коли у всьому європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною — наші об'єктивні умови дозволили на цю природню фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року» [1927. Курбас / Шляхи — 149].

РЕЖИСЕР-ГАСТРОЛЬОР / «МК [місцевком] також порушує питання про режисера-гастрольора (не постійного), що міг би самостійно давати постановки, чим звільнити від надмірного навантаження мист. керівника т. Леся Курбаса» [1928. Протокол — 91].

РЕЖИСЕР-ЕКСПЕРИМЕНТАТОР / [1927. Мамонтов / Садовський — 247, 250].

РЕЖИСЕР-ІНЖЕНЕР / «Тип режисера-інженера, що все буде строго, ясно, точно й математично» [1923. Василько / 5 — 101].

РЕЖИСЕРІЯ / режисура; польськ. *reżyseria* [1822] [2007. *Rutkowska* — 454]; польськ. *reżyseria* [1826] [1992. *Cegiela* — 97]; «режисерія» [1866. *Русалка* — 371]; [1885. *Франко / Театр* — 363]; [1893. *Яворовский* — 21]; [1897. *Вороний / Вій* — 317]; [1898. *Франко* — 144]; [1900. *Франко / Театр* — 18, 24]; [1905. *Огля́д / 3* — 105]; [1922. *Шах* — 7]; [1928. *3 театру* — 3]; [1930. *І. Н.* — 5]; «режисерію обняв талановитий актор» [1894. *Франко / Театр* — 313]; «уміла і совісна режисерія» [1916. *Чарнецький* — 4]; «режисерія — обовязки режисера, його праця» [1933. *Скалозуб* — 329]; навчальна дисципліна; [1942. *Проект* — 4]. ► ДИКЦІЯ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ, РЕЖИСУРА

РЕЖИСЕР-ЛАБОРАНТ / [1932. *Верхацький / Пролог* — 88]. ► ЛАБОРАНТ, ЛАБОРАТОРІЯ

РЕЖИСЕР-НОВАТОР / [1919. *Бондарчук / Замітки* — 66].

РЕЖИСЕР-ОРГАНІЗАТОР / «Режисер-організатор — підготовляється як фахівець режисер для стаціонарних професійних театрів, пересувних, робітничих, селянських театрів та інструкт[орів] масової театральної політосвіт[ньої] роботи» [1928. *Рулін / Ткаченко* — 58].

РЕЖИСЕР-ПОСТАВНИК / [1928. *Корицький* — 7]. ► РЕЖИСЕР-ПОСТАНОВЩИК

РЕЖИСЕР-ПОСТАНОВЩИК / «Клубний режисер-постановщик»; «Мистецтва режисера-постановщика треба довго й довго вчитися» [1928. *Грудина / «97»* — 24]. ► РЕЖИСЕР-ПОСТАНОВНИК

РЕЖИСЕР-ПРАКТИКАНТ / [1930. *Кадри* — 12].

РЕЖИСЕРСТВО / [1865. *Слово / 25*]; [1902. *Франко / ЛНВ* — 260]; «режиссерство» [1862. *Чубинський* — 337]; [1877. *Глібов* — 327]; [1887. *Кропивницький / Трупа* — 359]; [1887. *Старицький* — 466]; [1900. *Александровский* — 3]; «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 імінієм театральним» [1865. *Слово / 25* — 5]; термін «режиссерство» у 1860-х рр. був офіційним, адже, як писалося в російському перекладі одного з тогочасних статутів («Устав Королевских Театров в Берлине»), «обязанности Режиссерства заключаются в том, чтобы они заботились о представлении, с полным совершенством, произведений, назначаемых к представлению Генеральным Интендантством, равно как употребляло все возможные умственные и материальные средства к успеху целого» [1866. *Устав* — 14]; «під його орудою та режисерством, почались вистави» [1935. *Саксаганський* — 34]. ► РЕАЛІЗМ СЦЕНІЧНИЙ

РЕЖИСЕРСТВО ГОЛОВНЕ / «грала в Одесі в театрі “Гармонія” трупа “русско-малорусских артистов” якогось Ф. П. Волика, при участі М. К. Заньковецької та під головним режисерством М. Л. Кропивницького» [1904. *Гр. Смутний* — 185].

РЕЖИСЕРУВАТЬ / «Незабаром після написання цієї п'єси Русов її виставив у Києві але сам не грав, а тільки режисерував» [1938. *Антонович* — 7]. ► РЕЖИСЕРСТВО, РЕЖИСУРА

РЕЖИСИРОВАТЬ / «Мишу [Старицького] кличуть наставити трупу, режисировать п'єси, насталии молодь у грі» [1898. Лисенко / 4 — 294].

РЕЖИСИРУВАТЬ / [1900. Кропивницький / 2 — 487]; [1916. Кропивницький — 235]; «режиссируемая мною труппа» [1887. Кропивницький / Труппа — 364]; «режиссирование» [1888. Кропивницький — 375]; «режиссирую» [1898. Кропивницький / Заньковецька — 470]; «Так це робилось, як сам Садовський режисировав, а тепер робилось ще гірше, бо режисировав Левицький» [1914. Василько / 3 — 23]; «режисировав спектаклями» [1916. Кропивницький — 214].

РЕЖИСУРА / [1891. Кропивницький / 1 — 395]; [1898. Старицький / 5 — 592]; [1913. Вороний / Театр — 95]; [1918. Ніковський / 2 — 2]; «от режиссуры и ансамбля зависит погубить любую пьесу» [1908. Кропивницький / Сабінін — 532]; «режисури нема ніякої, але кожен з “режисьорів” вводить свою “школу”» [1909. Вечерницький — 190]; «В зимовому сезоні 1848–1849 рр. заклався й давав вистави гурток аматорів у Перемишлі під дирекцією пані Саарової і режисурою Ів. Вітошинського» [1925. Кусіль / УТ — 89]; «Що таке режисура? Це свідомий провід акторів, у який вони вірять і який через це здатен доходити ступеня гіпнозу, не в розумінні безвольності, а в розумінні саме переконання» [1936. Микитенко / Бесіди — 267].

РЕЖИСУРА ПРОФЕСІОНАЛЬНА / «Режисура, як окрема театральна професія, остаточно сформувалася лише наприкінці XVIII сторіччя» [1948. Довбищенко — 4].

РЕЖИСУРА АКТОРІВ КОЛЕКТИВНА / «Виставлено її за споконвічним трафаретом (колективна режисура акторів)» [1928. Смолич — 24]. ►

РЕЖИСЕР, РЕЖИСУРА, РЕЖИСУРА МАЛА

РЕЖИСУРА МАЛА / «Режисер як органічний конструктивіст не любить “малої режисури”. Він увесь у кістюку спектакля. Поверхню ладить сьак-так. Ясно — йому це менше важно» [1923. Курбас / Перший — 10].

РЕЖИСУРА ОБРАЗОТВОРЧА / «деякі особливості творчості художника піддаються аналізу й опису. Замислюючись над ними, мені хочеться вжити вираз “образотворча драматургія” (“вистроюю в собі свою художницьку драматургію”) і “образотворча режисура”» [1971. Баренбойм — 17].

РЕЖИСУРА ОПЕРНА / «Музика, — це основа оперної режисури. Не текст (лібрето) й дійство (ці два елементи важні для логічності в розгортанні фабули, реальності, що перебігає на сцені), а музика — єдиний диктатор стилю сценічного оформлення опери» [1926. Лабєр — 2]. ► РЕЖИСЕР МУЗИЧНИЙ

РЕЖИСУРА СЦЕНИ / «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].

РЕЖИСЬОР / [1912. Ното — 546]; [1912. Жученко — 14]. ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, РЕЖИСЕР, РЕЖИСЕРІЯ, РЕЦЕНЗІЯ

РЕЖИШЕР / «котрий повнив обов'язок режисера и администратора» [1904. *Історія* — 29]. ► РЕЖИСЕР

РЕЖИСЕР / [1907. *Старицька / Садовський* — 3]; [1908. *Тім* — 3]; [1909. *Тім* — 4]; [1916. *Чарнецький* — 3]; [1917. *Просвіта / 2* — 4]; [1923. *Галицькі театри* — 1]; [1924. *Губчак* — 9]; «Головні артисти: розпорядчик, режисер і дріжер» [1901. *Ренетуція* — 9]; «режисер <...> — людина, що займається виставкою п'єс» [1918. *Кузеля* — 256]. ► ИНСПІЦІЕНТ, РЕЖИСЕР, РЕЖИШЕР, ТЕАТР НАРОДНИЙ

РЕЖИСЕР ОДПОВІДАЛЬНИЙ / «одповідальний режисер М. Садовський» [1907. *Одповідальний* — 1].

РЕЖИСЕРІЯ / [1894. *Лукич* — 23].

РЕЖИСЕРІЯ / [1909. *Возняк / 1* — 83]; [1930. *І. Н.* — 5]; «Режисерію проводить відомий артист п. М. Бенцаль» [1927. *Оповідки* — 4].

РЕЖИСЕРСТВО / [1938. *Леонтович* — 92].

РЕЖИСОР / «гол[овний] режисор» [1906. *Соловцов / 2* — 1].

РЕЖИСУРА / [1913. *Ж* — 4]; «Після Різдва 1873 р. почали розчувати “Різдвяну Ніч”, перероблену Старицьким для театру на оперу. Це вже дало куди більше клопоту, численні проби. Режисерував Старицький, але часто, з огляду на серйозність вистави, режисерував і Чубинський. Часом Лисенко в розпуці, що режисура не відповідає духові його музики, вискакував з-за фортепіяну і на обличчі його була правдива мука. Памятаю, як в одній сцені, щоб краще показати красу Оксани, Старицький вимагав, щоб вона вилізала на скриню. Чубинський поясняв обурено, що це зовсім неправдиво з етнографічного боку, і Лисенко журився, як же буде звучати голос примадонни у такому положенні. Лише сама Оксана своєю веселою вдачею обезбрювала всіх трьох і по десять разів вилізала на скриню і злізала знов, щоби спробувати оба ефекти» [1937. *Русова* — 49–50].

РЕЖИСЬОР / [1906. *Кропивницький / Громада* — 55]; [1908. *Ашкаренко* — 13, 30]; [1912. *Городський* — 4]; [1912. *Стоколос* — 573]; «кожен з “режисьорів” вводить свою “школу”» [1909. *Вечерницький* — 190]; «Бенефіс режисьора і артиста української труппи д. Садовського» [1910. *Бенефіс* — 3]. ► РЕЖИСЕР, РЕЗИШЕР, ТЕАТР ГОРОДСЬКИЙ

РЕЖИСЬОР ГОЛОВНИЙ / [1912. *Городський* — 4]. ► ТЕАТР ГОРОДСЬКИЙ

РЕЖИСЬОРСТВО / [1911. *Харківщина* — 3]. ► ТЕАТР ОДКРИТИЙ

РЕЖЛАБОРАН / [1925. *Б. С.* — 5]. ► ДЕРЖТЕАТР

РЕЖЛАБОРАНСТВО / «сумнівний інститут режлаборанства» [1925. *Шевченко* — 1].

РЕЖСТАЖЛАБОРАНТ / [1925. *Держтеатр* — 4].

РЕЗИШЕР / «За советом частных лиц спровадил Вбл. Г. Лавровскій здешного артиста пребывавшего на тот час на закордонской Руси (кажется в Житомире) известного нам Гна. Емельяна Бачиньского враз с его женою до Львова, который яко управитель (резишер) и практик в своем званію мал с предіорученія Выділа “Бесіды” вести внутренний порядок

театра, зацікавитися устроєм театральних представлень, приготувати і обучати виступаючих тогочас на нашій Сцені любителів драматичного мистецтва, котрі як академіки, маючи кожен вище освітання і абсолютно другу будучність для свого звання, власне тільки з патріотизма і особистого задоволення брали участь в руських представленнях нашого театру; відмовляючись всякого винагородження (ренумерації) навіть за власні витримки» [1870. Н. Ч. — 6–7].

РЕЗОНАТОР / [1920-ті. Рулін / Словник — 11]; «Для п'єси “Моб”, що підешу днями в Держдрамі, буде спеціальний резонатор що збільшуватиме звуки. Завтра в місті розпочнуться кіно-зйомки, потрібні для п'єси» [1925. Резонатор — 3].

РЕЗОНЕР / ампула; [1895. Кропивницький / Науменко — 22]; [1898. Ярон — 414]; [1913. Вороний / Театр — 87, 92]; [1926. Гендлярі — 8]; [1930. Рудзевич / 2 — 22]; [1932. Буревій — 13]; [1941. Білецький — 13]; [1961. Городиський — 116]; «резонёр — старун (любить старувати, поучати), резонёрствовать — просторікувати, старувати» [1893. Уманець / 3 — 270]; «на ролі стариків і резонерів» [1893. Черняев / Млотковский — 152]; «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]; «Над “любовницьким” ампула Певному треба поставити хрест і по-моєму йому краще за все підійдуть ролі резонерів» [1914. Василько / 3 — 23]. ► АМПУЛА, ГЕРОЙ-РЕЗОНЕР, КОМІК, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ, ТРУПА, ХАРАКТЕРИСТИКА

РЕЗОНЕР ДРАМАТИЧНИЙ / «в цих костюмно-історичних ролях гетьманів і полковників дуже картинно і велично виступав Микола Карпович Садовський. Багатство зовнішніх даних, ампула драматичного резонера, глибокий тембр голосу, — все це дуже підходило для п'єс історичної романтики» [1939. Чаговець — 85].

РЕЗОНЬОР ДРАМАТИЧНИЙ / «грав він [Кропивницький] драматичних резоньорів» [1908. Ашкаренко — 12].

РЕЙКА / «Рейка — планка, якою затуюють щілину в планшеті кону»; «Рейки — довгі дерев'яні листви різної товщини, з яких роблять станки, рами і т. ін.» [1929. Словник — 45].

РЕКВІЗИТ / польськ. *rekwizyt* [1803] [1992. Cegiela — 95]; [1805] [2007. Rutkowska — 446]; [1861. Prawidla — 207, 222]; «реквізит» [1894. Старицький / Талан — 445];

[1910. Франко — 396]; [1912. Скептик — 2]; [1914. Вороний / Дзвін — 292]; [1914. Саксаганський — 391]; [1928. Грудина / Бутафорія — 17]; [1920-ті. Рулін / Словник — 11]; [1936. Мар'яненко / 1 — 117]; [1942. Нигрицький — 4]; «кон'як та закуски на реквізит ставляться» [1894. Старицький / Талан — 446]; «Сценаріус керує також уладженням сцени під час зміни дій, а саме: доставчає обстанову та потрібні на сцену реквізити. Догляд за реквізитами належить також до сценаріуса і він повинен подбати, щоби ще перед актором граючим доставчало потрібних реквізитів» [1921. Анко — 8]; «Реквізітом зветься весь той дріб'язок, що його повинно мати на кону та в руках у акторів під час дії, напр., глечик, ручшинця, кийок, гроші, книжка й т. и.» [1926. Обладнання — 8]; «Реквізит — дрібні речі, потрібні для гри акторів» [1929. Словник — 45]; «Реквізит — дрібні річі потрібні до штуки на сцену» [1938. Мельник — 71]. ► АКСЕСУАР, БУТАФОРІЯ, ІНСПІЦІЄНТ, ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНИ МАТЕРІАЛЬНЕ, ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНИ РІЧЕВЕ

РЕКВІЗИТ ІГРОВИЙ / «ігровий реквізит, що необхідний акторові під час перебування його на сцені (портсигар, ціпок та ін.)» [1969. Рамімов — 26].

РЕКВІЗИТОР / польськ. *rekwizytor* [1806] [2007. Rutkowska — 447]; [1808] [1992. Cegiela — 95]; [1861. Prawidła — 236]; «реквизитор» [1904. Історія — 34]; «реквізитор» [1914. Саксаганський — 391]; [1916. Кропивницький — 232]; [1924. Василько / 1 — 27]; [1924. Губчак — 9]; [1925. Василько — 146]; [1926. Справа — 4]; [1920-ті. Рулін / Словник — 11]; [1930. Кацанов / 2 — 4]; [1969. Рамімов — 25]. ► ВИПІСКА ПО ЦЕХАХ, ІНСПІЦІЄНТ, ФАХ ДЕФІЦИТНИЙ [МИСТЕЦЬКИЙ], ШТАТ ТЕАТРУ

РЕКВІЗИТОРНЯ / магазин реквізиту; польськ. *rekwizytornia* [1814–1815] [1992. Cegiela — 95].

РЕКВІЗИЦІЯ ТЕАТРУ / «В четвер 26 вересня німецькою комендатурою знову зареквізовано наш театр на Прорізній вулиці, № 19. З моменту нашого повернення з Одеси це вже друга реквізиція. З того, що до нашого помешкання систематично майже щодня ходили представники всяких інституцій з метою реквізиції, з того, що робиться зараз навкруги, — ми вбачаємо цілу систему, похід, і похід не тільки на наш театр <...>. Не в спів замовкнути галас, знятий навкруги нашого Державного театру, — появляється друга реквізиція помешкання нашого Молодого театру. <...> Реквізиційний квиток приніс офіцер від німецької комендатури, але реквізицію зроблено з “дозволу” чи навіть за пропозицією української комендатури» [1918. Протест — 201]; «Артисти “Музикальної комедії” (оперетки Валентети) і їх доброзичливі приятелі підняли великий розголос з приводу реквізиції театру Геймана <...>. Театр Геймана зреквізовано <...> державною владою для дійсного державного українського драматичного театру, що має на меті виставляти кращі твори українських драматичних письменників і кращі твори європейського репертуару. Зреквізовано театр Геймана державною владою в пов-

ній згоді з діячами українського театру, і ми, члени театральної ради, українські драматурги, артисти й громадські діячі, цілком підтримуємо цю реквізицію, бо зроблено її для потреби українського народу і української інтелігенції» [1918. Резолюція / 2 — 1].

РЕКЛАМА / [1888. Кропивницький — 378]; [1893. Лисенко / 2 — 221]; [1911. Хоткевич — 493]; «рекламой при начале сезона были обещаны сценические новости» [1877. Глібов — 325]; «дугая реклама» [1887. Кропивницький / Трупа — 362]; «нахальна реклама у нас цілком опанувала коном» [1892. Кропивницький / 1 — 412]; «реклама — оповістка про щось по газетах та журналах, в якій вихваляється те, про що оповіщається; купець — захвалює свій крам, видавець — книжку, журнал або газету» [1906. Доманицький — 104]; «Що ж тичеться до виставки моєї персони у вітрині, то я цілком проти реклами. Нехай виставляються напоказ балерини, наїзничі, 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. Ще ж ні один портрет не показав публіці талант артиста» [1907. Кропивницький / Прохорович — 526]; «с тех же пор, как кабатчики начали именоваться директорами, буфетники стали фигурировать в качестве бенефициантов, несравненные етуали, с оголенными грудями и борцы, чемпионы мира, с бычачьими мускулами заполнили витрины и отдельные плакаты, я нашел, что актеру надо отойти в сторонку от этой рекламы и отказаться от рекорда» [1910. Кропивницький / Лист — 567]; «На стінах та стовпах по місту розліплено оповістки про оту нікчемну фільму “Тарас Шевченко”. Рекламують непристойно» [1926] [1929. Ефремов — 417]. ► РЕКЛАМА, ТУРНЕ АРТИСТИЧНЕ

РЕКЛАМА БАЛАГАННА / [1911. Стеценко / 4 — 2].

РЕКЛАМА ЗІ СЦЕНИ / «Новий спосіб реклями. Рекляма зі сцени! Приймаються найрізномірніші тексти реклями, що будуть проголошуватись зі сцени під час дії персонажами нової постановки Т. М. “Березіль” № 2 “Пошилися у дурні”. Тексти майстерно вплітаються в дію, як складова частина спектаклю. Умови і передплата в конт. “Березіля”, ул. Воронського 29. Колосальний поспіх!! Величне вражіння!!» [1924. Реклама]; «Цими днями “Більшовик” (ч. 45) подав звістку про нову постановку театрального новатора Курбаса. Має йти Кропивницького “Пошилися у дурні” — дуже “нова”, виходить, п’еса... Але новина справді таки є. “В цій постановці уперше буде використаний новий засіб реклами. Дієві особи будуть рекламувати зі сцени. Рекламні тексти, що будуть замовлені різними підприємствами, будуть драматизовані і введені в п’есу як органічні складові частини спектаклю» <...> До такого безстыдства не спускався жоден театр, опріч кабаретних “заведений” та, виходить, новаторського “Березоля”. Цікаво, чи пролетаріям має служити своєю

рекламою цей побірник “пролетарського” мистецтва? З реклами почав, рекламою, мабуть, і скінчить: справжнє обличчя вискочило таки» [1924] [1929. *Єфремов* — 79]. ► АФІША, РЕКЛАМА

РЕКЛАМУВАННЯ / [1911. *Чулий* — 96].

РЕКЛЯМА / «рекляма <...> — публичне оголошення, (в часописах), розголос» [1918. *Кузеля* — 257]. ► РЕКЛАМА

РЕКЛЯМА АФІШНА / [1930. *Гнатюк* — 169].

РЕКОНСТРУКЦІЯ ВИСТАВИ / [історична, наукова] [1932. *Рутківська* — 81].

РЕКОНСТРУКЦІЯ ЗАСОБІВ ГРИ АКТОРІВ / [1970. *Пилипчук* — 31].

РЕКОНСТРУКЦІЯ ТЕАТРУ / «рішення, прийняте загальними зборами Харківського міського драматичного театру (колишня антреприза М. Синельникова) у відповідь і в зв'язку з постановою Губвиконкому про перехід театру у відання підвідділу мистецтв Губнаросвіти: «Вітати декрет про реконструкцію театру. До комітету по керівництву театром обрати від спілки робітників кону М. Синельникова, М. Муратова, Ф. Жигалова. Від нейтральних громадян: доцента О. Білецького, доцента О. Смирнова, Б. Куликова» [1919] [1970. *Йосипенко* — 13].

РЕЛЯТИВІЗМ / «Релятивізм: усе відносне, нічого нема абсолютно-го» [1928. *Курбас* / *Запис* — 157].

РЕМАРКА / [1896. *Кропивницький* / *Куліш* — 452]; [1912. *Франко* — 97]; [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 289]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 11]; [1936. *Мамонтов* / *Діалог*]; «Сюди можна зарахувати все, що є в п'єсі поза словами її персонажів. В ремарках драматург старається допомогти режисерові та акторам якнайкраще виявити його твір. В них не треба писати нічого зайвого, цебто такого, що в театрі самі добре розуміють, або з чим жоден режисер і жоден актор не буде рахуватися (коли кому сідати або вставати, де ставити стіл, а де ліжка й т. і.)» [1928. *Мамонтов* / 3 — 45]; «Найбільшу театральну цінність мають ті ремарки, що — за основним законом драматичної мови — визначають рухи або жести, в яких матеріалізується або завершується психічний стан дійових осіб та їх взаємин» [1936. *Мамонтов* / *Діалог* — 196]. ► АНАЛІЗ РЕМАРОК

РЕМАРКА РЕЖИСЕРСЬКА / [1924. *Копержинський* / 1 — 254].

РЕМАРКА ТЕАТРАЛЬНА / [1908. *Франко* / *Слово* — 490].

РЕМАРКИ РЕЖИСЕРЕВІ [У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ МІСТЕРІЇ] / [1920. *Рулін* / *Містерія* — 11].

РЕМЕСЛО СЦЕНІЧНЕ / «сценічне мистецтво та сценічне ремесло» [1953. *Станіславський* — 25].

РЕМЕСНИКИ / [1907. *Актьори* — 82].

РЕМЕСТВО / «мистецтво стає ремеслом» [1913. *Вороний* / *Театр* — 61].

РЕМЕСТВО АКТОРСЬКЕ / [1924. *Туркельтауб* / *Оборона* — 1]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

РЕМЕСТВО КОНОВЕ / сценічне ремесло; «конове ремество» [1898. *Мирний* — 441]. ► АКТОР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ, ЗАВОД АРТИСТИЧНИЙ

РЕМЕСТВО МИСТЕЦЬКЕ / «“мистецьких” реместв» [1929. *Клименко* — LIII].

РЕМІНІСЦЕНЦІЯ / «найталановитіший драматичний твір не тільки початків українського театру, а й цілого театрального репертуару двох століть — “Слово о збуренні пекла...” — має в собі не тільки риси життєрадісного ренесансу, а ще й багато ремінісценцій готики» [1940. *Антонович* — 448].

РЕМІСНИК / [1913. *Вороний* / *Театр* — 134]; «Ремісник — це той, хто постачає на ринок предмети споживання, які він сам робить, і робить їх за певним зовнішнім, не в ньому посталим, не в його уяві зародженим зразком. Актор, який робить роль, може здійснювати роботу не просто копіюючи певний зразок, а творячи його, знову роблячи його. Коли він грає вдруге роль — це є його професія, і розглядати це треба у якомусь зовсім іншому плані. Мистецький твір, те, що митець зробив, — воно зостається кожен раз, може зоставатися тим самим, він його знову не робить за якимсь зразком; митець просто демонструє свою зроблену річ, оскільки природа його мистецтва така, що вона може бути тільки ним безпосередньо показана; отже, виходить, що він не ремісник» [1926. *Курбас* / *Студіювання* — 80]. ► ХАЛТУРА

РЕМІСНИЦТВО / «Разом з тим у цьому складному, суперечливому процесі розвитку театральної культури поряд із прогресивними, історично перспективними, мали місце й негативні тенденції, викликані рядом причин як об'єктивного (наслідки війни, зміна поколінь), так і суб'єктивного (зокрема недостатня увага до виховання молодих режисерів) характеру. Йдеться про досить поширені схематизм та ілюстративність у втіленні сучасної тематики, традиціоналізм, ремісництво, штамп у режисерському й акторському мистецтві, у сценічному і музичному оформленні вистав. Ці негативні риси зумовлені відставанням частини працівників театрів від бурхливих темпів розвитку життя, що вимагали не тільки максимально повної інформації, а, головне, професіональних знань і досвіду. Усе це спричинилося до проникнення в театри і поширення серед режисерів та акторів ремісництва. У багатьох театрах республіки можна було спостерігати ніби протилежні, але однаковою мірою неприйнятні тенденції в підході до втілення драматургічного матеріалу. Перша з них — нетворче застосування системи Станіславського, коли актор сприймає її раціоналістично, внаслідок чого — сірий, невиразний образ, сухий, нецікавий спектакль, хоч у ньому, може, і все “правильно”. Друга тенденція йшла від гірших традицій українського дореволюційного театру. Вона полягала у надмірній почуттєвості, що призводило до “натиску”, перегравання у плані сльозливо-мелодраматичному, де-

кламаційно-патетичному або у плані шаржування та комікування. Характерним було “обґрунтування” живучості цієї тенденції: українське театральне мистецтво, мовляв, своїм характером емоціональне, романтично піднесене, отже актор повинен демонструвати на сцені перебільшені почуття, вдаватися до наспівно-мелодекламаційного тону, посиленого голосоведення, тобто “грати” переживання, що по суті є поганим удаванням. Таке копіювання прийомів гри, вироблених у свій час мандрівними “малоросійськими” трупами, особливо було відчутним у виїзних, паралельних спектаклях деяких пересувних театрів і “виправдовувалося” керівниками цих театрв якоюсь “специфікою” сільського глядача, рівень якого нібито відповідає таким спектаклям» [1970. Луцький — 209].

РЕМІСНИЦТВО МИСТЕЦЬКЕ / [1929. Клименко — LXXII].

РЕОРГАНІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ / [1930. Рулін / Протокол — 93].

РЕОРГАНІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ / [1910. Дорош — 2].

РЕОРГАНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ / «Справа з реорганізацією українського театру ось уже п'ять років як стоїть на черзі» [1910. Дорош — 2].

РЕОСТАТ / [1925. Вороний — 556]; [1920-ті. Рулін / Словник — 11]; [1931. ЛВ — 12–13]; «Реостат — приладдя для електрики, яким можна зменшувати силу світла» [1929. Словник — 45]. ► **СВІТЛО У ВИСТАВІ**

РЕПЕРТКОМ / [1925. Б. С. — 5]; [1925. Сеть — 3]; [1929. Сніговий — 47]; [1933. Стенограма — 543]; «Окррепертком. У Відділі мистецтв Окрполітосвіти утворено Репертком, що працює, як окрема адміністративна одиниця, підлягаючи Головреперткому. Репертком складається з представників Політосвіти, Культвідділу Окрпрофради, політконтролю та Окрліту. Окррепертком переглядає не лише репертуар драматичних театрв, нові п'єси тощо, але й естрадний репертуар. Нові, недруковані невеликі п'єси (до двох актів) підлягають розгляду Реперткому, інші п'єси передають на затвердження Головополітосвіти. Окррепертком дає дозвіл на лекції та перевіряє тези лекцій. В Окрреперткомі провадять також реєстрацію паспортів фільмв (що їх одержує місцева Філія ВУФКУ для демонстрації в Києві та на округи). Засідання Окрреперткому відбуваються двічі на тиждень по вівторках та п'ятницях з 10 до 12 год.» [1925. Окррепертком — 6]; «Реперткомівське кладовище» [1929. Куліш / Виступ — 462]. ► **ДЕРЖТЕАТР, МЕРЕЖА ТЕАТРІВ**

РЕПЕРТОАР / [1865. Персонал — 495]; [1870. Н. Ч. — 17]; [1904. Історія — 11]; [1907. Свенціцький — 63]; [1916. Чарнецький — 3]. ► **РЕПЕРТУАР**

РЕПЕРТУАР / польськ. *repertoar, repertuar* [1808] [2007. Rutkowska — 447]; *repertuar* [1820], *repertorium* [1823] [1992. Cegieta — 95]; «репертуар» [1829. Квітка / Аксаков / 2 — 178]; [1840. Квітка / Гости — 127]; [1840. Квітка / Приезжий — 36]; [1841. Квітка / Театр — 92, 95, 102]; [1858. Шевченко / Бенефис — 209]; [1863. Глібов — 287]; [1865. В. Д. Р. — 336]; [1894. Лірники — 14]; [1898. Карпенко-Карий / Саксаганський — 327]; [1899. Франко — 94, 95, 96]; [1904. Історія — 35]; [1905. Кропивницький — 86, 87, 90]; [1906. Кропивницький

/ 35 літ — 102, 111]; [1907. Франко / Тобілевич — 375]; [1908. Кропивницький / Спогади — 129]; [1910. Франко — 394]; «багатий репертуар сценічний, складаючийся із около 70 руських драматичних діл, які на Україні і в Росії в публічних і приватних театрах від часів І. Котляревського з успіхом представляються» [1864. Слово / 1 — 4]; «репертуар наш єсть побільшений і поліпшений» [1865. Вістник / 68 — 4]; «головніше будем боротись против занецищення нашої руської мови, проти репертурови, наколи той достарчатиме нашій сцені творів без вартости драматичної і естетичної» [1866. Русалка — 371]; «солідний репертуар» [1891. Старицький / 3 — 489]; «бытовой репертуар» [1893. Черняев / Млотковский — 124]; «репертуар театральний» [1894. Франко / Театр — 326]; «бытовой репертуар Островского» [1895. Черняев / Щепкин — 489]; «старого літературного репертуару» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 128]; «репертуар — реєстр (список) музичних творів або лицедій, що виставляються або виконуються у театрі, чи в іншому місці» [1906. Доманицький — 105]; «старинний репертуар» [1907. Петлюра / Заньковецька — 43]; «Д-ій Старий каже, що я помилився рівно в три рази, кажучи, що за 5 літ труппа Садовського виставила 1½ десятка нових пьєс. І от він наводить список пьєс, виставлених труппою, з якого виходить, що виставлено було аж цілих 45 пьєс. Але в цьому спискові <...> д. Старий наводить пьєси, які пройшли тільки по одному разу, значить, не ввійшли в репертуар. (“Євреї”, які Києва й не бачили, “Забавки”, “Остання ніч”), далі — цілий ряд маленьких одноактових водевілів (“По Мюллеру”, “Сватання”, “Ведмідь”). Коли згадати, нарешті, пьєси, виставлення яких осуджувалося навіть рецензентами “Ради” (“Хатня революція”, “Панна штукарка”), то вийде список хоч і більший за 1½ десятки, але все ж і не такий великий — 45, — щоб можна було їм так тішитися» [1912. Жученко — 15]; «п'єси старого репертуару» [1913. Вороний / Театр — 72]; «репертуар є головним чинником в еволюції театрального мистецтва» [1914. Вороний / Дзвін — 266]; «Ся молодь (хай не сердиться) вже не вміє грати побутових п'єс... побутово. Се рішуче діти города, городської культури, яким село, передмістя вже чуже, яким для побутового репертуару треба особливої підготовки. Вони не перші на нашій сцені. По українських трупах є тут і там такі люди не з учорашнього дня. Як виростала наша література з вузьких рамок етнографічно-побутового характеру, так і репертуар для театру переміняв місце своєї дії, переміняв предмет художнього відтворювання від душ мужицьких до душ інтелігентських. Зродився актор для сього *par excellence* інтелігентського репертуару (якщо можна так поділяти)» [1917. Курбас / Тему — 194]; «У виборі репертуару кермуюся не літературною вартістю, а театральною для наших часів» [1919. Курбас / До групи — 55]; «перелічення всіх творів, які виставлялися або мають виставлятися на сцені театра, називається репертуаром» [1921. Анко — 42]; «Репертуар — серце те-

атру, режисерська задума і постановка — тіло його. Цю аксіому підтверджує розцвіт театрів Іспанії, Італії, Франції, України. <...> Кожен нарід у своїх п'єсах відбивав тогочасність себто був співзвучним зі своєю добою. П'єси здебільшого були перейняті стіхійним почуттям “національної свідомості”, а почасти й особистими переживаннями в зв'язку з розумінням честі, обов'язку, а український репертуар відбивав оскільки те можливо було за часів царату, соціально політичні проблеми і взаємовідносини села й міста, робітництва й капіталу (напр.: Хазяїн, Гли-тай, Бурлака, Понад Дніпром). Це щодо змісту, що-ж до форми то нам відомо що кожна з згаданих епох мала цілком виявлене своє обличчя, те що ми тепер звемо постановкою, композицією, планом, монтажем. Український театр часів Старицького, Кропивницького, Садовського мав своє цілком виявлене обличчя. Ще в 1905 році серед деякої частини української інтелігенції виникає бажання мати укр. європейський театр і частина театральних провідарів зрозуміла, що треба ставити п'єси світової літератури (переклади). Приблизно того-ж часу на українському кону з'являються п'єси В. Винниченка, С. Черкасенка, Д. Пахаревського і, наче бажаючи заповнити укр. театр, ці плодовиті письменники, особливо Винниченко, заливають театр своїми фабрикатами, розмиваючи і так не дуже міцну свіже збудовану підмурівку укр. театру. Слідом за нами з'являється ціла низка літературних і просто драматичних “дел мастерів”, які настирливо провадять руїницьку роботу своїх попередників. Так тяглося до 17-го року. Револуція, давши українському люду визволення, тям самим дала змогу укр. інтелігенції здійснити свої мрії про європейський театр, а замість окремих поодиноких спроб ставити так звані європейські п'єси (переклади) в театрі, М. Садовський організує український театр, запросивши з Москва режисерів О. Загарова та Б. Крживецького. Прибувши ці режисери стали ретельно вчити українського актора європейської науки. І треба визнати, що цю науку вони виклали добре. Але переносити чужі цінності на власний фунт, освітлювати їх через призму своєї, творчості і в обробленому вигляді, виносити на суд перед ширшим світом глядачів — завдання почесне, однак тяжке і не вдячне з боку технічного і шкідливе з боку відшукання форми своєї театральної культури. На превеликий жаль цього провідники театру не зуміли вчасно помітити <...>. Коли наш театр хоті бути, театром українських працюючих мас, він тим самим мусять бути народнім. Але в якому розумінню. Побутовим, етнографічним, беручи за основу сучасний побут робітничих і селянських мас і ні в якому разі не відриватись від нього в якісь панські примхи як містицизм, супрематизм і взагалі всякі ізми. Лише театр збудований на здоровому матеріалістичному ґрунті має будуччину. Дотепершні спроби й досягнення

українського театру треба поздавати в архіви, в театральні музеї» [1924. *Ровинський* — 1]; «В репертуарі ж відбивається і на зверхній вигляд театру, його, так би мовити, естетичне обличчя» [1925. *Вороний* — 545]. ► ГОЛОД РЕПЕРТУАРНИЙ, ТЕАТР РЕПЕРТУАРНИЙ

РЕПЕРТУАР БІЖУЧИЙ / [1925. *Кусіль* / УТ — 93].

РЕПЕРТУАР ВИТРИМАНИЙ / «Дуже тяжко в сьгоднішніх умовах зробити добір суто-витриманого репертуару» [1927. *В. Ів.* — 14]; «Орієнтовка на новий репертуар, ідеологічно витриманий» [1928. *П. К-ий* — 2].

РЕПЕРТУАР ВУЗЬКОНАРОДНИЙ, НАПІВСЕРЙОЗНИЙ / «Актор не задоволений вузьконародним, напівсерйозним репертуаром Садовського» [1917. *Василько* / *Щоденник* / 2 — 248].

РЕПЕРТУАР ГОПАЧНИЙ / «“гопачний” репертуар» [1913. *Вороний* / *Театр* — 156];

РЕПЕРТУАР ГОПАЧНО-ГОРІЛЬЧАНИЙ / [192. *УТЛ* — 14].

РЕПЕРТУАР ДЕШЕВИЙ / «Тут, по тих медвежих закутках, розквітає здебільшого такий дешевий, малозмістовний репертуар з обов'язковими співами, танцями, гопаком “до стелі” і горілкою. Такий театр і такий репертуар, певна річ, культурного значення не мав, він часто був і зовсім шкідливий. Писак, що складала такі п'єси, було дуже багато. Найбільше відомі з тих драматургів (краще їх назвати “драморобами”) такі автори: Тогобочний, Манько, Суходольський, Ванченко-Писанецький, Прохорович, Колесниченко, та інші» [1927. *Інші* — 24].

РЕПЕРТУАР ДИТЯЧИЙ / «дитячий репертуар» [1907. *Кропивницький* / *Коза* — 43]. ► ВИСТАВА ДИТЯЧА, П'ЄСА ДИТЯЧА, ТЕАТР ДИТЯЧИЙ, ТЕАТР ДІТОЧИЙ, ТЕАТР ДІТСЬКИЙ

РЕПЕРТУАР ДОЗВОЛЕНИЙ / «“дозволений” репертуар» [1928. *Козан* — 43].

РЕПЕРТУАР ДРАМАТИЧНИЙ / [1886. *Лисенко* / 1 — 158].

РЕПЕРТУАР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ / [1923. *Смолич* / *Листи* — 1]; [1924. *Мамонтов* / *Доля* — 218]; [1924. *Мамонтов* / *Драмопись* — 1]. ► ДРАМОПИСЬ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

РЕПЕРТУАР ЄВРОПЕЙСЬКИЙ / [1932. *Рулін* / 15 — 44].

РЕПЕРТУАР ІДЕЙНИЙ / [1907. *Д* — 3]; [1913. *Миргород* — 4]. ► ГОПАШНИЦТВО, ТРУППА

РЕПЕРТУАР ІДЕОЛОГІЧНО ВИТРИМАНИЙ / [1930. *С. Ч.* — 34]; «Беручи курс на ідеологічно витриманий репертуар наш театр одночасно ставив собі завдання залучити якомога більше масового глядача, прагнути довести одвідування за т. зв. робітничою смугою (робкаса, абонементи, закриті вистави для робітничих організацій) до 80 % загального одвідування. Тут ми досягли 78 %: каса 22 %, робкаса 4 % абонементи 53 %, закриті вистави 21 %, та ще дали 8 вранішніх вистав закритих. Загалом же одвідування театру складає 69,3 %» [1928. *Сезон* — 11]. ► РЕПЕРТУАР ХУДОЖНЬО ВИТРИМАНИЙ

РЕПЕРТУАР КАСКАДНИЙ / «каскадный репертуар» [1889. Черняев — 410]. ► АКТРИСА КАСКАДНА

РЕПЕРТУАР КЛАСИЧНО-ГЕРОЇЧНИЙ / [1918. Державний — 4]. ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

РЕПЕРТУАР КЛАСИЧНО-ГЕРОЇЧНИЙ ► РЕПЕРТУАР КЛАСИЧНО-ГЕРОЇЧНИЙ, КОНКУРС РЕЖИСЕРІВ

РЕПЕРТУАР КОБЕНЯЧИЙ / «“кобенячий” репертуар» [1932. Рулін / 15 — 53].

РЕПЕРТУАР МІМІЧНИЙ / [1906. Франко / Вертеп — 173].

РЕПЕРТУАР МОДНИЙ / «Саме нинішній європейський модний репертуар використовує ці різкі переходи від трагічних конфліктів до пісеньки й танцю» [1934. Рудницький — 2].

РЕПЕРТУАР МОНОПОЛЬНИЙ / «монопольный репертуар» [1891. Старицький / 4 — 491].

РЕПЕРТУАР НАРОДНИЙ / «радив би держатись, доки живе наш театр, народного репертуару» [1893. Кропивницький / 1 — 420, 421].

РЕПЕРТУАР НЕЗАГРАНИЙ / «Щоб мати свіжий і незаграний репертуар, І. К. Тобілевич, очевидно, не дозволяв виставляти свої п'єси по інших трупях» [1936. Мар'яненко / 1 — 118].

РЕПЕРТУАР ПОВУТОВИЙ / «В Києві єсть три українських театри: 1. Український Театр М. Садовського. 2. Український Національний Театр 3. Молодий Театр, А тим часом треба би говорити не театр, а трупа, трупа і трупа. Ніяким чином і способом, ніякою декламацією не можна довести, що між цими трьома театрами єсть яка небудь принципіальна різниця. Бо по суті вони всі однакові. П'єси В. Винниченка виставляють і можуть виставляти всі три театри. <...> “Молодий Театр” не виставляє нічого такого, що не могло би йти в Національному і в Садовського. Хиба що “Лікар Керженцев”, якого ті обидва театри за саму нудоту не можуть виставляти. <...> А “Молодий Театр” з своїм ніби добірним репертуаром ніяк не збере численних глядачів. І не тільки тому, що “Лікар Керженцев” — нудота. Але й тому, що “Молодість” і “Чорна пантера” — це теж побутовий репертуар. <...> Думаю, що помилка “Молодого театру” була ще в маніфесті п. Курбаса: Репертуар. Репертуар, мовляв, головне. А про постановку якось забулося. Отже — що, а не — як. А в мистецтві, як кажуть навіть шкільні учителі, важне “як”. І поки це не збите — будемо вважати і в театральнім мистецтві, в його розвитку, в його диференціації найважливішою постановку. А постановки скрізь однакові. І репертуар скрізь принципіально однаковий, і артисти. <...> В Молодому театрі талантів нема. В Національному все перемішано. <...> На цих шляхах, якими пішли наші театральні діячі, — єсть добрий український театр. Старий український театр. А нового нічого

нема» [1917. Яринович — 2]; «року ж 1862, коли друкував її [п'єсу Шевченка “Назар Стодоля”] Куліш, опанував російську сцену реалістичний, побутовий репертуар» [1925. Назар — 154].

РЕПЕРТУАР ПОБУТОВО-НАТУРАЛІСТИЧНИЙ / [1932. Буревій — 10]. ► ТЕАТР ПОБУТОВО-НАТУРАЛІСТИЧНИЙ

РЕПЕРТУАР ПОБУТОВО-ХУТОРЯНСЬКИЙ / [1920-ті] [1970. Йосипенко — 32]. ► КУЛЬТУРА БУРЖУАЗНА

РЕПЕРТУАР ПРОГРАМНИЙ / [1943. Бутківський — 7].

РЕПЕРТУАР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / [1920. Струхманчук — 288].

РЕПЕРТУАР РІЗДВЯНИЙ СВЯТОЧНИЙ / «Різдвяний святочний репертуар має свою фізіономію і свою особну привабливість. На афішах появляються старі, напівзабуті опери, і йдеш у театр відсвіжати вражіння давно минулих часів, або провірити смак і вражіння старших поколінь. На виставах декораційних театр засівається масою дітвори різних степенів і літ, і серед них появляються різні анахорети, для яких ранішні представлення різдвяні являються майже самотнім виходом “в світ”, і скромні незаможні родини, для яких різдвяний спектакль служить джерелом естетичних вражіння на довгі місяці. В сьогорішнім різдвянім репертуарі київської опери український етнографічний кольорит мали представляти “Черевички” Чайковського, історичний — його ж “Мазепа”» [1907. Грушевський — 3].

РЕПЕРТУАР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ / «романтично-побутовий репертуар» [1913. Вороний / Театр — 134]; «романтично-побутовий репертуар, утворений М. Кропивницьким і М. Старицьким» [1913. Вороний / Театр — 161]; «Більшіна п'єс Старицького належать до так званого романтично-побутового репертуару (вплив французько-російської мелодрами). В них дія розвивається не так внаслідок внутрішнього конфлікту в душі людини, яка в боротьбі за існування проявляє властивості певного типу чи характеру, як головню на тлі штучної інтриги, в якій борються так само штучно утворені та ефективно підмальовані постаті; головною пружиною, що спричинює рух у драмах Старицького, є вибух афекту, розгаряченої пристрасті, що нерідко проявляється цілком довільно, відповідаючи лише цілям автора в наміченій ним інтризі; важливими акцесоріями драм з простонародного життя є співи, танці (з горілкою і без неї) та поверховий етнографічний елемент» [1925. Вороний / Купала — 240]; «Відсутність руху в п'єсах С. Васильченка іноді надолужується такими компонентами, як ритмічний діалог, народне прислів'я, анекдот, танець то-що. Це — засоби нашого романтично-побутового театру, і С. Васильченко часом добре користується ними. Дуже важливим компонентом є в нього також музична емоційність персонажів — цим компонентом вираховується, наприклад, така мила п'єска, як “Зіля Королевич”» [1926.

Мамонтов / УД — 203. ► АМПЛУА, ДРАМА ПОБУТОВА, ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

РЕПЕРТУАР САМОДІЯЛЬНИЙ / «Інструкція Вищого репертуарно-го комітету про контроль над самодіяльним репертуаром» [1927. *Інструкція*].

РЕПЕРТУАР СВЯТКОВИЙ / [1914. *Вороний / Дзвін — 278*]; «Святковий репертуар Національного Театру. Святковий репертуар складався так, як складався репертуар звичайний: трохи нового, трохи більше старого (що цілком зрозуміло, зважаючи на святочну публіку). Перша частина свят у театрі пройшла з аншлагом <...>, приємно гуляють порожні балкони, рідко хто лузає насіння, рідко який салдат крикне під час дії: громчей, громадин артист! Взагалі в Національному театрі знову стало можливим “слухати”. Коли б не така убога завіса <...>. Гірш над усе в Національному Театрі — це шеренгування артистів з поклонами до публіки після кожної дії» [1918. *Павлусь — 4*].

РЕПЕРТУАР СВЯТОЧНИЙ / [1907. *Грушевський — 3*]. ► РЕПЕРТУАР РІЗДВЯНИЙ СВЯТОЧНИЙ

РЕПЕРТУАР СПІВОЧИЙ / [1913. *Вороний / Театр — 146*].

РЕПЕРТУАР ХЛІБНИЙ / «“хлібний” репертуар» [1919. *Курбас / На грані — 58*]; [1923. *Шевченко — 8*].

РЕПЕРТУАР ХУДОЖНЬО ВИТРИМАНИЙ / [1924. *Рада / 2 — 4*]. ► РАДА ХУДОЖНЯ, РЕПЕРТУАР ІДЕЙНО ВИТРИМАНИЙ

РЕПЕРТУАРИК / «поодинокі артисти могли б дібрати репертуарики відповідних драматичних монологів і від часу до часу виставляти їх по селах у будинках читалень або в інших для сього відповідних місцях за невеличкою оплатою» [1900. *Франко / Театр — 23*].

РЕПЕРТУВАННЯ / проведення репетицій; «Вже виготовано й репертуються 2 акти» [1925. *Хроніка — 44*]. ► КІНО

РЕПЕТИРУВАННЯ / [2005. *Чехов / 1 — 59*].

РЕПЕТИЦІЯ / польськ. *repetycja* [1766] [1992. *Cegiela — 95*]; [2007. *Rutkowska — 448*]; «репетиція» [1894. *Старицький / Талан — 464*]; [1904. *Карпенко-Карий / 8 — 167*]; [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море — 119*]; [1906. *Кропивницький / 35 літ — 106*]; [1914. *Саксаганський — 391*]; [1916. *Кропивницький — 236*]; [1920-ті. *Рулін / Словник — 12*]; [1936. *Мар'яненко / 2 — 163*]; «репетиции» [1840] [1893. *Черняев / Млотковский — 114*]; [1841. *Квітка / Театр — 94*]; [1897. *Кропивницький — 40*]; «о времени репетиций артисты извещаются накануне, чрез повестки, на которых каждый из них по получении должен написать “читал”» — з «Правил для артистів», створених 1843 року у харківському театрі (на думку М. Черняєва, автором документа був кн. О. Шаховської) [1893. *Черняев / Материалы — 313*]; «репетировала»; «театральная репетиция» [1858. *Шевченко / Щоденник — 06.02 — 150*]; «репетиция» [1863. *Глібов — 288*]; [1872. *Кропивницький / Мячиков / 1 — 248*]; «сделайте как можно больше репетиций» [1872. *Кропивницький / Мячиков / 1 — 248*]; «він [Га-

уптман] записався на приватні лекції драматичної репетиції у бувшого директора шtrasбурзького театру Гесслера» [1898. Франко — 139]; «[в 1826 г.] Характерно то, що, незважаючи на таку обшеступність цен, репетиції завжди привлекли масу людей, пожелавших даром восторгатися пением артистов. Это заставило директора театра довести до сведения генерал-губернатора, что “во время репетиций частные люди, вовсе к театру не принадлежащие, насильным образом входят в театр, что противно постановлениям онаго”, и просит назначения жандармского отряда для охраны входа в театр на репетиции» [1902. Одеса — 20]; «“Наталку” виставили з однієї репетиції» [1900. Кропивницький / 2 — 484]; «репетирувати» [1904. Карпенко-Карий / 1 — 342]; «репетиція — повторення, проба» [1906. Доманицький — 105]; «режисерові здавалося, що я мало зайнятий, і він накидав мені ролі російські з однієї репетиції, і я “звонко” провалював їх» [1906. Кропивницький / 35 літ — 105]; «Як відбудеться 5–6 репетицій, то кажуть, що п'еса цілком зрепетована» [1914. Василько / 3 — 23]; «а що сьогодні будем репетувати? — Ай, скільки разів я казав тобі, що репетировать» [1914. Саксаганський — 392]; «репетиція <...> — повторення, проба» [1918. Кузеля — 259]; «Щоб повною мірою оцінити значення режисерської діяльності Соловцова, треба пам'ятати, що в ту пору [1890-ті] вистави в провінції йшли після двох-трьох репетицій із старими декораціями. А в соловцовському театрі на кожну нову п'есу приділялося не менше десяти-дванадцяти репетицій, а до великих постановок готувалися і довше. Деякі спектаклі йшли у Соловцова без суфлера, що на той час було нечуваною новиною» [1961. Городиський — 17]; «ставить звичайний репертуар з 3–4 репетицій» [1961. Городиський — 60]; «[На початку ХХ століття] як правило, при постановці добре відомих класичних опер число репетицій не перевищувало п'яти-шести» [1961. Григор'єв — 110]. ► ГЕНЕРАЛКА, ЗРАЗОК ПОСТАНОВКИ, ПОКАЗ, ПРОБА

РЕПЕТИЦІЯ АНСАМБЛЕВА / [1932. Верхацький / Пролог — 87]. ► ПРОБА

РЕПЕТИЦІЯ ГЕНЕРАЛЬНА / [1867. Лисенко / 3 — 35]; [1887. Нечуй — 120]; [1907. Старицька — 724]; [1919. Курбас / До групи — 55]; [1925. Василько — 73]; [1969. Ратімов — 42]; «генеральна репетиція» [1880. Кропивницький / 10 — 282]; «останню репетицію чомусь називають “генеральною”, хоч ведуть її, як і попередні, без обстановки, гриму, убрання і т. д.» [1913. Вороний / Театр — 97]; «Електротехнік кричить собі, суфлер собі, помічник режисера собі — і врешті якийсь кавардак, з якого нічого не розбереш. Таке враження я виніс, побувавши на так званій “генеральній репетиції”» [1914. Василько / 3 — 23]; «Після кількох прогонів цілої п'еси влаштовується генеральна репетиція, репетиція цілої вистави при повному оформленні, в костюмах, гримі і з усіма ефектами. Це власне вистава, яка не має ще глядачів. На ній остаточно перевіряється готовність колективу зустрітись з глядачем. Після неї режисер обговорює з колективом остаточно підсумки та дає загальну оцінку

роботи» [1948. Предславич — 33]; «Генеральні репетиції [у театрі Соловцова] провадилися в гримі, костюмах і при повному оформленні, що на той час не завжди практикувалося навіть у столичних театра» [1961. Городиський — 19]. ► ГЕНЕРАЛКА, ГРАФІК ВИПУСКУ ВИСТАВИ, КОНЦЕРТ, ПРОБА, ПРОГОН

РЕПЕТИЦІЯ ГЕНЕРАЛЬНА ПРИЛЮДНА / [1924. Василько / 1 — 71].

РЕПЕТИЦІЯ ГЕНЕРАЛЬНА / «сьогодня у нас іде генеральна репетиція... Буде й публіка» [1901. Репетиція — 9]; «На генеральну репетицію нової опери “Джоні грає” запросили багато представників культуромісії, підприємств і громадських організацій. Ще напередодні, на засіданні художньої ради опери, поставник т. Дисковський просив усіх членів ради завітати на цю репетицію й додав: “Якщо десь у мене є хоби, ви одразу мені скажіть. Одразу ж я виправлю. Почнемо рівно о 7 ½ год.”. <...>, але публіку почали випускати до залі тільки о 10 год. веч. О 11 ½ скінчилась перша дія. Звичайно на перегляд робітників залишилось дуже мало. Чимало робітників спочатку розляглись, заплатили за гардероб, але, не дочекавшись початку репетиції, забрали одяг та пішли додому. “Безголов’я” — чути було звідусіль. Це слово того вечора було найпопулярніше в опері. Справді, генеральну репетицію зірвали... Обговорення не відбулося. Серйозну справу зіпсовано. Хто відповідатиме за таке знущання з глядача?» [1930. Ісема — 12].

РЕПЕТИЦІЯ ЗА СТОЛОМ / [1948. Предславич — 24].

РЕПЕТИЦІЯ ЗВЕДЕНА / [1969. Ратімов — 42]. ► ГРАФІК ВИПУСКУ ВИСТАВИ

РЕПЕТИЦІЯ МОНТИРОВОЧНА / [1924. Василько / 1 — 71]. ► РЕПЕТИЦІЯ

МОНТУВАЛЬНА

РЕПЕТИЦІЯ МОНТУВАЛЬНА / «Сьогодні в єврейском театре “Кунст-Винкл” идет впервые по возобновлении пьеса Кобриня “Янкель Бойле”. В театре начались монтажные репетиции пьесы “Дер дыбук”» [1922. ТХ / 5 — 3]; «монтажна репетиція» [1969. Ратімов — 42]. ► ГРАФІК

ВИПУСКУ ВИСТАВИ, РЕПЕТИЦІЯ МОНТИРОВОЧНА

РЕПЕТИЦІЯ НАЧИСТО / [1913. Вороний / Театр — 92]. ► ПРОБА

РЕПЕТИЦІЯ НАЧОРНО / «спершу репетируют п'єсу “начорно”, коли розробляються *mise en scèn*'и, групування, рухи, позиції ансамблю, потім починаються репетиції “начисто”, коли режисер пильнує, щоб артисти не спускали взятого тону, додержували стилю і грали в ансамблі, себто, щоб гра кожного була в гармонійній згоді з загальним тоном всіх дійових осіб» [1913. Вороний / Театр — 92–93]. ► ПРОБА

РЕПЕТИЦІЯ ОБСТАНОВОЧНА / «діяльність сценаріуса починається на обстановочній репетиції на якій він переймає свої обов'язки» / [1921. Анко — 8]; «обстановочна репетиція (ситуаційна проба)» [1921. Анко — 15]. ► ПРОБА

РЕПЕТИЦІЯ ОРКЕСТРАЛЬНА / [1903. Лисенко / 3 — 384]. ► РЕПЕТИЦІЯ СПІВОЧА

РЕПЕТИЦІЯ ПЕРЕДГЕНЕРАЛЬНА / «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]. ► ГЕНЕРАЛКА, ПРОБА, РЕПЕТИЦІЯ ЧОРНОВА

РЕПЕТИЦІЯ ПОВНА / генеральна репетиція; [1921. Анко — 16]. ► ПРОБА, РЕПЕТИЦІЯ ОБСТАНОВОЧНА

РЕПЕТИЦІЯ ПРОБНА / [1918. Статут — 261]. ► ПРОБА

РЕПЕТИЦІЯ ПРОГІННА / [1969. Ратімов — 42]. ► ГРАФІК ВИПУСКУ ВИСТАВИ

РЕПЕТИЦІЯ СВІТЛОВА / [1969. Ратімов — 42]. ► ГРАФІК ВИПУСКУ ВИСТАВИ

РЕПЕТИЦІЯ СПІВОЧА / «у себе вдома, довелося зразу за працю дуже складну братись: і дописувати, переписувати, виучувати артистів і артисток, брати участь в репетиціях співочих й оркестральних» [1903. Лисенко / 3 — 384].

РЕПЕТИЦІЯ ЧЕРГОВА / [1920. Курбас / Щоденник — 33]. ► ПРОБА

РЕПЕТИЦІЯ ЧОРНОВА ГЕНЕРАЛЬНА / «Чорнова “генералка”» [1929. Микитенко / Стах — 350]. ► ГЕНЕРАЛКА, ПРОБА

РЕПЕТИЦІЯ / «Пьеса піде з 15 репетицій» [1909. Тім — 4].

РЕПЕТУВАННЯ ► РЕПЕТИЦІЯ

РЕПЛІКА / [1901. Франко / Галас — 156]; [1902. Франко / Лір — 203]; [1910. Франко — 396]; [1920-ті. Рулін / Словник — 11].

РЕПОРТЕР ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Навіть не варт дивуватися, що театральні репортери тільки й роблять, що забивають свої шпальти спльотками про те, що відомий бас чхнув, відомий тенор кахикнув, відома артистка збирається завести таку нову для неї оперу, як “Травіата”, або щось таке» [1913. Іванов — 2]. ► КРИТИК, КРИТИКА

РЕПРЕЗЕНТАНТ / виконавець, той, що представляє; «акція відбувається більше в душі головних репрезентантів драми і видима тоді лиш для ока душевного» [1865. Мета / 2 — 14]; «репрезентант — заступник, уповноважений» [1906. Доманицький — 105].

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ / польськ. *reprezentacja* [1765] [2007. Rutkowska — 449]; [1802] [1992. Cegiela — 95]; «Милость Божія репрезентованная в школах кievських 1728 літа» [1728. Милость — 306]; «автори релігійних “актів” чи “репрезентацій”» [1894. Франко / Театр — 298]; «репрезентація — заступництво» [1906. Доманицький — 105]; «репрезентовані» [представлені, виставлені на сцені] [1907. Старицька — 646]; «В історії релігійної італійської драми бачимо від XV в. прояви, що можуть мати деяку аналогію з “Владиміром” Прокоповича. Вже від половини XIV, а ще більше в XV в., від часів *Feo Belcari* (1410–1484) виринає з неясних початків зразу у Фльоренції нова форма духовної драми, “*sacra rappresentazione*”, яка однак тратить пома-

лу духовний характер. Ся драма розвинула ся гарно в часі від половини XV до кінця XVI в. Репрезентації ріжнять ся від інших середньовічних драм найбільше тим, що вони були призначені для вистави хлопцями, що лучили ся у побожні братства — в тім їх аналогія з “Владиміром”. Ціль тих репрезентацій була педагогічна, вимоги штуки невеликі, так, що фльорентійська сцена являєт ся тут безпретенціональним діточим театром. У репрезентаціях представляли: біблійну історію, легенди (драми про мучеників, аскетична утеча від світа), чуда Богородиці й под. Репрезентації були невеликі обємом, але визначали ся гладкою формою переважно октави. Спів грав у них важну ролю. Призначенням для молодіжи поясняет ся й здержливість у комічних сценах. Але в репрезентації про св. Варвару знаходимо сцену, як Свята плює на статуї поганських богів і каже їх опісля викинути в кльоаку — мотив аналогічний до поступовання із статуями богів у “Владимірі” Прокоповича» [1921. *Гординський* — 90].

РЕПРОДУКЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «в Україні було розвинене теж і ритмічне мистецтво руху, яке постійно йшло у зв'язку зі співами і почасті з музикою. До 1911 року в Україні особливо в театральній репродукції знали тільки гопака, доведений деякими майстрами танцю до ковиркулясної еквілібристики, потім простий козачок дво- і триколінний і метелицю, а в Галичині — мальовничий гуцульський аркан і коломийки. <...>. Ніхто з інтелігенції не знав, бо під впливом толстовського напрямку, який панував у кінці XIX віку, просто навіть не розуміли, що можна цікавитися танцями й бачити в них прояв великого мистецтва без жодного сексуального підґрунтя. Цікавості до танцю перешкоджав і офіційний оперний балет, в якому, до певної міри може й слушно, добачали змелізовану й контрапунктивовану голоногодриганину. Історія відкриття українських шляхетних танців ішла досить дивною дорогою» [1938. *Щербаківський* — 134].

РЕСТАВРАЦІЯ ВИСТАВИ / [1927. *Рулін / Музей* — 11]; «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].

► ФАКТУРА ТЕАТРАЛЬНА

РЕСТАВРАЦІЯ КЛАСИКИ / [1926. *Кудрицький* — 8]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

РЕСТАВРУВАННЯ ТЕАТРУ / «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]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

РЕСТОРАН АКТОРСЬКИЙ / «Познайомились вони в великім пості в Харькові, в акторськім ресторані “Ялта”» [1904. *Кибальчич* — 267].

РЕТАРДАЦІЯ / «Авантюрна фабула з засобами ретардації» [1928. *Коряк* — 17]. ► ДІЯ ЗАТРИМАНА

РЕФЕРАТ [ПЕРЕД ВИСТАВОЮ] / [1925. *Периферія* — 6]. ► СЕМІНАР ДЛЯ ПЕРСОНАЛУ ХУДОЖНЬОГО

РЕФЕРЕНТ ► КАСІНО

РЕФЕРЕНЦІЇ РЕЦЕНЗІЙНІ / «Були по багатьох газетах рецензійні референції звичайною репортерською роботою, яку виконували ті ж самі співробітники, що писали і про вбивства, пожежі та сенсаційні судові процеси» [1930. *Рулін / Історія* — 38].

РЕФЛЕКТОР / [1913. *Вороний / Театр* — 106]; [1925. *Вороний* — 556]; [1926. *Смолич / Толбузін* — 7]; [1926. *Смолич / Толбузін / 2* — 302]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 11]; «Рефлектори бувають великі і малі. Малі рефлектори — це засліночка, що затуляє електричну лампочку з одного боку і відбиває світло в протилежний бік. Малі рефлектори використовують для бережків; великі рефлектори вживають тоді, коли з-за лаштунків треба висвітлити якесь окреме місце на кону, або навпаки, коли треба засвітити світло за лаштунками так, щоб воно не відбивалося на кін. Рефлектора роблять на кілька ламп і припасовують на штативі» [1929. *П'ясецький* — 19]; «Рефлектор — вигнута бляшана коробка з електричними лампками всередині. Рефлектор одбиває світло лише в один бік» [1929. *Словник* — 45]; «“Рефлектор” — це вигнутий шматок білої бляхи, прибитий за лампами» [1946. *Ліпковський* — 19].

РЕФОРМА ДРАМИ / «суть <...> реформи Французької драми, докраної ля Шосе і Дідро, полягає в тім, що вони вивели в поважній драмі дієвими особами не титулованих, а звичайних людей і примусили глядачів зворушуватись нещастями тих, над якими раніш лише сміялись» [1905. *Стороженко* — 312].

РЕФОРМА ОПЕРИ / «Реформа в опере. В Києве вироботан репертуар из 26 опер, заключающих в себе элементы революционного пафоса (“Андре Шенье”, “Кассий”, “Торжество разума” и др.). Одновременно революционизируется и сценическое воплощение, опер. Впервые опыты будут идти на конструкциях» [1924. *Реформа* — 3].

РЕФОРМА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА / «Лише такому велетеневі думки і душі [К. С. Станіславський] стала під силу реформа театрального мистецтва» [1963. *Юра / 2* — 8].

РЕФОРМА ТЕАТРУ / [1910. *Григ* — 90, 182]; «плани реформи нашого театру» [1900. *Франко / Театр* — 21]; «Наприкінці відозви висловлені гадки акторів про бажану реформу театру: 1) Скасування арендуючої дирекції та заведення виключно адміністраційної дирекції; заведення доброї режисури» [1908. *Відозва* — 4]; «Конкретний проект реформи театру засновується, власне, на таких підставах, що раїть д. М. Григ...: “Проект той вводиться до того, що необхідно відокремити оперу від драми. Коли

все (?) лихо нашого театру полягає в бракові диференціації, в формах спеціалізації в амплуа, то утворймо їх. Необхідно вивести наш театр з його “античної” стадії й наблизити до сучасного європейського театру. З драми раз на завжди необхідно вигнати співи й танці, драма повинна зостатись строго-словесною, без ніякої сторонньої примітки”. Необхідно закласти окрему українську оперу. На доказ можливості цього, автор наводить десяток назв опер на українські сюжети, що спромоглись би стати за фундамент майбутнього репертуару» [1910. *Дорош* — 2]; «Реформа театру — це органічна потреба українського суспільства» [1930. *Бойко* — 3].

РЕФОРМА ТЕАТРУ ВЕЛИКА / [1993. *Гротовський* — 23].

РЕФОРМАТОР / «Своїми правилами творення трагікомедії Прокопович став реформатором нашого барокового театру: до нього драматичні твори не мали твердо установлених форм, вони бували здебільшого на дві дії, але могли мати дій і більше, і менше; не були установлені число дійових осіб і правила їх виходу та відходу зі сцени; не було установлено і самого порядку та розвитку драматичної дії. Все це упорядкування драматичної форми в українському театрі провів Прокопович, базуючись головню на класичних взірцях, тому Феофана Прокоповича вважаємо, з одного боку, реформатором українського театру, а з другого боку — основоположником в українському театрі т. зв. псевдокласичності» [1940. *Антонович* — 454]; «видатний реформатор російського театру [М. С. Щепкін]» [1962. *Волошин* — 29]; «Кропивницький був великим реформатором і вихователем кількох поколінь українських акторів» [1965. *Йосипенко* — 17].

РЕЦБРИГАДА / бригада рецензентів; [1931. *Рецбригада*].

РЕЦГУРТOK / гурток рецензентський; [1930. *Ковалевський* — 30, 31]. ► ГУР-

ТОК РЕЦЕНЗЕНТСЬКИЙ

РЕЦЕНЗЕНТ / [1905. *Вистава* — 24]; [1906. *Дуван* — 3]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 107]; [1924. *Кедрин / 1* — 3]; [1925. *Магонь* — 5]; «какой-то рецензент» [1880. *Кропивницький / 11.11* — 299]; «Стоило появиться на сцене [в Харькове 1840-х гг.] одновременно двум красивым актрисам, чтобы театралы разделились на партии; одна партия вызывала и превозносила до небес одну актрису, другая — другую. В этой борьбе принимали живое участие и рецензенты, и закулисный мир, и сами соперницы» [1881. *Черняев* — 287]; «я тепер уже рецензентом став» [1894. *Старицький / Талан* — 495]; «паскудні газетні рецензенти» [1897. *Карпенко-Карий / Житецький* — 322]; «наконец, решил попытать свои силы в качестве любителя-рецензента» [1898. *Ярон* — 8]; «Зробити ся рецензентом українського театру дуже легко; для сього не треба знати ні сучасного життя українського народу, ні історії його, ні літератури, ані навіть мови, — досить перечитати зо дві, зо три полемічні замітки — і сміливо йди в театр, а потім хвали чи лай (діло власного уподобання і смаку) загалом увесь український театр. Переглядаючи

огляди українського театру <...> ми перш за все помітимо отсю крайню неосвіченість рецензентів що до українського життя і письменства, а по друге — надзвичайну суб'єктивність; вражіння і погляди на яку-небудь українську п'єсу складають ся не тоді, коли рецензент слухає її, а далеко раніше <...>. З сієї причини трудно зустріти два огляди, щоб їх автори погодили ся між собою: не рідко трапляє ся, що одна і та сама часопись містить цілком суперечні думки про одну і туж саму українську п'єсу; сьогодні розхвалить, а за пів року дивись — вже згнать її над усяку міру, се значить, що часопись перемінила рецензента. З причини неосвіченості і такого суб'єктивного відношення театральних рецензентів до українського театру не рідко можна зустріти самі дивоглядні думки про український театр, самі дикі погляди на справу, а вже про фактичні помилки — шкода й говорити» [1900. *Дещо* — 67–68]; «бездарний рецензент» [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 78]; «а з вас був би приятний для акторів рецензент» [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 84]; «рецензент — той, що пише рецензії» [1906. *Доманицький* — 107]; «Інцидент у театрі “Соловцов”. В неділю, вдень, перед початком спектакля (“Гроза”) режисер театра В. Дагмаров прочитав зо сцени заяву труппи про те, що, як рецензент “Кіевской Мысли” д. Ярцев не піде з театра, артисти не гратимуть і спектакля не буде. На д. Ярцева артисти незадоволені за надзвичайно гострий тон його рецензій. Тоді всі присутні в театрі рецензенти: “Кіевской Мысли” П. Ярцев, “Кіевских Вестей” І. Джонсон, “Кіевлянина” Н. Ніколаєв, “Театра и Иск.” М. Рабинович, “В міре искусств” І. Дріллїх та “Последних Новостей” С. Померанцев обурені такою заявою повиходили з театру. Обміркувавши інцидент, вони оддали його на суд громадянству, висловивши 22 сентября листами до газет свій протест проти такої форми реагування на рецензії П. Ярцева. Окрім того згаданими рецензентами повідомлено телеграмою про інцидент в “Русское Театральное О-во». Рецензента нашої газети д. *Liter'*и тоді в театрі не було і до колективного протесту рецензентів він прилучився другого дня, про віщо оголосив своїм листом, надрукованим у київських російських газетах. Виявляється, що д. Дагмаров був уповажнений на такий вчинок зовсім не од усїєї труппи, а тільки від частини її. Друга ж частина артистів, на чолі з головним режисером Н. Савіновим, через газети протестує проти вчинка В. Дагмарова» [1908. *Інцидент* — 4]; «Перечитавши рецензії “славнозвісного” д. Ярцева, якому артисти театру “Соловцов” дали добру нагоду “без всякой драки попасть в большія забіяки”, ми бачимо, що <...> за основу своєї “вскритики” д. Ярцев поклав тезисе: “всеми недоволен”. Незадоволений трупю Соловцова, оркестром Черняхівського, “премьерской развратной игрой” д-ки Пасхалової, виставою художників “Звено”, школою д. Лисенка, — одно слово — “всеми недоволен”, —

і більш нічого! Звичайно — про смак не сперечаються! Але коли критик, на кшталт Щедріновського помпадура, може вигукувати тільки одну фразу: “всеми недоволен”, то зрештою писанина його стає просто... нудною і демонічне перо столичного рецензента втрачає свою убийчу отруту! Та що поробиш, — не може інакше й бути. Уявіть собі столичного франта, що приїхав у провінцію, — фігура відома, — бажаючи підкреслити ніжність свого аристократичного смаку, — франт фекає на все те, що бачить в провінції <...>. І лякаються сердешні провінціальні людиці, потрапляючи столичньому франтові. Але д. Ярцев не столичний франт, а щось далеко більше. Д. Ярцеву поталанило якось написати пьєсу — річ не мала, а ще до того д. Ярцев був, здається, якийсь недовгий час і одним з режисерів театру Комісаржевської. Завважте — того театру, де потім запанував був і сам д. Мейєрхольд! Нині, — д. Ярцев театральний рецензент “Кієв. Мисли”. “Чин” тоже не злишком большой, но и не то, чтобн совсем малий”. Матінко Божа, треба ж якось звернути на себе увагу! Зрозуміло кожному! І ось дилемма: пиши просто, як належить писати серйозному критикові, — не завважить ніхто, — роскатай, як то кажуть по російському “в пух и прах”, — гомін, скандал, — а справу врятовано: тебе завважили й спостерегли! І ось перед вами, — Перун артистів, малярів, музикантів, юрисконсульт штуки — д. Ярцев, який одним махом, свого пера — руйнує театри, школи, просвітні заклади. “Разумейте языцы и покоряйтесь”. Це написав д. Ярцев, який скомпонував пьєсу і був навіть колись здається трохи не одним з режисерів театру Комісаржевської. Збивши геть своє перо на артистах Соловцовського театру, д. Ярцев накинувся на школу д. Лисенка. І дивна вийшла річ: школа, що попередю гаразд таки задовольняла ту ж саму редакцію “Кієвской Мисли”, не кажучи вже про інші органи, вельми відомого критика д. Чечотта, як каже д. Ярцев: “нечто такое архаичное, такое уездно-учебное, что должно быть и среди драматических школ — мало похожих”. Про смак, повторяємо, звичайно, не сперечаються, і д. Ярцев має рацію балакати з свого погляду тим більше, що з того злосчасного вечора він почував себе зовсім негаразд... На нього справили надзвичайний вплив фактори, що мали безперечний, безпосередній зв’язок з драматичною штукою: “сърия стени народной аудиторіи”, “крашенные шкапи с мертвыми “дозволенными” книжками”, “грязные коридори” — а крім всього цього і “гражданській”, “народно-аудиторській вибор” творів, що читалися на вечері школи Лисенка. Тут-то мабуть й закопано собачку. Звичайно, у народній аудиторії, яку збудовано на народні шаги з метою “народно-аудиторскою”, се-б-то з метою просвітити народні маси, — нема ні розкішних пано, ні взагалі усієї “літургічно-істерично-трансцендентально-ірреально-естетично-філософської” обстанови театру Мейєрхольда,

а “громадянські” твори муляють тонке, аристократичне вухо <...>. “Читка (учнів) вульгарна, пише д. Ярцев, звуки “не прозорчі, не музикальні”. От так “музикальне” вухо в д. Ярцева! Правда, — ніде правди діти, — д. Ярцев, сидючи нещодавно в театрі Соловцова, не розчував класичних творів музичних, і з легкою душею охрестив їх трохи невідповідними епітетами “полек і тушей”... <...> “Мертвих не воскресить театру Соловцова”, вигукує патетично д. Ярцев, “как школе Лысенко не прилепить учеников своих к грядущей сцене <...>”. В психіатрії цей енергичний настрій зветься: *mania grandiosa*, а в літературі, мабуть, “сверхкритика”, якої дасть-біг зрозуміти звичайним смертним. <...> Чи-ж можна після цього надавати хоч будь яку вартість слову д. Ярцева?» [1908. Черняхівська — 3]; «рецензент <...> — критик, що оцінює вартість якоїсь книжки, образа тощо» [1918. Кузеля — 262]; «Замітка, що цими днями обійшла пресу, про те, що сталося на сцені “найстаршого і найкращого в цілій Німеччині” театру у Веймарі! Нагадаємо про зміст цієї замітки. Всі рецензенти цього театру відносилися лише “з похвалою” до театру і лише один сваркий Франц Кайбель, рецензент дневника “Дайшлянд” <...> міг здобути-ся на об’єктивність і наслідком давати “прочухрана” артистам, не забуваючи й за авторів п’єс, які виставляються у Веймарі. Скінчилося тим, що “терпець артистів урвався” й одного злощасного вечора під час антракту представник від артистів звернувся до публіки з заявою, що, вважаючи на злобні інсинуації рецензента Кайбеля, куртина не піднесеться, доки рецензент не опустить залі. Публіка викинула рецензента за двері, і п’єса пішла далі. Характерно, що ця замітка додавалася в газетах, яко *notabene* для всіх театральних рецензентів. <...> В нашій пам’яті свіжі ще спогади аналогічного випадку, який років 10 тому мав місце — в київському драматичному театрі Соловцова, де жертвою некультурності групи артистів на чолі з відомою артисткою Пасхаловою став відомий знавець театального мистецтва й досвідчений театральний критик Петро Ярців. В своїх талановитих критичних статтях про театр, якими зачитувалися сотки тисяч людей, П. Ярців не курих фіміаму перед артистами, а давав сувору і безсторонньо-справедливу критику того, що бачив зі свого рецензентського стільця. Провадив Ярців свою працю ретельно і сумлінно, і все нещастя його полягало лише в тому, що він не покладався на пам’ять, а завжди сидів з розгорнутою книжечкою, в яку й занотовував свої враження. Ця злощасна книжечка не давала спокою деяким артистам і врешті привела до того, що зараз відбулося у Веймарі. З тою лише різницею, що у Веймарі “культурна” публіка, яку наелектризували “культурні” артисти, викинула (!!!) рецензента за двері і спектакль відбувався далі, а в Києві за П. Ярцевим покинули залю театру рецензенти всіх газет, незалежно від напрямку органів преси, в яких

вони працювали, а за ними вийшла з театру і велика кількість справжньої інтелігентної публіки. “Протестанти” зрозуміли свою помилку, й інцидент ліквідувався тим, що артисти, які вигнали рецензента з залі, прилюдно просили в нього вибачення» [1922. Дудко — 10–11]; «Безграмотність музичних рецензентів стала майже традицією. Ще Вагнер в свій час із презирством говорив про більшість із них, що “це пани, які не можуть відрізнити навіть велику терцію від малої” (основа мажору й мінору)» [1926. Салон — 6]; «Ви десь певне спостерігали, а може й переконалися, що в нас про критику говорять загалом — не розрізняють рецензента чи критика в ролі рецензента від критика і ставлять однакові завдання та вимоги і до рецензії в газеті чи тижневику, і до статті чи критичного нарису в місячнику <...> типу. Я думаю, що сьогодні, як було й за колишніх часів, треба відмежувати рецензію від критичної статті, нарису, етюдю, розвідки, приділивши кожній ті функції, яких вона мусить і може dokonувати» [1926. Хмурий — 9–10]; «Цими днями музичний рецензент Газети Поранньої помістив оцінку з концерту про артиста, який саме цього вечора не грав. Рецензент виправдується, що не є обов’язаний стверджувати тотожність артиста вписаного на програмі. Два місяці тому два рецензенти львівських денників теж писали про образи П. Ковжуна на виставці в “Національному Музею” тільки тому, що вони були в катальозі, а не на стінах» [1932. Далекозорі — 6]; «Але критика не може обмежитися тільки до власних імпресій, до wypowiedання власних, чисто особистих почувань, захоплень і т. п. Вона мусить видати про твір, чи інше літературне явище, умотивовані осуди (звідси її назва), а щоб це осягти, мусить у своїх дослідах послуговуватися науковим методом. Брак наукового методу може зробити з критика рецензента, а то й неука» [1935. Барагура — 3]; «Рецензент доценту знищував мене, називаючи цілковитим нездарою, який не має права навіть бути на сцені. Як молодий актор я був тяжко вражений і приголомшений цією рецензією, і тільки Ф. П. Зарницька заспокоювала мене, закликаючи не покладатись на рецензентів, серед яких у той час була сила людей продажних, часом навіть справжніх шахраїв. Мій рецензент, як потім виявилось, належав саме до цієї категорії: “розносячи” якогось молодого актора, він чекав на запобігання перед ним, на частування вечереями тощо. І коли актор чи актриса ішли на не, то таланти їх поволі зростали і хиби виправлялися з кожною новою рецензією. На жаль, я не пив і піднести свій престиж таким способом не міг. Лише дуже мала кількість рецензентів того часу, справді, критично аналізували п’есу, та гру акторів, вказуючи на плюси й мінуси і зазначаючи, як їх слід виправити. Актори в масі своїй не любили рецензентів. Про людське око вони ніби ігнорували рецензії, а тихенько читали їх і дуже боляче переживали негативну оцінку гри, бо крім свідомості провалу

своєї творчої роботи, ставало питання зупинки акторського росту, а разом і зменшення ставки. Крім того, рецензії впливали на глядачів, і це все примушувало акторів тремтіти перед рецензентами і, часто поступаючись гонором, запобігати перед ними. Я завжди до хоробливості був гоноровитий, не знайомився й не вечеряв з рецензентами і тому часто мав критику на свою гру в т. з. салонних ролях з такими епітетами, як “віддавало дьогтем”, “почувався дядько в чоботах” тощо. Я знав, що неправда, але апелювати не було до кого, мусів мовчати, зціпивши зуби, бо жодні протести в редакції газет не бралися до уваги. Пригадується випадок пізнішого часу, в Києві, в театрі “Соловцов”. Актор російської драми Болховской перед виставою вийшов на авансцену і від імені колективу заявив, що актори, тероризовані вкрай рецензіями П. Ярцева, відмовляються почати виставу, доки цей рецензент не залишить зали. Ярцев одмовився вийти з театру, в залі почався грандіозний скандал: більшість глядачів була на боці акторів, менша частина стала на захист престижу “вільної критики”, сюди ж приєдналися, розуміється, і всі критики, що були в залі. Коли я запитав рецензента української газети “Рада”, чи вважає він образливі, жовчні рецензії Ярцева за справедливі й корисні, то він відповів: “розуміється, ні... але преса мусить солідарно захищати волю думки і свій престиж”. Поліція попросила з зали Ярцева, і виставу почали. Але на другий день газети всіх напрямків виступили з гострим осудом колективу акторів соловцовського театру, а Ярцев до кінця сезону ще з більшою настирливістю нищив акторів, чіпляючись до найменших випадкових промахів. Звичайно, були й хороші театральні критики, напр., А. Кутель» [1936. Мар'яненко / 1 — 128]. ► БЕНЕФІС ФІКТИВНИЙ, КАРТКА РЕЦЕНЗЕНТСЬКА, КРИТИК, КРИТИКА, КРИТИКА КОЛЕКТИВНА, МІСЦЕ РЕЦЕНЗЕНТСЬКЕ, РЕЦЕНЗІЙНІСТЬ, РЕЦЕНЗІЯ, СКАНДАЛ НА СЦЕНІ, ТЕАРОБОК

РЕЦЕНЗЕНТ ПОСТІЙНИЙ / [1912. Жученко — 14]. ► РЕЦЕНЗІЯ

РЕЦЕНЗЕНТ ПРИСЯЖНИЙ / [1936. Мар'яненко / 1 — 126]. ► ГАЗЕТА ТЕАТРАЛЬНА

РЕЦЕНЗЕНТ ТЕАТРА [ПОСТІЙНИЙ] / «Як [постійний, штатний] рецензент театра М. Садовського з кінця 1907 р. й (з перервами) до цього дня, я вважаю себе змушеним спростувати ті відомості, які дозволили собі подати д. Жученко в другій половині статті, що говорить виключно про трупу М. Садовського» [1911. Оборона — 3].

РЕЦЕНЗЕНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1900. Дещо — 68]; [1912. Жученко — 14]; [1926. Рецензент — 2]; [1930. Сільванський — 9]; «Театральні рецензенти кажуть, що на мої п'єси тільки тим і дивиться публіка, що актори дуже добре удають... Театральний рецензент не єсть літературний критик — я знаю. Яркий світ рампи міша рецензентові, ріже очі і в його фантазії завжди перевагу має актор над автором; він (рецензент) завжди забуває, що актором керує суфлярня, з котрої йому подають готові, прочувствовані

речі автора і що акторові зостається тільки (коли він талант) під впливом власних нервів те саме, що автор пережив, яко творець, передать слухачам» [1888. Карпенко-Карий / Франко — 299]; «Старый сотрудник “Киевлянина”, постоянный театральный рецензент газеты, И. В. Александровский, по обвинению украинского драматурга М. П. Старицкого, признан виновным в клевете. Что-же делать; народная мудрость гласитъ — от сумы, да от тюрьмы не зарекайся. Тем паче не гарантирован от тюрьмы публицист. *Fiat justitia!* О судебном приговоре говоритъ преждевременно, тем более, что он не окончательный» [1901. Клевета — 3]; «нашого театрального рецензента напад пристріт і він уже третю добу не встає з ліжка, а сьогодні в трупі д. Комишниченка страшенно цікавий спектакль» [1911. Фельетон — 2]; «кілька років я був театральним рецензентом у львівському “Ділі”» [1976. Кедрин — 16]. ► РЕЦЕНЗІЯ

РЕЦЕНЗЕНТ ШТАТНИЙ / [1920-ті] [1969. Смолич — 57].

РЕЦЕНЗЕНТИК / «Так закінчував свою рецензію невідомий рецензент» [1920-ті] [1969. Смолич — 36].

РЕЦЕНЗЕНТ-ПРОЛЕТАР / «пролетар-рецензент» [1929. Барун — 2, 3]. ►

ВИСТАВА ЗАКРИТА, КЕРУВАННЯ ГЛЯДАЧЕМ

РЕЦЕНЗІЙНІСТЬ / «Одначе, ви мусите погодитись, що рецензійність велике зло нашої критики» [1926. Хмурий — 11]. ► КРИТИКА, РЕЦЕНЗЕНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, РЕЦЕНЗІЯ

РЕЦЕНЗІЯ / [1892. Кропивницький / 1 — 412]; [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 102]; [1918. Курбас / Театральний лист — 41]; [1936. Мар'яненко / 1 — 128]; «рецензію представлень народного нашого театру» [1865. Нива / 3 — 309]; «рецензія театральна єсть запевно так само найтруднішою задачею часописи нашої» [1866. Русалка — 370]; «“аматеры”, судя по рецензиям, играли всегда прекрасно» [1881. Черняев — 290]; «Я вполне уверен, что один такой вечер, проведенный артистом в театральном буфете, приносил ему гораздо более пользы, чем многія нынешнія рецензіи за целый сезон, рецензіи, в которых ставятся авторитетно отметки от неудовлетворительных до весьма удовлетворительных» [1898. Ярон — 35]; «Назначена была к постановке оперетка “Синяя Борода”, но перед самым началом спектакля ее заменили, по болезни Федотовой, какой-то другой двух-актной. Устинов, явившись в театр после начала спектакля и взяв у входа в сад афишу, где значилась “Синяя Борода”, просидел весь вечер и через день в “Губернских Ведомостях” появилась рецензія об исполненіи... “Синей Бороды”» [1898. Ярон — 150]; «рецензіях штук і гри» [1904. Історія — 32]; «рецензія — обмірковування або розгляд якогось твору, особливо нового, але не так докладно, як це робить критика» [1906. Доманицький — 107]; «І. К.[Карпенко-Карий] звертав ва себе увагу громадянства своїми цікавими театральними рецензіями. На сцені ставились переважно пьєси Островського і І. К.

на сторінках “Елисавет. Вістника” з поводу їх писав талановиті критичні статі в звязку з виконанням пьес на сцені» [1909. Чикаленко — 2]; «Я признаю д. Старому слушність, що саме він, яко постійний рецензент, виступив в обороні труппи М. Садовського, бо коли в цій труппі, на мою думку, є багато хиб, то в цьому дуже багато винні самі рецензенти, в даному разі д. Старий: в рецензіях, які містилися в “Раді” на спектаклі труппи Садовського, дуже рідко можна було зустрінути справжню оцінку гри артистів і режисьорської праці; це здебільшого були уваги з приводу пьеси, з приводу спектаклю, замітки про те, що оркестр в антрактах грає чужі, а не українські мотиви, що з технічного боку те або те виглядало не зовсім добре. Але в тих рецензіях майже ніколи не давалося порад або вказівок, з яких артисти, особливо молоді, могли чимсь скористуватися, щось взяти собі на науку. В тих рецензіях повторювались одні й ті самі трафаретні похвали й компліменти, здебільшого на адресу самого керманича труппи, або М. К. Заньковецької, коли вона ще грала в труппі; це були “приятельські”, “дружні” рецензії, які може, було приємно читати артистам, але які могли мати на них тільки деморалізуючий вплив, бо замість дружньої, доброзичливої поради виправити те, або друге, не робити того або іншого, це були самі компліменти. Я, розуміється, далекий од думки, що, пишучи такі саме рецензії, автори їх, між ними й д. Старий, кермувались якимись іншими мотивами, як тільки бажанням добра труппі, д. Садовському і взагалі українському театрові; але мені здається, що вони пішли не тим шляхом, яким треба» [1912. Жученко — 14]; «рецензія <...> — оцінка (книжки)» [1918. Кузеля — 262]; «Маленька душа, хвора на рецензії» [1919. Курбас / На грані — 57]; «Так от про рецензії. Стандартна рецензія не може бути чимсь іншим, ніж вона є — затулкою білого місця газетної шпальти, безоглядно скучним матеріалом. Тим то я унікав і скільки мога унікаю писати рецензії. І рецензійний крен у моїх нотатках, де він є, — це непереборений вплив оточення та ситуації» [1926. Хмурий — 13]; «У величезній більшості з театральними рецензіями в наших газетах взагалі не можна рахуватися. А коли й рахуватися, то як з фактором об’єктивно шкідливим, дезорганізуючим і деморалізуючим» [1927. Курбас / Сьогодні — 274]; «Колективні оцінки є найкраща форма рецензії, тому вони мусять користуватись увагою кіно-установ» [1928. Філінов / 2 — 117]; «До питання про сучасну літературну рецензію : критика чи інформація?» [1929. Державін / Рец — 3]; «Та й дійсно, де той матеріал, що, на нього спираючись, могли б ми говорити про історію театру, як про дисципліну, збудовану на певних, віригідних з погляду наукової методології, джерелах? Його не маємо ми й тепер, коли кіно має вже стаж у чверть віку, коли за кордоном швидко поширюється звуковий фільм. Від минулого дійшов до нас у кращому разі архівний матеріал, що говорить про матеріальну базу театрів; маємо

афіші, програми, шкіци й проекти декорацій, що свідчать не так за те, якою була вистава, як про те, як вона планувалась. Не мають також наукової безперечної й ті дані, що розповідають вже про відбулі вистави. Рецензії в часописах здебільшого позбавлені або об'єктивності, або ґрунтовності; рідко коли зустрічаємо ми в них розвинену описову частину. Мало говорять нам і ті нечасті мемуари, що велику увагу театрові приділяють» [1929. Рулін / Слово — 10]; «Як треба любити театр, щоб заробляти на нього косовицею, і як треба не поважати актора, щоб написати про Гірняка в “Жовтневім огляді” — “остається в пам'яті”, чи навіть — “лишається в пам'яті”. Я вже не пригадую тепер, якою мовою ця клясична фраза була написана. А вона типова для лексики сучасних театральних рецензій» [1931. Хмурий / 1 — 21]; «Існуючі в нас три типи, або певніше — три штампи театральних рецензій, майже виключають аналіз спектаклю, як образного, сценічного втілення життя. Це штампи нарисово-описової рецензії, шкільно-відміткової рецензії і нарешті, так би мовити, історично-культурної, яка може відтворювати і справжню ерудицію автора і повну відсутність такої при деякому вмінні користуватися відомостями, почерпнутими з енциклопедичних словників і хрестоматій. Перший тип рецензій нагадує репортерський запис, зроблений по ходу дії. У ній багато знаків оклику, вигуків, коротких захоплених фраз, це популярний коментарій до спектаклю. Майже також досвідчені і меткі журналісти, що добре знають спорт, коментують по радіо футбольні матчі, не залишаючи поза увагою навіть невеликих подробиць гри. Навпаки дрібниці в рецензіях такого типу часто превалюють над основними думками, бо окові поверхового спостерігача, що поставив перед собою завдання описати спектакль, доступна тільки поверхня предметів і зовнішній зв'язок явищ, а не їх духовна суть і глибока внутрішня суперечність. Рецензія -нарис пишеться переважно в тих випадках, коли критик має намір без застережень хвалити спектакль. Написана безталанним критиком рецензія-нарис читається з таким же захопленням, як перша-ліпша інвентарна книжка, але користь суспільству приносить незрівнянно меншу. З неї цікавий актор узнає, що в такому-то місці спектаклю він опустився на коліна (хоч це ясно було і за ремаркою автора), у такому-то гордо випростався і презирливо оглянув оточуючих, в іншому — виразно позіхнув, зобразив на обличчі сум або радість, гнів або презирство. І все це без спроби аналізувати, без уміння зв'язати розрізнені деталі і дрібниці глибокою, живою думкою, що критикує спектакль, образ або виявляє в ньому справжні, а не уявні достоїнства <...>. Найрозповсюдженішою є оціночно-відміткова рецензія. Її дуже легко написати на самому спектаклі, на наступний ранок після спектаклю і через місяць після нього. З неї, остаточно зникає всяка подоба темпераменту, душі, якою

підтримують метеликове існування рецензії-наряду. Рецензент-цінувальник не завантажує себе психологічним аналізом образів, творчим спором з театром. Він не припускає, щоб тінь вагання або сумніву лягла на його суворе чоло судді. Йому все ясно, і кожна жива, трепетна думка спектаклю, всякий вияв людського на театрі в його убогому словнику має свій синонім, яким він і користується з гнітючою одноманітністю. За кількома загальними і правильними фразами про п'єсу, за старанним визначенням ідеї і теми, іде докладний список виконавців з такими додатками до власних іменників: а) епітет, що визначає місце і становище актора в театрі взагалі (майстер, видатний актор, талановитий, обдарований або просто: арт.), б) комплімент (якщо критик хоче в наступній фразі сказати, що актор не справився з своїм завданням), в) оцінка ("справився", "не справився", "переконаливо грає", "створює яскравий образ", "хвилюючий образ", "тепло і щиро", "не вдалося", "вдалося" і т. д., і т. п.)» [1939. *Критика* — 32]; «Рецензія — жанр театральної критики, представляючий статтю, що містить аналіз п'єси або спектакля <...>. Характерною рисою рецензії є те, що вона виходить практично миттєво після завершення прем'єри, тобто носить оперативний характер. К цій різновидності театральної критики належать обзори сезону» [2007. *Баканурский* — 208–209]. ► ГУРТОК РЕЦЕНЗЕНТСЬКИЙ, КРИТИК, КРИТИКА, ОЦЕНЩИКИ, РЕЦЕНЗЕНТ, РЕЦЕНЗІЙНІСТЬ, РОЗПРАВА

РЕЦЕНЗІЯ КОЛЕКТИВНА / [1929. *Ярость* — 7]; «Нам довелося бути на одній з так званих колективних рецензій, що справила, певніш, негативне, ніж позитивне враження. Представники театру не погоджувались з вимогами аудиторії, яка рішуче вимагала соціальних п'єс і також рішуче відкидала, як непотреб, усяку фантастику й романтику. Таке заперечування актуальності соціальних п'єс, звісно, не може сприяти розгортанню роботи в цьому напрямі» [1928. *Кравченко / Франка* — 132]; «В обставинах теперішньої театральної кризи, коли гостро бракує репертуару, коли ще не знайдено сталих театральних форм, коли ще не народилася справжня пролетарська теа-критика, — колективна рецензія на виставу є, як це показує навіть невеличкий досвід, один із кращих способів виявити художній смак та ідеологічні потреби нового радянського глядача — робітника й селянина. З цього погляду дуже цікавий комсомольський глядач, зокрема вишівський молодняк, що безпосередньо вийшов з робітничих і селянських мас і росте на ґрунті молодого радянської культури, — майбутня нова радянська інтелігенція. Нещодавно комсомольці Січневого району колективно відвідали театр Франка, де йшов "Вій" О. Вишні, і по виставі обмінялися думками про неї. Театр усе зробив, щоб переконати молодь в завданнях і меті цієї постанови — переплітаючи старий матеріал з сучасним, висміяти старі українські міти, стару ро-

мантику й старий побут, що ними живився й досі живиться український побутовий театр. Ця мета й виправдує “Вія” О. Вишні, як сучасну п’єсу. Проте це мало кого переконало. Комсомольці визнали, що й художнє оформлення п’єси, і гра акторів, і танки — дуже гарні, вдалі; що й музичне оформлення мелодійне, хоч воно визначається не українським, а опереточним стилем і, до того-ж, не має потрібного звязку з рухами, з танком» [1928. *Новік* — 4]; «Щоб краще організувати колективні рецензії, доповіді представників театру і звіти членів художніх рад на підприємствах, культкомісії та редколегії багатотиражних та стінних газет, складаючи календарний план роботи, повинні не пізніше 2-х або 3-х днів після відвідування колективом театру провести обговорення даної вистави та вмістити в пресі як колективні, так і індивідуальні рецензії. Треба періодично висвітлювати в газеті питання театру, роботу членів худрад, теа-організаторів тощо» [1929. *Сахновський* — 9]; «Колективно написана рецензія становить іноді цінність набагато більшу, ніж рецензія досить кваліфікованого критика» [1930. *Ковалевський* — 32]; «Чому колективна рецензія зникає з наших мистецьких журналів» [1931. *Кулик* — 11]. ► ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА

РЕЦЕНЗІЯ ПУБЛІЧНА / [1925. *ХР* — 5].

РЕЦЕНЗІЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1924. *Єфремов* — 27]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 11]; «Рецензії театральних представлень не можемо дати по часті з причини браку містця, по часті з іншої причини, о котрій не хочемо на тепер іще згадувати» [1866. *Всячина* / 2 — 88].

РЕЦИТАТИВ / [1886. *Огоновський* / 2 — 371]. ► МІСТЕРІЯ

РЕЦИТАЦІЯ / [1921. *Квітка* — 15]; [1930. *Федорцева* — 2]; «грає, як бог на душу положить, або й не грає зовсім, а тільки рецитуює свої ролі» [1900. *Франко / Театр* — 20]; «Сценічна рецитація має свої спеціальні закони, які є тісно зв’язані з поняттям подаваного слова, з його внутрішнім змістом і скалою висловлюваної думки. Маючи музичне тло, яке невідлучно в’яжеться зі словом, ілюструючи його, сценічна чи радше естрадна рецитація, з одного боку, внаслідок степенування словного ефекту мусить бути так зручно уложена, щоб не томити слухача, який сприймає тільки слухово (зоровий ефект однотонний), з другого боку, знову ж виконавець-подавач мусить так подавати слово, щоб воно створило ілюзію дії» [1961. *Лужницький* — 57]. ► ДЕКЛАМАЦІЯ, ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА, КОНЦЕРТ, РЕЦИТАТИВ

РЕЦИТАТИВ / польськ. *recytatyw, recytatywa* [1779] [2007. *Rutkowska* — 444]; польськ. *recitativo* [1815] [1992. *Cegiela* — 94]; «вместо прежнего снотворного речитатива» [1863. *Глібов* — 287].

РЕЧІ ДРАМАТИЧНІ / п’єси, вистави; [1911. *Хоткевич* — 494].

РЕЧІ ДРАМАТУРГІЧНІ / п’єси, вистави; [1867. *Денис* — 464].

РИЖИЙ / «Довелося мені бачити виконання “Сватання на Гончарівці”. Грали погано. Більш помітні своєю грою д-ій Муха-Журбенко —

“Скорік” і д-ка Моравська — “Уляна”. Д-ий Мірський звичайний актор старої провінційної школи й не може без шаржу пробути на сцені й хвилини. Він грав “Стецька” і грав препогано. “Стецько” в його виконанні був якийсь “рижий” з цирку» [1908. О. В. — 4]; «тов. Ісема поставив питання про те, що “рижий” в нашому циркові непотрібний, що це, мовляв, є “найгірша традиція старого цирку”, що замість “рижого” в програму треба ввести інтермедії, які заповнювали б павзи (антракти) <...>. Ми ставимо питання так: “рижий” повинен стати культурним “рижим”. Це значить, що зміст його виступів повинен відповідати сьогоднішньому дневі. Треба подбати про те, щоб “рижий” мав потрібний текстовий матеріал, щоб цей матеріал був українізований, перейнятий тонкою сатирою, насичений актуальними злободенними темами, щоб він відповідав вимогам і потребам глядача» [1930. Рижого — 14]. ► АМПЛУА

РИКАНЕ АКИ ЛЕВ / «рикане “аки лев”» [1900. Хоткевич — 126]. ► ХУДОГ

РИНОК АКТОРСЬКИЙ / [1925. Перспективи — 1]. ► АБОНЕМЕНТ

РИНОК АРТИСТИЧНИЙ / «на артистичному українському ринкові бракує акторів, і тому треба вдатись до аматорів» [1926. Суслов — 90].

РИНОК ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО АКТОРА / [1928. Ігнатювич — 40].

РИНОК КОНЦЕРТОВИЙ / [1926. Ринок — 1].

РИНОК ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1926. Рулін / Березіль — 159]; [1930. Оперний — 7];

«Україна становить великий театральний ринок, де українська театральна культура дальшими часами має об’єктивно йти шляхом великого поступу й великого зросту <...>. Хтось та якийсь повинен обслуговувати цей ринок, що має надалі весь час поширюватись. <...> П’ять зазначених театрів, що витримують зараз на собі тягар усієї роботи плекання української театральної культури, звісно, не здужають задоволити потреб цілої республіки. Ми вже зараз стоїмо перед явною потребою закладати нові українські театральні підприємства» [1925. Резерв — 2]; «При таких умовах халтурний театр залишився майже єдиним поставщиком єврейського театального ринку для всієї України, як що не рахувати клубних єврейських драмгуртків, що здебільшого халтурять не згірш як професійні театри» [1925. Халтура — 5]; «Театральний ринок України найперше мусять обслуговувати робітники театральних підприємств України» [1926. Нарада — 122].

РИНОК ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО / «коли смак її [української інтелігенції] запанує “на рынке” українського театру» [1907. Старицька — 725].

РИНОК ХУДОЖНІЙ / [1926. Освіта — 10]; [1930. Луневський — 2]. ► ОСВІТА ХУДОЖНЯ, РИНОК ТЕАТРАЛЬНИЙ

РИНОК ХУДОЖНЬО-ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1926. Симптоми — 1].

РИСУВАННЯ ДІЙОВИХ ОСІБ / характеристики дійових осіб; [1899. Франко / Москаль — 355].

РИСУНОК МОНТАЖОВИЙ / «монтажові рисунки» [1925. Вороний — 555].

РИСУНОК РОЛІ / [1913. Вороний / *Театр* — 83]; [1924. Василько / 1 — 37].

РИСУНОК РОЛІ ПСИХОЛОГІЧНИЙ / «психологічний рисунок»

[1913. Вороний / *Театр* — 128]; «внутрішній, психологічний рисунок ролі» [1936. Мар'яненко / 1 — 130]; «психологічний рисунок у голосовій подачі ролі» [1936. Мар'яненко / 2 — 182].

РИСУНОК СПЕКТАКЛЮ / [1968. Коваленко — 6].

РИТМ / [кінець XVII — перша половина XVIII ст. Уривки — 174]; [1936. Мар'яненко / 1 — 119]; «ритм — міра, розмір; рівні, однакові рухи: напр.: в танці» [1906. Доманицький — 107]; «Вираз свій у мистецтві знайдуть ті ритми, що криються в новому соціалістичному побуті, який тільки буде. Основа його — праця. Значить, ритми праці» [1921. Курбас / *Щоденник* — 35]; «Краса там, де є яскравий ритм. В різні часи і в різних обставинах ми приймаємо різні ритми» [1921. Курбас / *Щоденник* — 37]; «Музичний ритм: Годлер розказує, що коли він їде лісом, то він сприймає не дерева зокрема, не ліс, як певну сукупність дерев, не ліс, як прохолоду, а сприймає ліс у вертикальних лініях, котрі є самі собою певний ритм. Так само може бути музичний ритм, який він (Годлер) відчуває у зовнішній фактичності, і ідеєю в певному плані буде сам характер цього ритму, а планом буде стихія, в якій він проявляється, — це буде його ритм. І так в безконечність» [1926. Курбас / *Аспект II* — 102]; «Ритмічне виявлення в натуралістичному театрі мусить бути. Інакше не може бути нічого. Саксаганський рухається на сцені — це вже є ритм, можливо, він дуже правдоподібний. Але він затримує, він тягне назад. Ритм повинен бути відповідний. Там метр мусить бути куди сильніший. Шекспіра якраз і трудно прийняти тепер у такій формі, як він написаний, через те, що там метр набагато статичніший, ніж ми можемо прийняти. Там затримуючий момент багато сильніший, ніж ми зараз припускаємо; але певна рівновага мусить бути, бо не буде повного ефекту мистецького твору» [1926. Курбас / *Теорія* — 111]; «Ритм — це те, що означає різність наголошеності космічної єдності. Мистецтво супроти свого матеріалу заміняє природу. Наголошення натури актора — це те, що він на кону. Мистецтво є та єдність, що притаманна всьому на світі, тільки в різний час і для різних людей вона різно акцентована. Мистецтво — це є всяка винахідлива, в плані життєбудівництва, майстерність, що організує буття по лінії підсвідомого (емоційного походження). Ми обмежуємо в мистецькій роботі кінечне, щоб почувати себе вільно, безконечно (це є також і в нашій системі)» [1928. Курбас / *Занус* — 154]; «Є прекрасне визначення: “ритм — це єдність різнорідностей”. А ось таке визначення більш широке: “ритм — це характерна для явищ система наголошеностей”» [1928. Курбас / *Простір* — 161]; «Не вживаючи такого терміну, як ритм, Марко Лукич в своїй сценічній практиці завжди ураховував відповідність внутрішнього психо-почут-

тевого стану персонажа і зовнішнього виявлення його в найтонших змінностях» [1940. Мар'яненко — 120]. ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, РОБОТА НАД П'ЄСОЮ

РИТМІКА / [1925. Периферія — 6]. ► ЧАСТИНА ЛІТЕРАТУРНА

РИТМОПЛАСТИКА / «Чи можливе об'єднання наголошеного часового й просторового? Можливе. Чому можливе? Актор існує в чотирьох вимірах. Це натурально. Найприродніший план — одночасово просторовий і часовий. Це зветься ритмопластикою. Себто людина на сцені завжди пластична, з підкресленою об'ємністю існування в просторі, але одночасово ритмічна в часі. Ця форма була популярна в 1918–1919 роках. Багато театральних студій працювали в цьому плані, але, щоб дійшло до глядача те, що річ, люди на сцені існують в просторі і в часі, треба виключати всі інші акценти або їх пом'якшити. Акцент матеріальний, бо він замаже те, що світ є простір і час. Побутовий театр — тому що він побутовістю замаже те, що світ є простір і час. Коли до цієї змішаної концепції додати моторний момент, тоді виходить танок. Танок — це є об'єднання всіх трьох акцентів. Тіло існує в просторі на протиставленні. Коли виконується в танку фігура в один бік, то обов'язково повторюється в другий. Постаць летить по сцені з піднятою або опущеною рукою. Оскільки там додано моторний момент, що постаць женеться за постаттю, це є на сцені, як певний рух; рух м'язів до глядача доходить тому, що це в просторі, і тому, що це в часі загострена ритмізованість. Для танку важливий ритм, а не мелодія. Хто з вас визначив ритм як співвідношення двох довжин? Це по-своєму правильно. Але ми в своєму формулюванні не підкреслюємо довжини, хоч ми на те вважаємо. Ми виділимо акцентованість. Бо по суті довжина є залежний від сили акцент: як сильний удар вимагає сильного розмаху, і він через те довший, займає більше місця в часі, ніж дрібний стукіт, короткі акценти якого вимагають менше амплітуди руху, а тому більш короткий... Метр — це є вимір часу абсолютними одиницями. Себто одиницями, що не змінюються. Наприклад, у музиці маємо $\frac{3}{4}$. Це є такий абсолют, що проходить по всій п'єсі і не змінюється, скрізь однаковий. Але на цьому розмірі можемо поставити друге: змінність звуків, чергування» [1928. Курбас / Простір — 162]. ► ЧИТАННЯ РИТМІЧНЕ, ШТАТ ТЕАТРУ

РИШТУВАННЯ / [1924. Вороний — 370]. ► СПАДЩИНА БУРЖУАЗНА

РІВЕНЬ ДРАМАТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ / «рівень усякої драматичної літератури можна міряти головно тим, яких вона виводить жінок і яких жидів» [1892. Франко — 285].

РІД МИСТЕЦТВА / [1931. Білокриницький — 38]; «французька оперетка то інший род іскуства» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 62]. ► ЕСТРАДА

РІК ТЕАТРАЛЬНИЙ / театральний сезон; польськ. *rok teatralny* [1776] [1992. Cegieta — 97]; два сезони протягом року; «театральний год» [1858.

Шевченко / Щоденник — 14.01 — 144]; [1893. Черняев / Млотковский — 172]; «театральний год починається с открытия театра после Великого поста, а вторая половина оного начинается с Успенского поста» [з тексту «Приговора», Харків, 1840] [1893. Черняев / Материалы — 311]; «театр повинен побороти старі сезонні традиції, повинен перейти на безперервний театральний рік» [1931. Більшовизм — 1–2]; «театральний рік» [1933. Брехт — 5]. ► ОСОБА ДІЄВА, СЕЗОН

РІНГ-ТЕАТР / «Накінець [М. Драгоманів] ще й повів нас до величезного Рінг-театру (що за кілька років згорів) на оперу Вагнера “Кола ді Рієнці”. Драгоманів захоплювався постаттю цього італійського революціонера, але мої сили не витримали глибокомузикальних вражінь цієї довгої імпазантної опери і мене зомлілу витягли з “парадизу” (галерії) величезного театру» [1937. Русова — 60]. ► ПАРАДИЗ, РІНГ-ТЕАТР

РІЧ / драматичний твір; [1897. Карпенко-Карий / Тобілевич / 1 — 316]. ► РЕЧІ ДРАМАТИЧНІ, РІЧ СЦЕНІЧНА

РІЧ СЦЕНІЧНА / «“На Тарасовій могилі” . Річ сценічна, відіграна в Бережанах 2 червня 1902 року перед вечерницями в пам'ять 41 роковин смерті Т. Шевченка. Написав Ярослав Марченко» [1906. Комаров — 77]. ► РЕЧІ ДРАМАТИЧНІ, РІЧ

РІШЕННЯ ВИСТАВИ / [1973. Стригун — 9]; «Один із головних чинників сценічного рішення вистави, що впливає на глядача, є, зокрема, ритм простору» [1999. Данченко — 76]. ► ВИРІШЕННЯ ВИСТАВИ

РІШЕННЯ ОБРАЗНЕ ПРОСТОРУ СЦЕНІЧНОГО / [1970. Френкель — 16].

РІШЕННЯ ОБРАЗНЕ СЦЕНІЧНЕ / [1970. Френкель — 16].

РІШЕННЯ ПЛАСТИЧНЕ [ВИСТАВИ] / [1970. Френкель — 16].

РІШЕННЯ ПРОСТОРОВЕ [ВИСТАВИ] / [1979. Дашківська — 26].

РІШЕННЯ СЦЕНІЧНЕ / [1998. Саква — 6].

РІШИНЕЦЬ ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА

РОБІТНИК ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ / «При театрі утворюється студія-школа зовсім нового типу, для виховання нового покоління робітників видовищної культури» [1927. Курбас / Сезон — 298].

РОБІТНИК КОНУ / [1931. Гандельман / 2 — 11]. ► КАДРИ МИСТЕЦЬКІ

РОБІТНИК МИСТЕЦТВ / [1930. Безсоромність — 20]; [1930. Винарський — 14]; [1930. Ірій / 1 — 7]; «Как самостоятельную задачу нужно выделить перед Съездом Советов вопрос о положении работников просвещения, ибо эта группа тружеников и их Союз несомненно должны стать в ближайший период предметом большой и внимательной заботы Советского Государства. Украина насчитывает около 130.000 работников просвещения, не считая в этом числе работников искусств» [1922. Отчет — 827]; «Работники искусства (артисты, художники, музыканты и т. д.) еще только подходят к объединению с работниками просвещения. Чрезвычайно подвижная, капиталистически-инициативная, проникнутая насквозь

індивідуалістическими тенденціями, эта масса почти еще не поддается советизации, лишь немногие выходцы из ее среды бескорыстно связывают свою судьбу с Советской властью и отдают ей свои силы» [1922. *Отчет* — 828]; «Мало було в Галичині наших акторів, які знали, якими жахливими жертвами окуплений був цей титул “робітник мистецтва”. І не один з нас — по визволенню з 1939 р. просто з дива не міг зійти, чому акторів так “шанують і поважають”. І між тим “робітники мистецтва” це були — по волі чи по неволі робітники — в найгіршому цього слова значенню — комуністичної партії чи “охорони” тієї партії — НКВД. Не диво, отже, що актори — чи то пак робітники мистецтва — це була своєрідно упревілейована верства, яка повністю стояла в залежності від партії і кожночасно мусіла бути готова виконати назначену партією роботу “освідомлювання мас”» [1942. *Нигрицький* / 1]. ► РОБМИС, РОБМИСТ, СУД ТО-ВАРИСЬКИЙ, УДАРНИК, УПРАВЛІННЯ ВИДОВИЩНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

РОБІТНИК МИСТЕЦТВА / [1930. *Спостерігач* — 29].

РОБІТНИК МОНТИРОВОЧНИЙ [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / [1930. *Красін* — 6]. ► ШТАТ ТЕАТРУ

РОБІТНИК СЦЕНИ / [1907. *Соловцов* / 6 — 3]; [1924. *Рада* — 6]; [1930. *ЯС* — 7]. ►

БЕНЕФІС СТАТИСТИВ, КЕРІВНИК ХУДОЖНІЙ, РАДА ХУДОЖНЯ

РОБІТНИК ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1929. *Робітник* — 1]. ► КУРСИ ПЕРЕПІДГОТОВКИ ТЕАТРАЛЬНИХ РОБІТНИКІВ

РОБІТНИК ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО / [1932. *Рулін* / 15 — 62].

РОБІТНЯ АРТИСТИЧНА / «артистична робітня для шиття костюмів» [1917. *Ф. К.* / 1 — 1].

РОБКАСА / робітничка каса; «Ідею організації робкас треба й далі провадити в життя, а розповсюдження квитків через агентуру безумовно необхідно припинити, бо цей спосіб продажу квитків почав набирати непристойних форм (приставання агентів)» [1928. *Нарада* / 1 — 11]; «Що зробила робкаса для того, щоб робітник пішов до театру, і був добре зустрінутий? На підприємствах оголошується, що вішалки будуть безкоштовні, приходимо до театру, скандал, крик, вішалка платна. Цілковите горлохватство. Потім момент, котрий надто підриває авторитет робкаси — це те, що на один квиток з'являється по 5–6 осіб. <...> У театрі Франка адміністратор утік, [коли] на моє місце прийшло сім осіб» [1929. *Фрагменти* — 108]. ► РЕПЕРТУАР ІДЕОЛОГІЧНО ВИТРИМАНИЙ

РОБКОР / робітничий кореспондент; [1929. *За* — 4]; «Критична робота гуртка, звісно, не завжди й не всім “імпонувала”. Дехто з мистецьких діячів пробував підкреслити “неуцтво” робкорів або їхню “невдячність”. Траплялись курйози. Відома, наприклад, “приватна” заява службовця одного театру що ось, мовляв, “ми вам даємо квитки, а ви нас лаєте”. Відомі заяви кіно робітників, мовляв, “робкори нічого не розуміють”. Але

це були тільки окремі, поодинокі явища» [1929. *Вперед* — 5]. ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, КРИТИКА КОЛЕКТИВНА, ТЕА-ЖУРНАЛ

РОБОРСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ / «Цікаві сторінки присвятив автор театральному роборству, що мусить розвинутися в справжню пролетарську критику. До театральних критиків-фахівців, А. Луначарський — як відомо — ставиться дуже скептично, часом навіть саркастично» [1926. *Мамонтов / Луначарський* — 19].

РОБМИС / робітник мистецтва, Спілка робітників мистецтв; [1924. *Рада* — 6]; [1925. *Марко* — 5]; [1926. *Ювілеї* — 12]; [1929. *Грудина* / 1 — 7]. ► ВСЕРАБІС, ВСЕРОБМИСТ, РОБМИСТ, СПІЛКА СЦЕНИ І АРЕНИ, СПІЛКА СЦЕНІЧНИХ ДІЯЧІВ, ПРОФОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІВНИКІВ МИСТЕЦТВ, ПРОФСПІЛКА РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВ, ПРОФСПІЛКА СЦЕНІЧНИХ ДІЯЧІВ, ЧИСТКА

РОБМИСІВЕЦЬ / робітник мистецтв, член Спілки робітників мистецтв [1930. *Робмисівець* — 36].

РОБМИСНИК / [1930. *Вершигора* — 13]; [1930. *Ірїй* / 1 — 7]; [1930. *Свій* — 12]. ► КОМІСІЯ ПЕРЕКВАЛІФІКАЦІЙНА, СУД ТОВАРИСЬКИЙ

РОБМИСНИЦЯ / робітниця мистецтва; [1930. *Психологи* — 20]. ► КВАЛІФІКАЦІЯ МИСТЕЦЬКА

РОБМИСТ / робітник мистецтва; [1924. *Василько* / 1 — 71]. ► ВСЕРАБІС, ВСЕРОБМИСТ, ПОСЕРЕДРОБМИС, ЧИСТКА

РОБОТА АКТОРА НАД САМИМ СОБОЮ / [1926. *Методика* — 28].

РОБОТА ВИХОВНИЧО-ТРЕНІРОВОЧНА НАД АКТОРОМ / [1928. *Вишня* — 15].

РОБОТА ДРАМАТИЧНА / «Одержавши премію за драму з нар[одного] життя, я почув охоту після докторату взятися за одну драматичну роботу» [1893. *Франко* / 2 — 377].

РОБОТА З АКТОРАМИ / [1936. *Мар'яненко* / 1 — 119]. ► РОБОТА НАД П'ЕСОЮ

РОБОТА КОНЦЕРТОВА / [1926. *Козицький* — 4].

РОБОТА МАСОВА ХУДОЖНЯ / [1928. *Коган* — 43].

РОБОТА МИСТЕЦЬКО-ГРОМАДСЬКА / [1927. *Шевченко* / 1 — 286].

РОБОТА МУЗИЧНО-ВИХОВНА / [1926. *БК* — 3].

РОБОТА НАД ОБРАЗАМИ / [1937. *Захава* — 44].

РОБОТА НАД П'ЕСОЮ / [1926. *Методика* — 28]; «Робота над п'есою [у М. Л. Кропивницького] провадилась у такий спосіб: насамперед читали п'єсу, вишукували в ній сторони, що борються між собою і рухають дію, потім Марко Лукич давав характеристику кожного сценічного образу і визначав його місце в п'єсі, далі розподіляв ролі, після чого була розводка по мізансценах. При визначенні мізансцен Марко Лукич завжди враховував сценічний ефект даної сцени і розв'язання її. Далі починалася робота з акторами. Підчас цієї роботи мізансцени часто змінювалися. В грі акторів Марко Лукич завжди робив наголос на “життєву правду”. Не вживаючи такого терміну, як ритм, Марко Лукич у своїй

сценічній практиці завжди враховував відповідність внутрішнього стану персонажа і зовнішнього виявлення його. Відчуття партнера, загального тону та темпу вистави в режисерській роботі Марка Лукича відіграло велику роль. Поводження з аксесуаром було на дуже високому рівні. І як актор, і як режисер Марко Лукич був прихильником щирого перевтілення актора в сценічний образ і саме на цьому виховував своїх акторів. Але завжди кажучи про “життєву правду” як основний сценічний принцип, Марко Лукич водночас припускав і яскраву театральну умовність, що виявлялася і в оформленні сцени, і в підвищенні тональності, і в синкретичному характері самих вистав» [1936. Мар'яненко / 1 — 119].

РОБОТА ОПИСОВА [У ТЕАТРОЗНАВСТВІ] / [1931. Рулін / ПС — 8]. ►

МЕТОД ОПИСОВИЙ

РОБОТА ПОСТАНОВОЧНА / [1924. Курбас / СФІСД № 1 — 28]; [1925. М. Д. — 9].

РОБОТА [РЕЖИСЕРА] З АКТОРОМ / «Робота з актором велась приблизно так: постава завдання, наведення актора на його мові на образне уявлення — мускульне відчуття персонажа; показ-ілюстрація в двох-трьох моментах, характерних жестах і інтонації» [1932. Верхацький / Пролог — 87]. ► РЕЖИСУРА

РОБОТА РЕЖИСЕРСЬКА / [1936. Мар'яненко / 1 — 119]; «Вага режисерської роботи і два напрямки в ній — до художнього відтворення побуту (Кропивницький) і до мальовничої мелодрами (Старицький). Елементи синтетичного театру (спів і танок)» [1930. Рулін / Звіт — 50]. ► РОБОТА НАД П'ЄСОЮ

РОБОТА ТЕАТРАЛЬНА / «Театральна робота на селі — найпоширеніша за всі галузі політосвітньої роботи» [1926. Болобан / Інсценовка — 37].

РОБОТА ТЕАТРАЛЬНА МАСОВА ПОЛІТОСВІТНЯ / [1928. Рулін / Ткаченко — 58]. ► РЕЖИСЕР-ОРГАНІЗАТОР

РОБОТА ТРЕНІРОВОЧНА / [1923. Хроніка — 19]. ► ТРЕНАЖ

РОБОТА ХУДОЖНЬО-ПОКАЗОВА / [1926. БК — 11].

РОБОТА ХУДОЖНЬО-ПОЛІТИЧНА / «Переглядаючи зводку досягнень ТРОМ'а, що їх він рапортує II-й Миській Харківській конференції та всеукраїнському з'їздові ЛКСМУ — можна бачити яку велику (в мірах часу і досвіду) політично-художню роботу зробив ТРОМ» [1931. ТРОМ — 3].

РОБОТА ХУДОЖНЯ / [1922. Отчет — 819]. ► СЕКТОР ХУДОЖНІЙ ГОЛОВПОЛІТОСВІТИ

РОБСЕЛЬТЕАТР / робітничо-селянський театр; [1932. Рулін / 15 — 78]; «Робсельтеатри — це низовий театральний рух, він має свої глибокі джерела, він виливається в що раз більшу організацію самодіяльних театральних організацій. Центрові треба знати методи врегулювання його, надати йому певного потрібного в справі політосвіти напрямку, керувати ним, а разом і піднести авторитет тих організацій, що на власну руку намагаються розв'язувати театральний голод на периферії» [1927. Болобан / 2 — 9]; «Шлях через театральну майстерню до робсельтеатрів вір-

ний, цей шлях торував “Березіль”» [1927. *Маківський* — 5]; «Кажучи про склад робельтеатру, можна практично говорити про певну формулу. Склад робельтеатру: місцеві сили ревактиву плюс кваліфіковані професіонали» [1927. *Предславич* / 1 — 5]; «Ми матимемо досить повну картину театрального життя по драмтеатрах України за десятиріччя, коли згадаємо ще, що в останні два роки почали народжуватись робельтеатри округного значіння й масштабу. Складаються ці театри в більшості з професіоналів, інколи ж з аматорів вищої кваліфікації. Цікаво відзначити, що повстають ці театри здебільшого в таких пунктах, куди не заїздять на вистави великі театри. На сьогоднішній день маємо 9 таких театрів в округах та районах: Одеській, Зінов’ївській, Лохвицькій, Червоноградській, Білоцерківській, Прилуцькій, Харківській (2 театри — мандрівний окружний і мандрівний міський театр “Веселий Пролетар”», Первомайській. Репертуар цих театрів дуже різноманітний: — він майже такий широкий як і в театрах професійних: тут є й класики, і наші побутові драматурги, і сучасні українські автори та переклади з руської й європейських мов» [1927. *Шевченко* / 2 — 220]; «Робота Наркоосу в справі організації пересувних театрів для обслуговування широких мас селянства й робітництва дала вже гарні наслідки. На сьогодні на Україні є 9 робельтеатрів і 3 робітничих театри» [1928. *Робельтеатр* — 31]; «Ще минулого року мали на Україні 7 робітничо-селянських театрів, а вже на сьогодні їх 13» [1928. *Смолич* / *Активність* — 1]. ▶ ТЕАТР РОБІТНИЧИЙ, ТЕАТР РОБІТНИЧО-КОЛГОСПНИЙ, ТЕАТР РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКИЙ

РОБЕЛЬТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ / [1926. *Предславич* — 7].

РОДОСПІВ / «“Козак и охотник”. Родоспів в 1 д. І. Витошинський» [1849] [1906. *Комаров* — 9]. ▶ РАДОСПІВ

РОЗБІР ДРАМАТУРГІЧНИЙ / [1925. *Курбас* / *Режлаб* 21.05.1925 — 485]. ▶ АНАЛІЗ П’ЄСИ

РОЗВАГА ДРАМОВАНА / «Досить згадати таку складну, таку пластичну драмовану розвагу як гуцульська колядка, новорічна Меланка а козою, з дідами в машкарах, з циганом, лікарем і т. и., такі стійні драматичні розваги, як чудові українські гаївки» [1923. *Білецький* — 26-27].

РОЗВАГА ЕСТЕТИЧНА / [1913. *До* — 1].

РОЗВАГА КУЛЬТУРНА / «маємо добрі висновки про збільшення попиту на культурну розвагу [театр]» [1928. *Смолич* / *Сезон* — 2].

РОЗВЕРСТКА НА КВИТКИ / «Культвідділ <...> поспішив дати тверду розверстку підприємствам на квитки і зобов’язав їх розповсюдити (навіть були такі випадки: півціни платить, а півціни — за рахунок культфонду)» [1929. *Стенограма* — 134].

РОЗВИТОК АКЦІЙ ▶ ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА

РОЗВИТОК АРТИСТИЧНИЙ / «театр завше був об’єктивним покажчиком артистичного розвитку» [1907. *Петлюра* / *Уваги* — 49].

РОЗВИТОК БОРОТЬБИ ► ДРАМА, РОЗВИТОК ДІЇ, РОЗВИТОК ДРАМАТИЧНИЙ

РОЗВИТОК ДІЇ / «Зав'язка (драматичний вузол) дає дії штовхан, і дія після того починає розгортатися в формі боротьби між окремими дійовими особами або угрупованнями. Розвиток драматичної дії складається з окремих моментів цієї боротьби, яка поступовно ускладнюється й наростає аж до певного переламного пункту, що зветься ще інакше “кульмінаційним пунктом”» [1930. Красовський — 35]. ► ЗАВ'ЯЗКА, КОМПОЗИЦІЯ, РОЗВИТОК БОРОТЬБИ, РОЗВИТОК ДРАМАТИЧНИЙ

РОЗВИТОК ДРАМАТИЧНИЙ [ДРАМИ, ІНТРИГИ, ХАРАКТЕРА] / [1898. Кримський / Грінченко / 2 — 324]; «розвиття драматичного діяння» [1868. Нечуй / Огляд — 68]; «Второе действие хотя и слабавато — с этим я согласен — но никогда не лишнее и всегда имеет движение вперед. Только намеченные в первом действии Гнат и София являются уже женихом и невестою, разве это не движение вперед?» [1884. Карпенко-Карий — 291]; «входя в драму, и он двигает ее психически вперед» [1884. Карпенко-Карий — 292]; «развитие самой интриги» [1884. Старицький — 471]; «драматическое развитие характера» [1891. Старицький / 3 — 489]; «драматичний розвиток в сценах» [1893. Нечуй — 151]; «аксессуарное лишь лицо, не имеющее никакого влияния на лиц и развитие драмы» [1895. Старицький — 538]; «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]. ► РОЗВИТОК ДІЇ

РОЗВИТОК СЮЖЕТНИЙ / [1936. Мар'яненко / 2 — 177]. ► ПОСТАВА

РОЗВИТОК ТЕАТРУ НОРМАЛЬНИЙ / «умовини сучасного життя зовсім не сприяють нормальному розвитку театру» [1913. Вороний / *Teatr* — 58]. ► ТЕАТР НОРМАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПРАВИЛЬНИЙ

РОЗВІЙ ДІЇ / [1914. Вороний / ЛНВ — 653].

РОЗВІЙ СЦЕНІЧНИЙ / [1904. Історія — 5].

РОЗВОДКА ПО МІЗАНСЦЕНАХ / [1936. Мар'яненко / 1 — 119]; [1940. Мар'яненко — 118]. ► РОБОТА НАД П'ЄСОЮ

РОЗВ'ЯЗАННЄ / розв'язка; польськ. *rozwiązanie* [1771] [1992. Cegiela — 99]; [2007. Rutkowska — 467]; «розв'язанне» [1865. Станиславов — 406]. ► ДРАММА

РОЗВ'ЯЗАННЯ СЦЕНІЧНЕ ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

РОЗВ'ЯЗАННЯ АКЦІЇ / польськ. *rozwiązanie akcji* [1815] [2007. Rutkowska — 68]. ► РОЗВ'ЯЗКА

РОЗВ'ЯЗАННЯ ВИСТАВИ / «формального розв'язання вистави» [1932. Верхацький / Пролог — 7]. ► ФОРМА ВИСТАВИ

РОЗВ'ЯЗАННЯ ДРАМАТИЧНОГО ВУЗЛА / «штучним зав'язанням і розв'язанням драматичного узла і драстичною акцією на сцені» [1865. Мета / 2 — 13–14]. ► ВУЗОЛ ДРАМАТИЧНИЙ, КАТАСТРОФА, КОМПОЗИЦІЯ, РОЗВ'ЯЗАННЯ ВИСТАВИ, РОЗВ'ЯЗКА, РОЗВ'ЯЗУВАННЯ АКЦІЇ

РОЗВ'ЯЗАННЯ П'ЕСИ СОЦІАЛЬНЕ / «Соціальне розв'язання п'єси: Менажерія — звіринець, так режисура прагнула скваліфікувати “Шпану”» [1926. *Урсал* — 8].

РОЗВ'ЯЗАННЯ РИТМІЧНЕ / [1925. *Курбас / Режлаб 19.03.1925* — 359].

РОЗВ'ЯЗАНЬЯ / розв'язка; [1865. *Росправа* — 14].

РОЗВ'ЯЗКА / [1865. *Станиславов* — 406]; [1865. *Театр / 3* — 241]; [1924. *Домбровський* — 110]; [1928. *Тартюф* — 4]; [1941. *Лепкий* — 64]. ► ДІЯ, ДРАММА, ЗАВ'ЯЗКА, ЗАВ'ЯЗКА

РОЗВ'ЯЗКА / польськ. *rozwiązanie* [1771] [1992. *Cegiela* — 99]; [2007. *Rutkowska* — 467]; «розв'язка» [1865. *Мета / 2* — 14]; [1901. *Франко / Ромео* — 154]; [1918. *Єфремов* — 51]; [1927. *Рулін / РУД* — XLV]; [1928. *Смолич* — 22]; [1948. *Предславич* — 15]; «розв'язання» [1864. *Слово / 75* — 10]; «розв'язка драми» [1864. *Слово / 100* — 8]; «розв'язка драми єсть несподівана і дотично головної перешкоди не умотивована» [1865. *В. Д. Р.* — 334]; «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. *Мета / 2* — 13-14]; «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 матеріалу до драматизовання» [1865. *Нива / 2* — 10-11]; «розв'язка її зовсім трагічна» [1865. *Примітка* — 5]; «трагічна розв'язка» [1865. *Примітка* — 5]; [1902. *Франко / Міра* — 217]; [1913. *Вороний / Театр* — 189]; «в сім лежить розв'язка його характеру» [1865. *Слово / 53* — 5]; «розв'язка слаба, неприродна, неприлична і непоетична» [1867. *Русь / 17* — 9]; «між тою зав'язкою в першій і тою чудною розв'язкою в четвертій акті не видимо жодної найменшої дії» [1867. *Русь / 18* — 7]; «розв'язка — це наймудріша заковика» [1891. *Кропивницький / 1* — 396]; «Є се довгий ряд діалогів та сцен без драматичної зав'язки і розв'язки» [1894. *Франко / Театр* — 332]; «розв'язка» [1896. *С. А. І.* — 15]; «разв'язка пьєсы» [1897. *Черняев* — 437]; «розв'язка трагічного вузла» [1900. *Франко / Макбет* — 188]; «розв'язка інтриги» [1901. *Франко / Галас* — 162]; «розв'язка його характеру»; «трагічна розв'язка» [1902. *Франко / Міра* — 217]; «розв'язка [драми М. Кропивницького “Гли тай, або ж павук”] полягає на такім аж надто вже наївнім непорозумінні, що грамотний чоловік із недалекої чужини пише і посилає листи через руки свого найгіршого ворога, який через те має нагоду затаювати їх»; «розв'язка [комедії М. Кропивницького “Чмир”] — очевидне ограбування сільського ремісника, несподівано збагаченого спадком по помершим браті, сільським шинкарем» [1910. *Франко* — 398]; «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]; «розв'язка наближається форсованим темпом» [1913. *Вороний / Театр* — 183];

«розв'язок» [у значенні розв'язання проблеми] [1918. *Курбас / Театральний лист* — 40]; [1926. *Курбас / Аспект* I — 99]; «драматична розвязка» [коментар від видавця] [1918. *Федькович / Керманіч* — 66]; «Після періпетії дійство спадає і йде до розв'язки. Розв'язка може бути для героя нещасливою, закінчитися його смертю тоб-то катастрофою, або — щасливою розв'язкою. Розв'язка може бути поступовою, до якої глядачів підготовляє хід дійства, або раптовою, несподіваною ні для героїв п'єси, ні для глядачів» [1923. *Загул* — 50]; «дві розв'язки» [1926. *Єль* — 9]; «Розв'язка п'єси — вона фальшива, не впливає з усього попереднього» [1927. *Інші* — 26]; «На закінчення ще треба сказати про розв'язку, що є останній етап розвитку акції. Під розв'язкою ми будемо розуміти ту частину акції, що йде після катастрофи. Катастрофа розриває в той чи інший бік боротьбу, а розв'язка закінчує акцію в тому напрямку, що його вказав етап катастрофи. Приміром, арешт куркулів є вже розв'язка, бо катастрофа для них є той момент, коли привезли хліб» [1929. *Ігнатович / 3* — 41]; «обернення Возного в розв'язці “Нааталки-Полтавки”» [1929. *Рулін / Марковський* — 423]; «Розв'язка є останній і остаточний етап драматичної боротьби і фінальний акорд цілої п'єси. Розв'язка є момент логічного, завершення єдиної драматичної дії, момент остаточної перемоги або поразки героя (чи угруповання, колективу)» [1930. *Красовський* — 38]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, ДІЯ СЮЖЕТНА, ЗАВ'ЯЗКА, КОМПОЗИЦІЯ, ПРИНЦИПИ БУДОВИ П'ЄСИ, РОЗВ'ЯЗАНЬЯ, РОЗВ'ЯЗКА

РОЗВ'ЯЗУВАННЯ АКЦІЇ ► КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА, РОЗВ'ЯЗАНЬЯ, РОЗВ'ЯЗКА, ПРИНЦИПИ БУДОВИ П'ЄСИ

РОЗВ'ЯЗУВАННЯ П'ЄСИ / [1927. *Рулін / Руд* — XLVIII]. ► ПРИНЦИПИ БУДОВИ П'ЄСИ, РОЗВ'ЯЗКА

РОЗГРОМ КРИТИКІВ / «Розгром советських літературних критиків. Партійні збори Спілки советських письменників ССРСР, що відбулися 9 і 10 лютого, започаткували великий розгром цілої групи советських літературних і театральних критиків. У чорному списку опинилися такі критики, як Юзовський, Гурвіч, Бояджієв, Борщаговський, Альтман, Варшавський, Малюгін, Холодов, Субоцький, Лейтес, Данін, Гольцман. <...> Безпосередній поштовх до остаточного засудження критиків, як і завжди, дала стаття “Правди” (“Про одну антипатріотичну групу театральних критиків” і “Лит. Газети” (“До кінця розкрити антипатріотичну групу театральних критиків”). Усіх згаданих критиків обвинувачували в космополітизмі, який, як зазначив на партійних зборах В. Єрмілов, “має своєю відвортною стороною буржуазний націоналізм”» [1949. *Розгром* — 3]. ► КОСМОРОЛІТИ БЕЗРОДНІ

РОЗДІЛЕНЄ РОЛЬ / розподіл ролей, обсада; «занятися розділенням роль» [1865. *Слово* / 25 — 5]; «розділення роль» [1921. *Анко* — 11]. ► ОБСАДА

РОЗКВІТ ТЕАТРУ / [1918. *Курбас / Театральний лист* — 44]. ► КРИЗА ТЕАТРУ

РОЗКЛАД МИСТЕЦТВА / «Шпенглер і датує від Леонардо да Вінчі розклад мистецтва. Леонардо да Вінчі ввів у свою роботу початки того, від чого ми тепер відхрестилися, початки психологізму, що можна вбачати в Монні Лізі і голові Христа (“Тайна вечеря”))» [1926. Курбас / Призначення — 87]. ► КРИЗА ТЕАТРУ, ОБСАДА

РОЗКРИТТЯ ТЕМИ / «Тему не до кінця розкрито» [1934. Микитенко / За — 117].

РОЗМІТКА МІЗАНСЦЕНИ / «після розмітки *mise en scène*» [1920. Загаров — 19].

РОЗНОЩИК АФІШ / [1924. Копержинський — 59]. ► АФІША

РОЗПАД СЮЖЕТУ / [1934. Щупак — 229]. ► СЮЖЕТ, СЮЖЕТНІСТЬ

РОЗПОДІЛ КВИТКІВ / «Сьогодні в Держтеатрі “Березіль” повторюється п’єса “Жакерія”. Квитки на цю виставу розподілив Окром» [1926. Хроніка / 3 — 3].

РОЗПОДІЛ РОЛЕЙ / польськ. *rozdanie ról* [1823] [1992. Cegiela — 99]; «розподіл ролей» [1918. Статут — 261]; [1936. Мар’яненко / 2 — 163]; [1948. Предславич — 20]; «распределение ролей» [1914. Волки — 5]. ► ОБСАДА, ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ПОКАЗ, РОЗПОДІЛ РОЛІВ

РОЗПОДІЛ РОЛІВ / [1926. Грудина / Робота — 29]; [1928. Рулін / Проект]. ► РОЗПОДІЛ РОЛЕЙ

РОЗПОЛОЖЕННЯ МІМІЧНЕ / «Що ми розуміємо під цим першим моментом дефініції: здатність до тривання в наміченому уявою ритмі? Під цим триванням маємо на увазі загально визнаний наукою факт властивого всякій мистецькій творчості у всіх галузях мистецтва моменту внутрішнього наслідування, як інші кажуть, “перевтілення”, чи, як ми це називали, “мімічного розположення”. Це є факт безперечний, який суб’єктивно кожен з нас мусив у більшій чи меншій мірі пережити. Це не є здатність, властива тільки митцям. Вона властива в певній дозі всім людям. У митців вона розвинена більше» [1925. Курбас / Актор — 55]; «У нас, у нашому старому лексиконі було таке поняття: “мімічне розположення”. Ми візьмемо його ширше, не тільки мімічне розположення, але психофізичне розположення. Ясно, що коли ви з увагою дивитесь на цю штуку, яка там у вікні, оскільки вона повна, не аналітична, то вона вас перестроює. Закон внутрішнього уподібнення встановлює таке саме. Коли воно нам подобається, таке положення, в яке нас ввели, то воно нам приємне. Ми бачимо статую, в котрій чоловік відображений у ненаaturalній позі, і ми кажемо: “яка гидота, чи це так у житті буває”. Таке положення не може бути. Я не можу себе почувати в такому становищі. Цей будинок, коли його бачу, і дивлюсь на нього з увагою, і коли він мені піднесений так, що я в ньому відчуваюся — то це мистецтво. Я запам’ятав собі одне визначення: танець — це хода, яка відчувається. І все мис-

тецтво таке. Коли цей будинок буде так зроблений, що я його буду відчувати, то це буде мистецтво. У відчутті справа, у тому, що ми його відчуваємо. Коли в цьому відчутті буде певна єдність, суцільність, то значить, твір мистецтва досягає своєї мети. Коли нема цієї єдності, він не може мені передатись, і я буду роздвоєний, розстроєний, розчетверений. Важливо, щоб людина, котра буде дивитися, щоб воно відтворилось у ній чи моторно, чи спокійно, чи інакше. Театр — це є, так як і у кожному мистецтві, знайдення такого способу, таке пристосування всіх засобів, щоб вони всі в даний час були на своєму місці. Театр все агітує. “Гамлет” також агітує на певну політичну програму. І давайте його сюди, щоб він тут був, але на своєму місці, на такому місці, яке йому для даного часу належить» [1925. Курбас / Режистаб 11.05.1925 — 183–184].

РОЗПОРЯДЧИК / помічник режисера; [1901. *Ренетиція* — 9]. ► РЕЖИСЕР

РОЗПРАВА / стаття; [1877. *Старицький* — 444]; [2014. *Клековкін / 2* — 73]; «не можна не спізнати о словах професора Меруновича в его розправі о искусстві драматичнім» [1865. *Матиця* — 119]; «одержав я Вашу ласкаву розправу» [1902. *Старицький / Франко / 1* — 643]; «критична розправа» [1902. *Старицький / Франко / 2* — 636]. ► КРИТИКА, РЕЦЕНЗІЯ

РОЗРОБКА П'ЕСИ РЕЖИСЕРСЬКА / [1928. *Нео* — 30].

РОЗРОБКА П'ЕСИ ХУДОЖНЯ / [1926. *Городиська* — 3].

РОЗРОБКА ПСИХОЛОГІЧНА / [1998. *Саква* — 5].

РОЗРЯД АКТОРСЬКИЙ / «артисты 1-го разряда получают от дирекции окладного жалованья от 28 до 43 руб. сер. в месяц и один полный бенефис осенью или зимою. Принадлежащие ко 2-му разряду получают жалованья от 14 до 28 руб. сер. в месяц и бенефис осенью или зимою пополам с дирекциею. Артисты 3-го разряда имеют жалованья от 12 до 15 руб. сер. в месяц, но без бенефиса» [з “Правил для артистів”, створених 1843 р. у харківському театрі] [1893. *Черняев / Материали* — 313].

РОЗТУШОВКА [ДЛЯ ГРИМУВАННЯ] [1926. *Лопатинський / 1* — 31]; [1929. *П'ясецький / Гримування* — 37]. ► ГРИМ

РОЛЬ / польськ. *rola* [1763] [2007. *Rutkowska* — 454]; [1766] [1992. *Cegiela* — 97]; «роль» [1861. *Мизко* — 304]; [1804. *Квітка* — 166]; [1829. *Квітка / Аксаков / 2* — 178]; [1841. *Квітка / Театр* — 92, 94]; [1894. *Старицький / Талан* — 490]; [1907. *Кропивницький / Коза* — 44]; [1916. *Кропивницький* — 226]; «роли» [1858. *Шевченко / Бенефис* — 209]; «выполняемая роль» [1861. *Мизко* — 302]; «роль Наталки выполнена с удивительною простотою, наивною скромностью и глубоким, чуждым экзальтации, чувством» [1862. *Чубинський* — 338]; «исполнение ролей» [1863. *Глібов* — 286]; «тщательно выученная роль»; «неусвоение роли» [1863. *Глібов* — 288]; «не вміє своєї ролі»; «у гумористичних, псевдогероїчних ролях» [1865. *Марковецький / Благословення* — 324]; «пикантные роли в комедиях» [1875. *Глібов / Телеграф* — 312]; «распределить роли» [1880. *Кропивницький / 10* — 282]; «веселі комічні

та водевільні ролі»; «добувши собі слави великої артистки в драматичних смутних і інших ролях» [1893. *Нечуй* — 155]; «ролі “водевільных женихов”» [1893. *Черняев / Млотковский* — 147]; «ролі молодых женщин и девушек в драмах и водевилях» [1893. *Черняев / Млотковский* — 156]; «посетители театра знали все роли наизусть, когда “действующие доходили до любимых выражений”, зрители повторяли слова за актерами, и таким образом принимали деятельное участие в спектакле» [1893. *Черняев / Старинный* — 38]; «прогледжуючи ролю»; «хочеш буду ролі давати, актрису зроблю?» [1894. *Старицький / Талан* — 455]; «ролі грали» [1894. *Франко / Театр* — 328]; [1912. *Франко* — 97]; «нашим артистам, часто малоталановитим і малоінтелігентним, ніде й навчитися, як грати людві ролі» [1900. *Франко / Театр* — 20]; «ролі вчить» [1904. *Карпенко-Карий / 1* — 342]; «юмористические роли» [1904. *Франко / Енц* — 119]; «роль, знаєш, така бішена» [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 101]; «сборто она взяла полный, а рольки не потрудилась выучить» [1905. *Кропивницький* — 92]; «заграти рольку» [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 113]; «однакова вона і в ролях драматичних, комічних, *інг'єние*» [1907. *Петлюра / Заньковецька* — 31]; «щоб виступати в інтелігентних ролях, артистка повинна в наші часи брати не 200 карб. <...>, а принаймні 500–700 карб., а артист не 100–150, а 300–600 карб.» [1909. *Вечерницький* — 189]; «ролі відігравали» [1912. *Франко* — 97]; «ролей комічно-побутових» [1914. *Вороний / Дзвін* — 266]. ► РОЛЯ

РОЛЬ АКЦЕСУАРНА / другорядна роль; «аксессуарыные роли» [1877. *Глібов* — 327]. ► АКЦЕСУАР

РОЛЬ БЕЗСЛОВЕСНА / «Цю безсловесну роль доручили мені, котру я і виконав уперше 11 січня 1915 р. Так, я вже маю тепер дві безсловесні ролі, за які одержую по 75 копійок» [1914. *Василько / 3* — 25].

РОЛЬ БЕНЕФІСНА / [1908. *Глаголь* — 4]; [1914. *Василько / 1* — 19]. ► БЕНЕФІС

РОЛЬ БОГАТИРСЬКА / амплуа героя; «яко актор віддає він ролі комічні незле, богатирські ему зовсім не іграти <...>. 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]. ► БОГАТИР, ГЕРОЙ

РОЛЬ ВИГРИШНА / [1926. *Болобан / Гурток* — 31].

РОЛЬ ГЕРОЇЧНА / «роль “героїчна”» [1926. *Болобан / Гурток* — 31]; «роль героїчна» [1936. *Мар'яненко / 1* — 120]. ► ОПЛЕСКИ

РОЛЬ ГЕРОЙСЬКА / [1865. *Персонал* — 495]. ► АМПЛУА, БОГАТИР, ГЕРОЙ

РОЛЬ ДРАМАТИЧНА / [1893. *Нечуй* — 151]; [1894. *Старицький / Талан* — 496]; [1925. *Кримський* — 8].

РОЛЬ ЕПІЗОДИЧНА / [1907. *Малюнки* — 4].

РОЛЬ ІНТЕЛІГЕНТСЬКА / [1913. *Вороний / Театр* — 77].

РОЛЬ КАСКАДНА / [1961. *Городиський* — 37]. ► АКТРИСА КАСКАДНА

РОЛЬ КОМЕДІЙНА / [1936. *Мар'яненко / 1* — 120]. ► ОПЛЕСКИ

РОЛЬ КОМІЧНА / польськ. *rola komiczna* [1823] [1992. *Cegiela* — 98]; «комическая роль» [1862. *Слухи* / 29 — 226]; «комічна роль» [1899. *Франко* — 95]. ► РОЛЬ БОГАТИРСЬКА

РОЛЬ КОРОННА / «роль “коронна”» [1936. *Мар'яненко* / 1 — 135].

РОЛЬ ЛЮДОВА / «нашим артистам, часто малоталановитим і малоінтелігентним, ніде й навчитися, як грати людські ролі» [1900. *Франко* / *Театр* — 20].

РОЛЬ МАЛОРОСІЙСЬКА / «малороссийские роли» [1875. *Глібов* / *Новини* — 317].

РОЛЬ МУЖЕСЬКА / [1909. *Возняк* / 1 — 73]; [1909. *Возняк* / 2 — 65].

РОЛЬ ПЕРША / головна роль; «первые роли» [1878. *Глібов* / *Слово* — 336]; «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]; «перша роль» [1936. *Мар'яненко* / 2 — 167]. ► ШКОЛА АКТОРСЬКА

РОЛЬ ПІДРЯДНА / [1909. *Возняк* / 1 — 71].

РОЛЬ ПОБУТОВА / «в ролях <...> побутових» [1898. *Ярон* — 414]; «Талант Миколи Карповича Тобілевича (псевдонім Садовський) найбільш виявляється теж у побутових ролях — людей середнього і парубочого віку, — переважно комічних або сильно-драматичних» [1899. *Spectator* / 1 — 98–99]. ► АМПЛУА

РОЛЬ ПОЗИТИВНА / «Майже всі образи, які грала Заньковецька, були позитивні, вона любила їх не тільки як “хороші ролі”, а й як образи хороших людей» [1937. *Романицький* — 36].

РОЛЬ ПРОСТАЦЬКА / [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 284]. ► АМПЛУА, ПРОСТАК

РОЛЬ ПРОХІДНА / [1998. *Дивись* — 16].

РОЛЬ САЛОННА / [1936. *Мар'яненко* / 1 — 118, 128]. ► ДАМА САЛОННА, П'ЄСА САЛОННА

РОЛЬ ТЕАТРУ / «роля театру: збудити певні духові чинники, викликати їх до життя і примусити діяти у сфері спірітуальній, аби приготувати певний ґрунт, який зможе стати базою для діла. Не мрію-міраж повинен викликати героїчний театр у глядачів, не настроєве мариво мрій, а мрію-мету, порив до діла на користь і на честь нації та її великої будуччини» [1938. *Геркен* / 1 — 591]. ► ТЕАТР ГЕРОЇЧНИЙ

РОЛЬ ТЕАТРУ УТИЛІТАРНА / «Утилітарна роль театру. Роль утилітарна не тільки з боку певних завдань, які стоять перед класом, але утилітарна просто в найширшому розумінні щоденної практики життя, його насущна потреба не тільки як для чогось цільного, як для якоїсь сили, але просто для кожного громадянина — пролетаря зокрема, — себто утилітарність його поруч з усякими іншими предметами споживання, утилітарність на приведення до порядку втомленого організму» [1924. *Курбас* / *Режистаб* 24.11.1924 — 167]; «Театрові приписуємо виключно утилітарну роль» [1924. *Курбас* / *Режлаб* 01.12.1924 — 299]. ► УТИЛІТАРНІСТЬ МИСТЕЦТВА, ФУНКЦІЯ ТЕАТРУ

РОЛЬ ТИПІЧНА / «типічна роль драматичної старої» [1914. Василько / 1 — 100].

РОЛЬ ТИТУЛОВА / [1894. Франко / *Театр* — 321]; [1898. Роковини — 4]; «ви-
конач титулової ролі» [1914. Вороний / *Дзвін* — 284]; «Дня 15 лютого виставив
“Руський театр” товариства “Просвіта” в Ужгороді з нагоди 25-літної
річниці сценічної праці артиста Павла Чугая драму Гавптмана “Візник
Геншель”, в котрій ювілят грав титулову ролю. Численна публіка при-
няла артиста при першій виступі на сцені довгоневмовкаючими опле-
сками й окликами “слава»» [1924. А. Д. — 2].

РОЛЬ ТРАГІЧНА / «трагічні ролі» [1865. Марковецький / *Благословення* — 321].

РОЛЬ УДАВАНА / виконувана роль; [1895. Вороний — 306]. ► **УДАВАННЯ**

РОЛЬ ФОРСОВА / найсильніша, найкраща роль; «Роль Галі [у п'є-
сі “Назар Стодоля” Т. Шевченка] — то форсова роль пані Бачинської»
[1866. Русалка — 372]; перегравання, награвання; «форсировка» [1875. *Кропив-
ницький* — 259].

РОЛЬ ФРАЧНА / «ролі “характерные” и “фрачные”» [1895. Черняев /
Милославский — 633].

РОЛЬ ХАРАКТЕРИСТИЧНА / «потрібний актор до ріль салоно-
вих характеристичних» [1893. Яворовский — 21]; «ролі характеристичні (старі
і смішні)» [1921. Анко — 9]. ► **АМПЛУА**

РОЛЬ ХАРАКТЕРНА / [1928. Замичковський — 5]; [1935. Гарсен / 1 — 157];
«характерные роли» [1885. Черняев — 336]; «характерных ролей» [1893. Черняев
/ *Млотковский* — 141]; «ролі “характерные” и “фрачные”» [1895. Черняев / *Мило-
славский* — 633]; «в ролях характерных» [1898. Ярон — 414]. ► **АМПЛУА**

РОЛЯ / [1920-ті. Рулін / *Словник* — 12]; «как он выставит какую ролю» [1840.
Квітка / *Ярмарка* — 398]; «маломовна роля» [1865. Марковецький / *Благословення* —
324]; «роля не була студійована» [1865. Марковецький / *Шельменко* — 325]; «роль —
роля» [1893. *Уманець* / 3 — 270]; «я мусив грати в якійсь мелодрамі незначну
ролю» [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 106]. ► **РОЛЬ**

РОЛЯ СЦЕНІЧНА / [1928. Дві — 5].

РОМАНТИЗМ / «Ви пригадуєте, як Гегель дивиться на романтизм.
Він каже, що романтизм є плодом такого світовідчужання, в якому ідей-
ний зміст такий великий, що цієї самої зовнішньої фактичності не ви-
стачає, вона не в силах передати всього змісту. Через те романтик рве
цю зовнішню фактичність, через те у нього з'являються всякі фанта-
стичні фігури, які вже не є від зовнішньої фактичності, вони вже вигадані,
вони є часом “ідеями в штанах”, як казав Андреев про символізм, часом
просто символом, образом не алегоричного порядку. І навіть тоді, коли
романтик буде у своїй роботі реальним, себто коли він буде оперувати
реальностями зовнішньої фактичності, і тоді той ключ, який визначати-
ме форму цього, те, що визначатиме ритм, те, що він виявлятиме, буде

підкорене тому ідейному началу, яке він буде виявляти, а не законам цієї самої зовнішньої фактичності» [1926. Курбас / Аспект II — 102–103].

РОМАНТИЗМ НАЦІОНАЛЬНИЙ ► СЕНТИМЕНТАЛІЗМ

РОМАНТИЗМ ПОБУТОВИЙ / [1941. Білецький — 11]. ► СИСТЕМА ТЕАТРУ РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВОГО

РОМАНТИКА / «Класика — це прагнення подати світ у своїх творах, даний предмет, у всій чистоті й поза будь-якими відношеннями до інших діянок 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]; «Мистецтво романтики — воно за своїми темами і за трактуванням їх викликало у глядача відповідний до його потреб певний світ, повний чи то таємничості, чи то підпорядкованості вищому законові благородства, чи то нагадає про небезпечний світ» [1925. Курбас / Режлаб 25.03.1925 — 368]; «Романтика визнає, що світ недосконалий, що вище від цього зовнішнього світу є світ ідей, а тому цей світ мусить мінятися, коли хочеш виразити чи передати якийсь факт. Кандінський — типовий експресіоніст. Немає нічого більш ірреалістичного, як орнамент, а все-таки й тут все взято чи то з природи, чи з ботаніки, чи ще звідкись, бо інакше ми не мислимо» [1926. Курбас / Аспект II — 103]. ► ТЕАТР РОМАНТИЧНИЙ, ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

РОН ДЕ ЖАМБ / франц. *rond de jambe* — коло ногою; «публика видела жалкие хореографические потуги актеров и актрис, имевших весьма отдаленные понятия о батманах, рондежамбах, глассадах, кабриолях и иных премудростях балетной техники» [1889. Черняев — 410].

РОСКЛАД РОЛЕЙ / обсада, розподіл ролей; [1920. Гаєвський — 13].

РОСПОРЯДИТЕЛЬ ТРУПИ / «Г. Моленцкій, бывши на тот час членом распорядителем не большой труппы (*ensocietais*)» [1870. Н. Ч. — 23].

РОЯЛЬ / «рояль — фортепьян» [1906. Доманицький — 107].

РУКОПЛЕСКАННЯ / «Навіть польська публіка зазірала часто до руського театру і рукоплесканням оказувала своє задоволене. Не чулисьмо нізвідки злого слова» [1865. Слово / 59 — 4]. ► АПЛЮДИСМЕНТИ, ОПЛЕСКИ

РУМ'ЯН / елемент гриму; «рум'ян — сухий грим» [1926. Лопатинський / 2 — 30]. ► ГРИМ, ГРИММ

РУМ'ЯНА СУХІ / елемент гриму; «сухі рум'яна» [1913. Вороний / Театр — 86]. ► ГРИМ, ГРИММ

РУХ / [1988. Судьїн — 17]; «рухи і жести» [1913. Вороний / Театр — 87]; «Реагують перш за все на рух. Рух, рух і рух!» [1920. Курбас / Щоденник — 33]; «Чистою формою театрального мистецтва є власне рух у широкому розумінні цього слова» [1925. Кисіль / УТ — 34]; «В основі “Березоля” лежить рух» [1928. Курбас / Занус — 155]; «Рухом називаємо мову душі й почувань. Сказавши простіше:

рух це положення поодиноких частин тіла, видних на зовні. Пр. рух руки, голови, ноги і т. д. Рухом підчеркуємо, ілюструємо кожне слово, але ніколи не заступаємо. Рух, що заступає слово, є штучною мовою тіла, а не душі, та називається “пантоміною” (в цирках). Руху не можна вивчити з книжки, його треба вчитися самому, йдучи шляхом невинної обсервації життя і вправи. Рух мусить іти рівночасно з висказаною думкою. Рухи повинні бути гарні, плинні, симпатичні, а не острі, відпихаючі. Кожний рух мусить мати лінію та оправдання. Не можна говорити: “Бог на небі”, а показувати тоді на землю. Рух мусить бути зроблений свobodно, не силкуючись на нього, бо тільки натуральність та свобода рухів дадуть правдиву насолоду і красу» [1938. Мельник — 16]. ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ, ПЛАН ВИСТАВИ, ТЕАТРАЛЬНОСТІ

РУХ ВДАРНИЦЬКИЙ / [1930. Винарський — 14]. ► УДАРНИК

РУХ ДРАМАТИЧНИЙ / розвиток драматичної дії; [1924. Мамонтов — 32].

РУХ КОЛЕКТИВНО-КОНСТРУКТИВНИЙ ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

РУХ МАШИНІЗОВАНИЙ / «Те, що у нас домінував режисер, ще більше підкреслювало це, і до нас часто на минулих стадіях потрапляли і утримувалися в роботі люди, які по суті акторами не були. Вони могли прекрасно виконувати машинізовані рухи, які накреслював режисер; але коли режисер відпадає і їм самим доводиться бути творчим елементом спектаклю, мусить відчутися те, що чогось бракує. Тут доводиться в наше уявлення про актора внести такий коректив. (Дефініція ця по суті ще не наукова — це значить, що у ній багато суб’єктивного елементу, себто елементу почуття)» [1925. Курбас / Актор — 54].

РУХ МИСТЕЦЬКИЙ МАСОВИЙ / [1931. Рух — 14].

РУХ МИСТЕЦЬКИЙ САМОДІЯЛЬНИЙ / [1935. Фронт — 195]. ► МИСТЕЦТВО САМОДІЯЛЬНЕ

РУХ ОПИСОВИЙ / «Рухи описові або мовні — ці рухи навмисні, обмірковані, часто-густо складні, роля їх — вияв якоїсь думки, з малюванням якоїсь особи або речі, навіть події, вказівка на пункт, напрям, місце описовим рухам, головним чином, а пантомімі» [1920. Мімодрама — 8]. ► РУХИ ХАРАКТЕРНІ

РУХ СТАХАНОВСЬКИЙ ► СТАХАНІВЦІ

РУХ СЦЕНІЧНИЙ / [1998. Лялька — 12].

РУХ ТЕАТРАЛЬНИЙ / «іде у нас в Галичині театральний рух» [1905. Франко / Честь — 337].

РУХ ХАРАКТЕРНИЙ / «Рухи характерні, тобто рухи властиві для даної особи; ними зовні позначається її вдача, навички, натура» [1920. Мімодрама — 7–8]. ► РУХИ ОПИСОВІ

РУШТ / «Рушт — нещільний настил стелі кону, на якому розміщені крутені для підвісок» [1929. Словник — 45].

РЯД / «перший ряд» [1894. Кропивницький / Грінченко — 434].

САЛО / «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]; «во времена Штейна харьковский театр освещался “салом”. На сцене у самой рампы пылали плошки, за кулисами, в ложах и коридорах горели сальные свечи. Всё это производило угар, копоть и полумрак» [1893. Черняев / *Млотковский* — 202]. ► ОСВІТЛЕННЯ, СВІТЛО ГАЗОВЕ, СВІЧКИ СТЕАРИНОВІ

САЛЬОН ЛІТЕРАТУРНИЙ / «Діяльність Єфремова й Ніковського, через літературний сальон Черняхівської, ставила також завдання створити буржуазну літературу, щоб використати її як зброю в класовій боротьбі, відірвати попутницькі елементи від участі в соціалістичному будівництві, організувати групу буржуазних літераторів, дискредитувати всіх тих, що стали піонерами пролетарської літератури» [1932. *Ведміцький* — 4].

САЛЯ / «На такий початок здається нам бути найдогоднішою прехороша саля на первім подрі нашого Дома Народного. Но і поміщене тимчасове в тій салі вимагає немного труда» [1861. *Слово* / 78 — 11]; «В Домі Народнім лагодиться простороння саля, в котрій представленія даватися будуть, — а скоро соберезя гріш потребний, аби закупити украшенія, гардеробу, книжки, — найдеся і учитель, найдуться і актори межи нами; ми будем зразу довольствоватися пробами, а не намагаючи нараз великих успіхів, заведеся у нас помалу зрілище сталое» [1863. *Вістник* — 4]; «театральні салі» [1904. *Історія* — 47]; «будову салі театральной» [1904. *Історія* — 48]; «Як зазначено на афішах [“Молодого театру”] — вхід в салю після підняття завіси замикається, що для нашої публіки буде несподіванкою, до якої треба привикати» [1917. *РГ* — 158]; «[у шкільному театрі] виставлялися п'єси на сцені, яку будувалося вище, ніж саля, де сиділи глядачі. Сцену було відділено від салі завісою; на сцені вживалося декорацій для означення місця, де проходила дія, рампу освітлювалося каганцями, виставленими в ряд. Світлових ефектів уживано для представлення блискавки, затьми сонця, для місяця й зірок. Між бутафорськими знаряддями уживалося автоматичних фігур» [1923. *Антонович* / *Конспект* — 4–5]; «В салі здійснюються амфітеатральні місця» [1924. *Хроніка закордонна* — 18]; «Вистави української опери в Харкові в цьогорічному сезоні йдуть постійно при випроданій салі» [1930. *Опера* / 2 — 5]. ► АУДИТОРІЯ, ЗАЛА, САЛЯ ТЕАТРАЛЬНА

САЛЯ КОНЦЕРТОВА / [1927. *Саля* — 4]; [1928. *Саля* — 3].

САЛЯ ЛІТЕРАТУРНО-АРТИСТИЧНА / «У суботу, 21-го грудня, у нашій літературно-артистичній салі святкуємо 100-літню річницю появи “Енеїди” Котляревського» [1898. *Лисенко* / 5 — 299].

САЛЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1866. *Всячина* / 2 — 87]; [1870. *Н. Ч.* — 20]; [1905. *Труш* / 2 — 93]; [1916. *Табір* — 9]; [1927. *Саля* — 4]. ► ЗАПА, САЛЯ

САМОБУТНІСТЬ [МИТЦЯ, ТВОРЧОСТІ] / «так звана “самобутність” є в дійсності ніщо інше, як здатність асимілювати, обертати чуже на своє» [1913. *Вороний* / *Театр* — 66].

САМОВТІЛЕННЯ / «Станіславський пише. Директор московського “Художественного Театру” <...> рішив зібрати досвід свого життя у чотирьох книгах: перша “Самовтілення” буде про методу театральної гри та розуміння ролі, друга “Опанування ролі” буде подрібніше, технічно розвивати думки першої. Третя зватиметься “Режисер”, четверта “Про оперу”. Станіславський займається головно питанням, як актор мусить проїнятися ролею, щоби стати митцем» [1932. *Станіславський* — 5]. ► ПЕРЕВТІЛЕННЯ

САМОГІПНОЗ [АКТОРА] / [1937. *Романицький* — 32]. ► САМОКОНТРОЛЬ АКТОРСЬКИЙ

САМОДІЯЛЬНИК / [1931. *Самодіяльник*].

САМОДІЯЛЬНІСТЬ АМАТОРСЬКА / [1925. *Білогорський* — 3]. ► ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНІ

САМОДІЯЛЬНІСТЬ КЛУБНА / [1925. *Курбас* / *Режлаб* 24.01.1925 — 329].

САМОДІЯЛЬНІСТЬ МАС / «Принцип самодіяльності мас, покладений в основу нашого методу, не новий сам по собі й стоїть на порядку денному нашої мистецької роботи ось уже мало не 7 років (“колективна творчість”, “масове дійство” теж, власне, ріжні види самодіяльності). Ми не тільки не відмовляємось від певного запозичення, а підкреслюємо його, вважаючи, що в такий тільки спосіб, шляхом товариського запозичення й одночасно поправок, можна дійти методу найбільш доцільного, продукційного» [1925. *Гарт* — 6].

САМОДІЯЛЬНІСТЬ МИСТЕЦЬКА / [1932. *Огляд*].

САМОКОНТРОЛЬ АКТОРСЬКИЙ / «Один з найістотніших моментів акторської роботи — це взаємодія під час гри акторського самоконтролю за виконанням і самого виконання. Це найтрудніше, найскладніше. Самоконтроль, коли себе актор почуває нормально, мусить допомагати йому. А в нас (актори це зрозуміють) частенько буває навпаки, коли самоконтроль мучить артиста і позбавляє його певності. Марія Костянтинівна настільки вірила артистці Заньковецькій, що її самоконтроль майже завжди радісно допомагав їй творити. Між іншим, Заньковецька вірила, що можна загіпнотизувати глядача. А по суті це був колосальний самогіпноз самої Заньковецької. Її самоконтроль давав їй напружену й тонку допомогу і ніколи не заважав їй захоплюватися роллю й майже цілком віддаватися їй. Заньковецька ніколи не переграла ролі, почуття міри було в неї виняткове. Та, крім цього, почуття міри,

помагало їй ще й те, що в неї була велика гармонія взаємодії між силою почуття і силою засобів вияву цього почуття. Тут знов такі — про її акторський “апарат”. Про це все (і голос, і гру очей, і гру тіла) багато писалося, та про це й найтрудніше говорити: її руки, її обличчя, очі, її постать були так правдиво наповнені відповідним змістом і так переконливо і ясно доносили до глядача цей зміст, що слову лишалося тільки завершити цей могутній почуттєвий акорд у певну думку» [1937. Романицький — 32]. ►

КОНТРОЛЬ АКТОРСЬКИЙ

САМОКРИТИКА / [1929. Микитенко / Дондерждрама — 352]; [1930. Микитенко / Фронт / 2 — 70]; [1931. Рулін / ПС]; [1934. Кулик / 2 — 157]; [1936. Мар’яненко / 1 — 126]; «Шлях до цього — критика й самокритика, якнайбільша громадськість у побуті, рішуча політизація мистецької роботи» [1930. ПЗС — 2]; «Слід також почати боротьбу за розгортання самокритики в театрі» [1931. Більшовизм — 2]. ► ГАЗЕТА ТЕАТРАЛЬНА, ДОКТРИНА ДЕРЖАВНА, ЛАБОРАТОРІЯ МЕТОДУ Й САМОКРИТИКИ, ОГРІХ, ПОМИЛКИ

САМООКУПНІСТЬ / «Интересы необходимой экономики требуют, чтобы с государственного содержания были сняты театры, кино и прочие зрелища. И это сделано. Но перевод их на самокупаемость не означает ни их сдачи в аренду, ни отказа от руководства ими. Эксплуатация зрелищ должна вестись исключительно государственными органами, как это и предусмотрено декретом Совнаркома от 4-го августа. Вместе с этим переводом профессиональных театров на новые начала бездефицитного хозяйствования должно идти всемерное усиление и организованная поддержка рабочей и крестьянской художественной самодеятельности. <...> Таким образом, разгружая в новой экономической обстановке государство от расходов на зрелища, Главполитпросвет под всю остальную массу политико-просветительных учреждений подводит комбинированные хозяйственные основы (государственное снабжение, местные средства, поддержка рабочих организаций и т. п.). Но при всех этих изменениях в способах финансирования и снабжения неизменным должно остаться одно — сохранение в руках пролетарского государства всей полноты руководства огромной массой политико-просветительных учреждений» [1922. Отчет — 821]; «Субсидіями царського міністерства десятки років насаджувано насильно російський театр у наших містах. Тепер українському театрові протягом кількох років доводиться глядача одвойовувати, але ж йому говорять про “самокупаемость”. Театр не хоче сходити зі своїх пролетарських позицій, але “атмосфера” диктує йому підроблятися, головним чином, під смак обивателя, якому треба розвіяти свою нудьгу (робітник у будні відвідує театри рідко)» [1927. Курбас / справа — 260]. ► СУБСІДІЯ

САМООСВІТА МИСТЕЦЬКА / [1926. Смолич / Самоосвіта].

САМОПЕРЕВІРКА СОЦЗМАГАННЯ [У ТЕАТРІ] / [1930. Самоперевірка — 5]. ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ

САМОПІДГОТОВКА ГУРТКІВ ХУДОЖНІХ / [1926. Смолич / *Самопідготовка*]. ► ГУРТОК АМАТОРІВ, ГУРТОК ХУДОЖНІЙ

САМОПІДГОТОВКА КЕРІВНИКІВ ГУРТКІВ ХУДОЖНІХ / [1926. Смолич / *Самопідготовка*].

САМОРУХ ОБРАЗУ / «Саморух образу — це зняття його суперечностей на вищій стадії, а також продовження боротьби суперечностей на новому етапі та в стані постійного розвитку» [1931. *Якість* — 4].

САМОТНІСТЬ ПУБЛІЧНА [АКТОРА] / [1939. *Ранонорт* — 34].

САМОУК / «Неясні прагнення бродили в головах тих небагатьох інтелігентних молодих сил, що трималися тоді українського театру. Але не було традиції, не було певности, не було об'єктивних умов. А коли вони з'явилися, новий режисер виступив як самоук, більш чи менш підготовлений, з більш чи менш глибокою інтуїцією. Самоук — це не погано. Ми багато знаємо із історії людей, навіть великих, що були самоуками. Бог і пан сучасного російського театралла Всеволод Емільєвич в тому, в чому він найсильніший, — також самоук, і по суті самоук. Біда тільки в тому, що український самоук-режисер — працював в атмосфері провінційної роздріблености і розумової та культурної залежности, в атмосфері життя, культурно підпорядкованого, в атмосфері адміністрованости. Тому він не диференціювався внутрішнє, не збагачувався, не розвивався, не ріс під впливом поступового оточення завжди кипучого, рухливого, з диспутами, досягненими винаходами та гаслами, як в мистецтві, так і в науці. Кволо і десь заховано для нього протікала поруч культурна боротьба в літературі, в малярстві, навіть в громадському житті. Вона так мало зачіпала театр і зачіпала здавалося поверхово» [1927. *Курбас / Шляхи* — 149].

САНКУЛЬТТЕАТР / театр санітарної культури; [1930. *Санкульттеатр* — 24]. ► САНОСВІТТЕАТР, САН-СТУДІЯ ТЕАТРАЛЬНА, САНТЕ-АКТОР, САНТЕАТР, ТЕАТР САНІТАРНО-ОСВІТНІЙ

САНКЦІЯ НА ПОСТАНОВКУ / «Художня Рада дала попередню санкцію на постановку в тім плані, що його запропонував Гн. Юра» [1926. *Хроніка / 6* — 17].

САНОСВІТТЕАТР / театр санітарної освіти; «Органи охорони здоров'я <...> на з'їзді ухвалили організувати кілька саносвіттеатрів на Україні для пропаганди своїх ідей. <...> Ось примірний репертуар сантеатрів на Донбасі: “Без гальма”, “Аборт”, “Арапи”, “Зелений змії”. <...> Проробивши детально шляхи поширення цієї галузі, нарада винесла постанову: 1) Організувати цілу низку пересувних сантеатрів у містах та селах України» [1930. *Санкульттеатр* — 24]; «б) організувати при лабораторії інституту театральну сан-студію, для утворення кадрів санте-акторів. <...> 7) організувати конкурс на кращі сан-освітні п'єси» [1930. *Санкульттеатр* — 25]. ► САНКУЛЬТТЕАТР, САН-СТУДІЯ ТЕАТРАЛЬНА, САНТЕ-АКТОР, САНТЕАТР, ТЕАТР ПРОПАГАНДИВНИЙ, ТЕАТР САНІТАРНО-ОСВІТНІЙ

САН-СТУДІЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1930. *Санкульттеатр* — 25]. ► САНКУЛЬТТЕАТР, САНОСВІТТЕАТР, САНТЕ-АКТОР, САНТЕАТР, ТЕАТР САНІТАРНО-ОСВІТНІЙ

САНТЕ-АКТОР / [1930. *Санкульттеатр* — 25]. ► САНКУЛЬТТЕАТР, САНОСВІТТЕАТР, САН-СТУДІЯ ТЕАТРАЛЬНА, САНТЕАТР, ТЕАТР САНІТАРНО-ОСВІТНІЙ

САНТЕАТР / [1930. *Санкульттеатр* — 24]. ► САНКУЛЬТТЕАТР, САНОСВІТТЕАТР, САН-СТУДІЯ ТЕАТРАЛЬНА, САНТЕ-АКТОР, ТЕАТР САНІТАРНО-ОСВІТНІЙ

САТИРА / «кумедію нам дайте, кумедію, що бичує сатирою страшною» [1905. *Карпенко-Карий / Суєта* — 51]; «сатира в драматичній формі» [1906. *Франко / НТШ / 69* — 39]; «Сатира — висміяння хиб людей» [1938. *Мельник* — 71]. ► КОМЕДІЯ, КУМЕДІЯ

СВАВОЛЯ ПОСТАНОВЧА / [1998. *Саква* — 2].

СВАТАННЯ / «“Михайло Чоботар або Всьому голова сто цілкових”». Слободське сватання в одній дії, комічне, з піснями. Соч. С. В. Морозова. Одеса, 1898» [1906. *Комаров* — 53].

СВАУКИ / «исполнителями могут уродоваться пьесы на сцене до неузнаваемости их самими авторами; купюры, отсебятины, так называемые свауки, новые сценки для связи — все это может совершенно изменить физиономию произведения» [1895. *Старицкий* — 537].

СВЕРХКРИТИКА / [1908. *Черняхівська* — 3]. ► РЕЦЕНЗЕНТ

СВИСТ / [1963. *Оплески* — 156]; «золотая молодежь, состоявшая главным образом из греков и итальянцев, пригласила с собой матросов и уложила их в ложах, приказав свистать в то время, как сама она, выдвигаясь вперед, неистово аплодировала. Полиция, в поисках за нарушителями порядка, выбивалась из сил, но никого не находила» [1898. *Ярон* — 14]. ► КЛАКА, ПОСВИСТИ, ПСИКАННЯ

СВИСТОК РЕЖИСЕРА / «Ждем дорогих гостей — артистов театральной мастерской “Березиль” <...>. Сигнальный звук трубы, три свистка режиссера, короткое сердечное приветствие труппе от командующего дивизией, и спектакль начинается. <...> Снова свисток режиссера. Распахивается занавес, на сцене пять кр[асноармец]цев с винтовками в руках, пять стражей революции вспоминают славные боевые дела» [1923. *Рур* — 4].

СВІДОМІСТЬ ПОЛІТИЧНА / [1924. *Василько / 1* — 71]. ► ЧИСТКА

СВІТАЧ / «Слава артистов [Кропивницького] в Києві була забезпечена. В трупі Ашкарєнкової він був першим світачем» [1910. *Капельгородський* — 463].

СВІТЛО ВЕРХНЄ / [1970. *Френкель* — 17].

СВІТЛО ГАЗОВЕ / [1907. *Старицька* — 631]. ► ОСВІТЛЕННЯ, СВІЧКИ СТЕАРИНОВІ

СВІТЛО ЕЛЕКТРИЧНЕ / «електричне світло» [1905. *Хомик* — 260]; «Через якісь непорозуміння із інженером Тільтіним в театр не давали електричного світла і вистави одбувались при карасиновому світлі» [1906. *Сагатовський* — 4].

СВІТЛО КАРАСИНОВЕ ► ОСВІТЛЕННЯ, СВІТЛО ЕЛЕКТРИЧНЕ, СВІЧКА

СВІТЛО У ВИСТАВІ / «Світло у виставі (два прожектори на кону, два в залі, дві виносні бічні лінзи, арлекін, три пляни софітів, лінзи в кімнаті Ірини, лінзи для ставка в III-му епізоді) грало і допомічну і самостійну роль. Так, світлові проєкції, покриваючи весь кін, бічні екрани й частину залі, асоціативно нагадували завод: їх подано крізь кілька металевих риштовань, що рухалися. У моменти найбільшого емоційного піднесення (VII-й епізод тощо) світло підкреслювало дію. Так само зміною кольорів та світлом на реостаті підкреслювано тезність або антитезність, реальний чи іреальний плян того чи того моменту, а чи переключення» [1931. ЛВ — 12-13].

СВІТОГЛЯД АРТИСТИЧНИЙ / «артистичного світогляду» [1917. Курбас / Молодий — 29].

СВІЧКА / [1930. Рудзевич / 3 — 26]. ► ВБИРАЛЬНЯ АКТОРСЬКА, СВІЧКИ ЛОЙОВІ, СВІЧКИ СТЕАРИНОВІ

СВІЧКА ЛОЙОВА / «З кінця XVIII ст. у Києві починаються вистави поза стінами Академії не шкільного характеру, і приймають в них участь уже не спудеї, а мандрівні трупи польські й польсько-українські. <...> Сцену робили просто на підлозі без підмостків; суфльор сидів за першою кулісою; занавіс, зшитий з полотнищ взористої матерії, роздвигався направо й наліво. Освітлювалась заля лойовими свічками. Всю залю уставляли рядами лав. Перші місця були оббиті червоним сукном і коштували 3 карбов. асигнаціями; другі синім, — 2 карб.; а треті, оббиті “пестряддю”, коштували по карбованцю. Каса містилась на вулиці, куди виставляли стіл, де по черзі сиділи вільні члени трупи» [1925. Щербаківський — 5]. ► СВІЧКА,

СВІЧКА СТЕАРИНОВА

СВІЧКА СТЕАРИНОВА / свічка для освітлення сцени; «стеариновые свечи» [1845. Гребінка — 499]; «С 1841 г. зрительный зал освещался уже не сальными, а стеариновыми свечами. Новое освещение в сравнении с прежним показалось публике “блистательным”» [1881. Черняев — 274]. ►

ОСВІТЛЕННЯ СЦЕНИ, САЛО, СВІЧКА ЛОЙОВА

СВОБОДА АРТИСТИЧНА / [1964. Якимович / 2 — 132]. ► АНТИТЕАТР

СВОБОДА МИСТЕЦЬКА / [1998. Саква — 2].

СВОБОДА ХУДОЖНЯ / «життєва правда, простота, цілковите втілення в роль, глибина замислу, щирість, тонкість, рафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій [новій] драмі» [1913. Вороний / Театр — 168].

СВЯТИЛИЩЕ МИСТЕЦЬКЕ / «щоб сцена ставала справжнім мистецьким святилищем, де б розвивалася рідна драма, комедія, музика, а не панував би шарж, балаган, та мелотрагедія» [1913. Русова / 1 — 34].

СВЯТИНЯ ШТУКИ / [1905. Грушевський — 217]. ► ПОДАТОК НА ТЕАТР

СВЯТО / «Треба було б включити в наш репертуар на наступний сезон наші жовтневі і першотравневі свята» [1925. Курбас / Режлаб 13.04.1925 — 408].

СВЯТО ТЕАТРУ МІЖНАРОДНЕ / «Свято міжнародного театру. З кінцем травня починається в Парижі міжнародне свято театру, організоване союзом світового театру, що оснувався минулого року, вибравши головою паризького актора та режисера Фірмена Жеміє. Свято триватиме до кінця липня. Буде це щось у роді міжнародної театральної виставки. Візьмуть у ньому участь більші народи, головню ті, в яких театр стоїть на високім рівні. Три театри в Парижі будуть призначені на вистави п'єс у чужих мовах, а одночасно окрема виставка покаже моделі, проекти декорацій і костюмів ріжних народів. Від 15 до 20 червня збереться в Парижі конгрес представників ріжних театрів, на якому вирішать цілу низку практичних і теоретичних питань, як нпр. будову по ріжних столицях окремих театрів, в яких чужинні актори могли би почуватись «як у себе»» [1927. Свято — 3].

СВЯЩЕННОДІЯ ► ЗРЕЛИЩЕ

СЕАНС / [1919. Вхід — 2]. ► ВХІД ДО ТЕАТРУ БЕЗПЛАТНИЙ

СЕЗОН ВЕЛИКОПОСТНИЙ / «Початок великопостного сезону. У понеділок, 28 февраля, у київських театрах одкривається Великопостний сезон. У городськiм театрі йде «Травіата» з д-кою Олімпією Боронат» [1911. Сезон — 4]. ► СЕЗОН ЗИМНИЙ, СЕЗОН ЗИМОВИЙ

СЕЗОН ЗИМНИЙ / [1887. Карпенко-Карий — 298]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 110]; [1916. Кропивницький — 227]; «зимний сезон» [1897. Кропивницький — 33]; [1905. Кропивницький — 87, 90, 91, 92]. ► СЕЗОН ЗИМОВИЙ

СЕЗОН ЗИМОВИЙ / [1906. Кропивницький / 35 літ — 115, 116]; [1908. Кропивницький / Спогади — 137]; [1909. Кінець — 3]; [1910. Франко — 391]; [1924. Єфремов — 36]; [1926. Будівництво — 1]. ► СЕЗОН ЗИМНИЙ

СЕЗОН ЛІТНИЙ / «літній сезон» [1906. Кропивницький / 35 літ — 107, 115]; [1912. Садовський / 2 — 4]; [1926. Будівництво — 1]; «летний сезон» [1905. Кропивницький — 88].

СЕЗОН ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1862. Слухи — 2]; [1900. Кропивницький / 1 — 483]; [1905. Кропивницький — 87, 89]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 108]; [1910. Франко — 392]; [1918. МТ / 1 — 4]; [1925. Перспективи — 1]; [1925. Сезон — 4]; [1926. Підсумки / 2 — 1]; [1928. Болобан / Сезон]; [1928. Д. К. — 1]; «театральный сезон» [1862. Глібов / Вистави — 260]; [1878. Глібов / Слово — 334]; «сезонный полубенефис» [1905. Кропивницький — 87]; «сезон сей, почавшись з 1-го мая 1913 р., закінчився 16 лютого 1914» [1914. Вороний / Дзвін — 266]; «Заходив до Яновської привітати з іменинами. Страшне, жахливе вражіння. Живий труп. І що найгірше — пише вірші, такі ж самі жахливі, і навіть не розуміє їхнього страхіття. Не дай, Боже, дожити до того, щоб на дитячий розум перейти. <...> Розпочавсь геологічний з'їзд. Серед урочистої балаканини особливо визначивсь голова виконко-

му Любченко. Почав геологів навчати геології <...>. Мені з цим помпадуrom довелося несподівано сьогодні ще раз стрінутися, і то віч-на-віч. Од геологів пішов я в театр, сьогодні відкриття сезону у франківців (театр ім. Франка). Ставили “Вія”, якого з Гоголя і Кропивницького перемайстрував О. Вишня. Спершу офіційна балаканина того ж таки Любченка й інших комуністів, що опікають тепер українську культуру і в ній роблять такі ж винаходи, як і в геології. Почалась вистава. Не вистава, а гармидер, осудовисько, кошмар. Найогидніша “малоросійщина”: догори ногами ходять, перекидаються на сцені, рачки лазять, п’яними язиками варнякають... Колись ми такі спектаклі звали гидотною — тепер це зветься “гротеском” <...> Здихались кияни Курбаса, але придбали його друге, погіршене видання. А українського театру як не було, так і нема» [1926] [1929. *Єфремов — 406–407*]; «“Молодий Театр” існував недовго, — в першому своєму сезоні він дав 15–16 ранкових вистав, другий його сезон тривав приблизно 5 місяців» [1927. *Шевченко — 26*]; «театр повинен побороти старі сезонні традиції, повинен перейти на безперервний театральний рік» [1931. *Більшовизм — 1–2*]; «[На початку ХХ століття] Офіційно сезон в опері закінчувався в останній день масниці, здебільшого в лютому. Перший тиждень великого посту нагадував траурне похмілля: всі видовища й розваги були заборонені. Такий же порядок зберігався на четвертому і сьомому тижнях. І треба сказати, “предержащие власти” неухильно слідкували, щоб не було порушень суворого правила» [1961. *Грузо’єв — 128*]. ► **АНТИХУДОЖНІСТЬ, ЗАКРИТТЯ СЕЗОНУ, ЛЬОЖА, РІК ТЕАТРАЛЬНИЙ, УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ**

СЕКРЕТАР [ТЕАТРУ] / польськ. *sekretarz* [1861. *Prawida — 228*].

СЕКСУАЛЬНІСТЬ / «Оперу треба розвантажити від сексуальности. Характер танців треба змінити. Голий пуп одаліски глядачеві ані естетичного, ані соціального задоволення не дає. Є намагання режисера підкреслити якісь соціальні моменти (молитви і торгівець невільникми з грішми), але не можна сказати, що це подано досить переконально. Дуже часто чути вдари батога, коли женуть невільників. Крім того, погоничі невільників ніяк не потрапляють у ритм із оркестрою. Треба в оркестрі зняти зовсім ляскання батогів, а щоб погонич ляскав сам. Незрозуміло, чому в третій дії, коли невільники визволяються, вони не знімають кайданів» [1930. *ЯС — 7*].

СЕКТОР МИСТЕЦТВ / [1941. *Дніпров — 3*]; «Сектору мистецтв Київської міської управи треба найближчим часом подбати про створення комісії яка б зайнялась питанням добору п’єс для театрів та спрямувала б репертуар в певне річище. Основною настановою для майбутньої роботи повинен бути український національний театр з європейською орієнтацією, який ні в якому разі не може обмежувати себе в рамках побутового етнографізму» [1940. *Гаєвський — 177–178*].

СЕКТОР МИСТЕЦТВА / [1930. Антонов — 12].

СЕКТОР У СПРАВАХ МИСТЕЦТВ / [1930] [1994. Безгін — 9–10]. ► ГОЛОВ-
МИСТЕЦТВО

СЕКТОР ХУДОЖНІЙ ГОЛОВПОЛІТОСВІТИ / «Художественный Сектор [Главполитпросвета] <...> охоплює своїм керівництвом 1.088 театрів, 1481 художественний кружок, 350 кінематографів, 83 передвижних труп, 844 хора, 371 оркестр і 160 студій. Деяльність Худ-сектора різко розпадається на дві основних частин, — оволодіння і соціалізація професійних зрелищ і всебічна підтримка і вирощування студійно-кружкової художественної роботи пролетаріату і крістьянства. Разом з тим Художественный Сектор уже в поточному році брав на свої плечі головну тягарь проведення ударних кампаній» [1922. Отчет — 819].

СЕКЦІЯ АРТИСТИЧНА / «І справді, театральна саля була переповнена глядачами, але зараз же мимоволі з'являється питання: чим керувала ця артистична секція, вибираючи цю песу до постанови?» [1916. Табір — 9].

СЕКЦІЯ АРТИСТИЧНО-ХУДОЖНЯ / «При Українським Військовим Генеральним Комітеті в агітаційно-просвітнім відділі має відкритись артистично-художня і музична секція, яка добає про утворення великих українських труп з артистів-салдатів і розсилку їх для вистав по фронті і в тилкових українських гарнізонах» [1917. Секція — 4].

СЕКЦІЯ ДРАМАТУРГІВ ► БЮРО СЕКЦІЇ ДРАМАТУРГІВ

СЕКЦІЯ МИСТЕЦТВА / [1926. Врона — 2]. ► ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

СЕКЦІЯ ПО ДОСЛІДЖЕННЮ МИСТЕЦЬКОЇ СУЧАСНОСТІ / [1926. Врона — 3]. ► АКАДЕМІЯ МИСТЕЦЬКИХ НАУК

СЕКЦІЯ ПРОПАГАНДИ МИСТЕЦТВА ► СПІЛКА ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЯЧІВ

СЕКЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «Секція театральна кафедри театрознавства» [1928. Рулін / Рулін — 61]; «Театральна секція [катедри мистецтвознавства ВУАН] (Керівник секції акад. О. П. Новицький, наукові співробітники П. І. Рулін, О. Г. Кисіль, аспірант З. О. Ляшевич). Ця секція, як і музична, не мала жодних коштів як на оплату керівного складу, так і аспірантів. Тому секція не могла провадити систематично праці. Переважно її праця полягала в складанні плану роботи й його поступовому виконанні» [1930. Катедра / 2 — 88]. ► КАТЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЕКЦІЯ ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВ / [1926. Врона — 2]. ► АКАДЕМІЯ МИСТЕЦЬКИХ НАУК

СЕКЦІЯ ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА / [1926. Врона — 3]. ► АКАДЕМІЯ МИСТЕЦЬКИХ НАУК

СЕЛЬБУД / «Сельбуд повинен стати центром культурної здорової розваги. В сельбуді селянин повинен знайти не тільки доповідь на політичні та наукові теми, але й добру розвагу. Сельбуд повинен стати частиною селянського побуту, щоби селянин почував потребу бути в сельбуді. Поліпшення нашої художньої роботи повинно стати теж одним із

чинників притягнення селянства до сельбудів та хат-читалень. Це стосується до всіх форм і галузів нашої художньої роботи: до театру, музики, співів» [1926. Озерський — 2].

СЕЛЯНКА / польськ. *sielanka* [1816] [2007. Rutkowska — 475]; *sielanka dramatyczna* [1816] [2007. Rutkowska — 169]; значення, в якому вживається цей термін 1867 р. дописувачем із Тернополя, невідоме сучасному театрові. Йдеться про жанр, який дістав поширення на початку XIX ст. на теренах Польщі, отже, міг бути відомим і в Україні. У польському театрі XIX ст. термін «селянка» (польськ. *sielanka* — пастуший вірш, пастораль), «селянка драматична» (польськ. *sielanka dramatyczna*) або «селянка лірично-драматична» (*sielanka liryczno-dramatyczna*) вживався у жанрових означеннях сценічних творів на кшталт пасторалі («*Troiste wesele. Sielanka we dwóch aktach*», 1820) [2007. Rutkowska — 495–496]; лібрето опери «Селянка» [«Сільська ідилія»] написав 1846 р. білоруський драматург В. Дунін-Марцинкевич [1840-ві. Сялянка — 171]; «В “Підгірянах” уся вага зависає на музиці і на співах. Сама штука мало варта й походить більше на яку селянку, чим на драму» [1867. Рафалович — 462].

СЕМІНАР ДЛЯ ПЕРСОНАЛУ ХУДОЖНЬОГО / «Перед кожною виставою зачитуватиметься відповідного реферата, з докладним поясненням як змісту, так і провідної ідеї твору. При театрі зі складу акторів засновано на літню подорож комісії: статистично-дослідну та фольклорно-етнографічну. Перша комісія має переводити статистично-анкетне обслідування культурних організацій та опрацьовувати здобуті матеріали. Комісія ж фольклорно-етнографічна переводитиме роботу такого характеру: збір продукції народної творчості останніх часів, фіксація побуту, замальовування ріжних річей, що формою своєю еволюціонують, як одежа, хатне приладдя, посуд тощо. Щоб підготувити персонал театру для серйозної роботи на селі не тільки в ролі авторів та інструкторів ріжних мистецьких гуртків, а й для роботи на політосвітній ниві в широкому розумінні цього слова, управління театру улаштовує короткотерміновий семінар для всього художнього персоналу за таким впрограмом: 1. Марксизм—Ленінізм. 2. Ленін та селянство, питання та форми змички з селом. 3. Селянський Інтернаціонал. 4. Міжнародне становище. 5. Найголовніші принципи продналогової системи та землеустрою. 6. Освітня система в головних положеннях. 7. Селькорівський рух та селянська преса» [1925. Периферія — 6].

СЕМІНАР ДРАМАТУРГІЧНИЙ / «Драматургічний семінар (для підготовки письменників-драматургів і викладачів драматургії) утворюється при Харків. Муздрамінституті. Праця розпочинається в середині лютого. Працю провадитиметься шляхом доповідів, лекцій і практичних вправ. На семінар приймають т. т., що мають освіту загальну не менше

7-ми річки, освідомлені з історією театру, знають укр. літературу, працювали в драмгуртках і т. п. Праця йтиме вечорами 1 раз на декаду в приміщенні Муздрамінституту. Керує семінаром Я. Мамонтів» [1930. *Життя* — 36].

СЕМІНАР МЕТОДОЛОГІЧНИЙ / [1924. *Гарт* — 4]. ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА

СЕМІНАР МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПРИ ТЕАТРАЛЬНІЙ МАЙСТЕРНІ / [1925. *Гарт* — 5].

СЕМІНАР МІЖВУЗІВСЬКИЙ МАРКСО-ЛЕНІНСЬКИЙ / [1926. *Врона* — 2]. ► ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

СЕМІНАР ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ АКТОРІВ ДРАМИ / [1930. *Грязнов* — 4] ► КУРСИ ЗАОЧНІ ТЕАТРАЛЬНІ, ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ АКТОРІВ

СЕМІОТИКА [РУХУ] / [1929. *Предславич / Рух* — 41]; [1929. *Предславич / Рух* / 2 — 37].

СЕНСАЦІЙНІСТЬ ► ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

СЕНТЕЗ / впроваджене Ф. Т. Марінетті жанрове означення; «П'єса Марінеттія виставлена з нагоди його приїзду до Львова. Публіка ждала на якусь футуристичну сенсацію. Тимчасом “Полонені” не ріжняться нічим від сотні інших модерних символістичних пєс з конструктивістичними експериментами в... декорації. <...> Марінетті назвав пєсу “сентезами” тому, що користується обривистими штрихами, а все ж із цих 8 яв можна би було зробити половину. Останній ефект, коли єдина жінка серед мужчин повторює жест легендарної Годиви, трохи задешевий. Нагота не всіх осліплює. Характеристична подробиця: Марінетті, що проповідує радість життя, дав пєсу, де герої охкають, плачуть, скавуть і живуть серед задушливих примар» [1933. *Марінетті* — 5]. ► СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

СЕНТИМЕНТАЛІЗМ / «Поверховий сентименталізм, національний романтизм та етнографізм, що були характерні й для нашої літератури того часу [першої половини ХІХ ст.], особливо міцно держалися в театрі й драмі» [1925. *Кусіль / УТ* — 88]. ► ДРАМА ПЛАЧЛИВА, ДРАМА СЛІЗНА, КОМЕДІЯ СЛІЗНА

СЕНТИМЕНТАЛІЗМ ПЕЙЗАНСЬКИЙ / «п'єс старої школи, що в значувались сентименталізмом і, замість реальної дійсності, замість наших звичайних селян з усіма їх вадами і достотами, малювала нам скоріше українських “пейзан”. Такими п'єсами були “Наталка Полтавка”, “Сватання на Гончарівці” <...> Зміст таких п'єс полягав на веселій або сумній ситуації з щасливим кінцем і співах, що провадились навіть в діалогах <...> Кропивницькому приходилось <...> відсахнутись від попередньої школи, від цього “пейзанського” сентименталізму» [1897. *Вороний / Кропивницький* — 315].

СЕНТИМЕНТАЛЬНІСТЬ / [про п'єсу М. Кропивницького «Дай серцю волю...»] [1897. *Вороний / Кропивницький* — 316].

СЕРЕДОВИЩЕ РЕАЛЬНЕ І СИМВОЛІЧНЕ / [1970. *Френкель* — 17].

СЕРЕДОВИЩЕ СЦЕНІЧНЕ / [1978. *Френкель* — 9].

СЕРІЙНІСТЬ / «Радянська драматургія, — говорить Бурмистренко, — має ряд великих недоліків. У створенні драматургічних творів спостерігається деяка “серійність”. Зовсім недавно до комітету у справах мистецтв надійшло дуже багато п’єс, присвячених не стільки боротьбі радянських людей з ворогами народу, скільки самим ворогам народу. Шпигуни, диверсанти, вороги різних мастей заповнили твори радянської драматургії і частково заповнили сцени наших театрів» [1942. *Нигрицький* / 3].

СИЛИ АРТИСТИЧНІ / [1867. *Правда* — 4]; [1867. *Рафалович* — 463]; «артистичні сили» [1897. *Вороний* / *Кропивницький* — 314]; [1907. *Старицька* — 684]; [1907. *Франко* / *Тобілевич* — 380]; [1910. *Франко* — 392]; «Кожда сцена, особливо ж новозаснована, як наша, потребує осібної артистичної сили, щоб дбала не о адміністративнім заряді сцени» [1865. *Слово* / 88].

СИМВОЛ / «Що таке символ? Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображує і викликає асоціацію всієї речі; знак, якого форма менша, ніж уся зображена річ. Приміром: з хвоста пізнати цілу мишу, з люльки — Семенка. Звичайно, тут бувають усілякі шляхи до знаходження цього символу, всякі категорії символу. Ми знаємо дуже багато з нашої практики — це питання сюди не належить. Для нас символ називається за традицією “перетворенням”. Символ — це є мистецтво. З ним пов’язують певну епоху в мистецтві, яку знаємо під назвою символізм — це щось потойбічне. Щоб не було неясностей, знаходимо свій термін» [1925. *Курбас* / *Актор* — 58]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

СИМВОЛ ЖИВИЙ / [1913. *Вороний* / *Театр* — 128, 167].

СИМВОЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1927. *Шевченко* / 1 — 288]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

СИМВОЛІЗМ / «туманний символізм»; «європейська драма, перейшовши фази — натуралістичну і символістичну, зафіксувалась була на фазі — неореалістичній (унікаю терміна — реалістичний, який часто вживається як синонім терміна натуралістичний)» [1914. *Вороний* / *ЛНВ* — 652].

СИМВОЛІСТ / «Символісти — це ті, що пишуть віршами “символ віри”. Потім вони перевертаються на неоклясиків, з неоклясиків на пролетарських, з пролетарських на футуристів, крім поета Якова Савченка, який як був символістом, так залишився ним і до цього часу, бо розгубив усі свої “символи віри” й тепер усе їдно, що без паспорту» [1930. *Вишня* — 8].

СИМПЛІКАЦІЯ / «До стилізації таких п’єс режисер підходить шляхом симпліфікації (упрощення)» [1925. *Вороний* — 554]. ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

СИМПЛІКАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА / спрощення, перетворення, уніфікація; «симпліфікація режисерська» [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 12].

СИМФОНІЯ / «музиканти из високих и низких гласов составляют сличную и сладкую симфонию» [1790. *Сковорода* / *Книжечка* — 389]; «коротка симфонія за мотивами трімбіти» [1876. *Федькович* — 173]; «народних симфоній на повну оркестру» [1904. *Історія* — 34].

СИНКРЕТИЗМ / «В сценічному мистецтві бачимо сполучення як зорового так і слухового мистецтва. Таке об'єднання називається синкретизмом. В первісному своєму стані мистецтва не були так різко розмежовані, як зараз, а в одному якомусь мистецтві сполучувалось по кілька різних галузів мистецтва» [1923. Загаль — 15]; «Такий стан первісного мистецтва називають “первісним синкретизмом”, ц.т. перемішанням в одне всіх галузів мистецтва» [1925. Навроцький — 22].

СИНКРЕТИЧНІСТЬ / [1936. Мар'яненко / 1 — 119]. ► РОБОТА НАД П'ЄСОЮ

СИНОПСИС / короткий виклад змісту драми або вистави; польськ. *synopsis* [1687] [1992. Cegiela — 106]; [1742. Стефанотокос — 81].

СИНТЕЗ ► СЕНТЕЗ

СИНТЕЗ ЖАНРІВ ТЕАТРАЛЬНИХ / «Режисер будує спектакль, як синтезу театральних жанрів: від комедії до гротеску, від буфонади до оперети» [1927. ТСО — 8]. ► СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ, ТЕАТР СИНКРЕТИЧНИЙ, ТЕАТР СИНТЕТИЧНИЙ

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ / [2001. Проскуряков — 517]; «Театр не є і не був ніколи синтезом інших мистецтв» [1923. Курбас. Естетство — 234]; «Проблема синтезу мистецтв була поставлена давно. Грецький театр цілком свідомо шукав єдиної формули, де б мали органічно злитись всі мистецтва. Проте, історія культури пішла шляхом різкого непримиримого розриву поміж матеріальною та гуманітарною культурою, і тільки ХХ вік знову висунув ідею синтезу» [1923. Меженко — 209]; «Повний, нормальний синтез мистецтв можливий буде лише тоді, коли всі мистецтва приймуть один метод, коли кожне з них знайде можливість точного формулювання своїх форм, коли кілька формул сконструйованих по одному принципі буде об'єднано в одну. До синтезу мистецтв треба йти не Штейнеровським містичним шляхом, не в спосіб Бергсоновської інтуїції, а методом математичних досліджень, методом вивчення та удосконалення форми» [1923. Меженко — 210]; «Театр — не синтез мистецтв» [1925. Курбас / Режлаб 04.04.1925 — 392]; «Полісемантичність поняття “синтез” (сполучення, злиття, з'єднання, взаємодія) привела до багатопланового його використання. Воно вживається для визначення різних феноменів культури, з-поміж яких чітко виділяються два, що мають безпосереднє відношення до видів мистецтва. По-перше, синтезом називають пряму взаємодію або непрямий взаємовплив видів мистецтва. <...> По-друге, під синтезом розуміють конкретні структури, що виникли в процесі взаємодії видів і являються її результатом. До таких синтетичних структур належать: конгломеративні утворення (наприклад, збірні концерти, музеї, виставки), ансамблеві сполучення (міська забудова, здійснена за єдиним художнім задумом), органічне злиття (екранізація літературного твору)» [1978. Михалюв — 4]; «Мейерхольд підміняв поняття “синтетичність” колективністю і через цю термінологічну помилку заперечував вагнерівську ідею син-

тезу» [1978. Михальов — 5]. ► СИНТЕЗ ЖАНРІВ ТЕАТРАЛЬНИХ, СИНТЕТИЧНІСТЬ, ТЕАТР СИНКРЕТИЧНИЙ, ТЕАТР СИНТЕТИЧНИЙ

СИНТЕЗ МИСТЕЦЬКО-РИТМИЧНИЙ ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

СИНТЕЗ СЦЕНІЧНИЙ / [1926. Лабер — 2].

СИНТЕТИЧНІСТЬ / ««Стилізація» і «синтетичність» — сьогодні є вирази політичної мрії про класове примирення суспільства» [1929. Кашицький — 50]. ► СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

СИСТЕМА / «Порядок праці режисера. <...> Приблизну (провізоричну) систему можна зробити на підставі нашого досвіду і досвіду робітників інших театрів (Мейерхольд, Станіславський, Смишляєв). На підставі цієї роботи як висновок зробити схему построєння спектаклю. Значить треба: скласти приблизну (провізоричну) систему. Деталізувати і дефініювати всі поняття, які входять в цю систему (схема). Скласти ідеальний порядок праці режисера над п'єсою. Обробити питання техніки опрацювання матеріалу режисером (актори, п'єси і т. ін). Окреслити обов'язки всіх приймаючих участь у створенні театрального видовища. I. Система (провізорична). Систематизація роботи режисера будується на трьох речах: А — Тектоніка, Б — Фактура, В — Сприймання. А — Тектоніка — розпадається на: 1) ідеологію і 2) цільову установку (постановки). Б — Фактура розпадається на: 1. Вибраний драматичний матеріал. Вибір нормується: а) можливостями колективу; б) технічно-матеріальними умовами театру; в) глядачем. II. Установлення ідеї п'єси, зв'язаної з цільовою установкою і драматичним матеріалом (інтерпретація цього матеріалу). III. Накоплення театрального матеріалу. Для розв'язання завдання виведення спектаклю існує не один іманентний даному драматичному творові спосіб передачі ідеї п'єси. В кожному разі ідея п'єси має кілька ключів для розв'язання її і залежить від талановитості режисера, багатства матеріалу і громадських обставин. IV. Зосереджуючись на предметі п'єси, режисер по своєму знаходить, вирішує, підбирає (праця уяви): а) Принцип будови спектаклю (принцип комедії дель арте, наприклад), принцип в театральному видовищі це є: всеохоплююча і всепронизуюча основа, що зв'язує поодинокі елементи театру в своєрідне конструктивне відношення і в своєрідно діяльний механізм; б) План ведення спектаклю. План в театральному видовищі є сума принципів формальних і стилістичних законів (норм і можливостей) тих типів театральних видовищ і других видів людської діяльності, що беруться за зразок при створенні театрального видовища. Принцип і план грецького, шекспірівського, мольєрівського, іспанського театрів були одні і ті ж. Поділ з'являється тільки в пізніші еkleктичні епохи, як наша. V. Первоначальне упорядкування всього матеріалу. На підставі принципу і плану комбінується, переставляється, добавляється матеріал, маючи

на увазі моменти історико-етнографічні, побутові. Все повинно одержати своє місце. VI. Композиція спектаклю. Перемонтовується або залишається таке, яке 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 й означеннями. VII. Практичне переведення композиції в сценічний матеріал, як живий, так і мертвий: сюди входить все те, з чим режисер має діло. Передумова: 1-й закон: Завжди виходити із попереднього. Тільки поборовши попереднє, треба підходити до наступної точки і ніколи не треба губити попередньої, уміння охопити весь той невеличкий космос (порядок) це і є творчість. 2-й закон: Все, що ти робиш, з початку до кінця завжди орієнтуєшся на сприймання (Поза сприйманням вистава не існує)» [1924. Курбас / СФІСД № 2 — 29]; «Наша система, оскільки вона була в залежності від шукань у наших постановках, остільки вона не могла бути до кінця завершеною (система гри актора), і через те є багато прогалин у нашому вихованні» [1925. Курбас / Майстерність — 113]; «Система як певний педагогічний ключ — вона в основі своїй, мабуть, добра, хоч і неповна: занедбана з об'єктивних умов — через брак вчителів культури голосу» [1925. Курбас / Майстерність — 117]; «Під системою можна розуміти певний порядок систематизованих речей, упорядкованих речей і систему можна розуміти як порядок, але не в речах, а в “дійствах”. Порядок, отже, те, що “під ряд” “просто”, “чистота”. Є також порядок в розумінні “послідовності”, “закономірності”. Система мусить з чогось виходити і відповідно до того з чого вона виходить, цей самий порядок буде таким чи іншим. Можна систематизувати по зовнішніх ознаках, по всяких речах, по статі, по функціях. Безумовно, в основу всякої системи, порядку, мусить лягти певна ознака» [1925. Курбас / СФІСД № 6 — 29]; «Вертаючись до питання нашої системи, з чого ми вийшли: наша система — вона давала декілька основних речей. Вона дає безумовно момент об'єктивізації матеріалу. Матеріал стає ясним для актора, як матеріал, який ще він повинен розробити. Я не знаю системи, яка б давала це в такій мірі, як це дає наша система. Друге це те: коли вона була проведена у нас і не тільки намічена в утилітаризації плюс все те, що в мімодрамах і монологах робилося — вона безумовно розвиває актора як творчий індивідуум. Ми знаємо, як ми захоплювалися, як товариші росли на очах. І нам було приємно відзначити творчу чисту роботу. Не було в той час жодного несвідомого в театрі. Система як певний педагогічний ключ в основі своїй, мабуть, добра, хоч і неповна, занедбана» [1925. Курбас / СФІСД № 8 — 14]; «Театр “Березіль”, як система певних формальних прийомів (хоч трудно так розділяти), прямує, як і донині прямував, річищем питомої собі революції. Він є ворог догматизму. Як і дотепер,

скеровує він свою роботу на сучасність як в розумінні епохи, так і в розумінні вузкого сьгодні, — на пролетарський активізм, на максимум якості, на продиктовану нашими обставинами і самим завданням самобутність та оригінальність. Як і дотепер, стрижнем будуть роботи мистецького керівника колективу. Роботи молодих режисерів будуть, як і дотепер, покажчиком зросту режисерів, ступенем засвоєння основних принципів “Березоля” і здатності індивідуально зафарбувати свою продукцію. В сумі — обличчя театру, що становиться і, як єдність, кристалізується. Експресивний реалізм — формула, що цього року ще більше здобуває собі права на громадянство в роботі “Березоля”. Опертий не на індивідуальний, а на соціальний досвід, опертий на активне, а не на пасивне світосприйняття й ставлення до життя, — цей принцип в основі діаметрально протилежний тому, що у нас розуміють під “реалізмом” (побутово-натуралістична й психологічна форма). Відмінюючись у гротеск чи в урочисту монументальність, цей принцип залишається, і для нашого часу він єдиний, що може встояти проти стабілізаторських тенденцій нашого мистецтва» [1927. Курбас / Сезон — 298]; «Словом “система” ми підкреслюємо повторність» [1928. Курбас / Запис — 157]; «Кардинальним моментом в методологічних питаннях театрознавства та драматургії мусить бути наукове розуміння театральної системи. Робота драматурга, режисера, актора тощо не може розглядатися сама по собі, бо то є лише окрема функція єдиного механізму, що називається театром. Не розуміючи соціальної природи та технічної структури цього механізму, не можна серйозно говорити про окремі частини його та їх функції. Отже, перше питання при вивчанні будь-якого драматурга — питання про його виробниче настановлення упирається в питання про ту театральну систему, що її даний драматург фактично обслуговував, чи хотів обслуговувати, своєю творчістю. Цього питання не можна розв’язати в спрощений, так би мовити, “просвітянський” спосіб: перерахувати театри, де виставлялися п’єси даного драматурга або де він працював безпосередньо, додати до цього кілька зауважень біографічного характеру і на тому задовольнитися. Ні, це справа далеко складніша. Ми навмисне говоримо “театральна система”, а не театр, бо нас цікавить не лише “фактичний матеріал” щодо окремих театрів та осіб, а також і наукова типізація цього матеріалу. Театрів безліч, театральних систем — одна — дві на історичну добу. В театрі за його мистецькою “манірою” можна не добачити його соціальної суті, в театральній системі ця суть-як зараз побачимо — є вирішальний чинник і обминути її ніяк не можна. Театри мають індивідуальні назви, театральна система мусить мати наукове визначення. Що ж таке театральна система? <...> Як було зазначено, в основному це мусить бути ідеологія та тематика да-

ного типу театральних систем» [1930. Мамонтов. — 25–26]; «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: попраасувати 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» [1982. Гірняк — 159]. ► ПРИНЦИП МЕТОДОЛОГІЧНИЙ

СИСТЕМА АБОНЕМЕНТНА / [1925. Перспективи — 1]; [1925. ПТУ — 8]; [1927. Час — 1]; «Тов. Дацків вносить пропозицію відмовитися від абонементних систем і зупинитися лише на колективному відвідуванні б пропозицію про утворення Товариства Друзів Українського Радянського Театру, до організації якого притягнути спілки. Таке Т-во найліпше допоможе театрові в справі організації глядача» [1928. Нарада / 1 — 11]. ► АБОНЕМЕНТ, КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА, СИСТЕМА АБОНІМЕНТНА

СИСТЕМА АБОНІМЕНТНА / [1925. Сезон — 4]; «Театральна Комісія Окрвиконкому на одному засіданні ухвалила допустити абоніментну систему в театрі “Березіль” і в оперному театрі, виходячи з ідеологічних та матеріальних міркувань, підкреслюючи одночасно, що питання складне, то більше що відповідного досвіду в умовах Києва у нас ще немає. Абоніментна система, як засіб притягнення глядача до театру по дешевих цінах вперше практикувалась у Києві торік театром “Березіль” і виявила свої добрі та лихі сторони. Не обмежувати власника абоніменту вибирати дні, коли він зможе та захоче піти до театру, було для театру дуже невігідно, бо це не давало ніякої гарантії в тому, що якогось дня не захочуть всі абоніментчики числом кілька тисяч душ піти до театру. На цьому тлі було багато непорозумінь, які досить важко доводилось адміністрації театру долагоджувати. Система, яку тепер запроваджує оперовий театр, різниться від попередньої тим, що запроваджує певний порядок у відвідування театру з боку власників абоніменту, який буде мати змогу по своїх квитках пройти до театру тільки в ті дні, що заздалегідь оголошені» [1925. Анархія / 2 — 5]; «Для більшого поширення роботи нашого театру серед робітничих кол, дирекцією театру вводиться пільгова абоніментна система. Все вищезгадане дає право думати, що держтеатр ім. Ів. Франка, в цій сезоні, виповнить своє завдання» [1925. Юра / Анкета — 2]. ► АБОНЕМЕНТ, СИСТЕМА АБОНЕМЕНТНА, УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

СИСТЕМА АКТОРА / «Єдиною творчою метою, єдиною без якої дальший шлях був би зовсім неможливим, можна було пройняти колектив тільки тоді, коли достатньою мірою осягнені будуть основи діалек-

тичного матеріалізму. На основі цієї науки мали робити висновки і накреслювати єдину монолітну методу творчих індивідів вже злютованого ансамблю <...>. 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].

СИСТЕМА АНОХІНА / «В доповнення до цієї вправи хочу запропонувати заодно систему, котра дуже близька до цієї вправи і досягає того самого, що й інші вправи в диханні чи читанні, це система Анохіна. Коли стежити за правильним положенням рук, ніг, голови і т. д., то це не повинно пошкодити. Не брати багато вправ одразу, а поменше, й дуже поволі. Важливо цим досягти того, щоб це саме почуття гармонійності, самозрозумілості вдихання і видихання, навіть тоді, коли ви говорите, щоб воно через часте повторення стало для вас природним. Коли ви рік будете вправлятися в таких речах, то, звичайно, воно відіб’ється на тому, як ви будете триматися на сцені. Дістанете секрет привабливості, себто промовляння до публіки, будучи пасивним» [1926. Курбас / Постановка — 153].

СИСТЕМА [«БЕРЕЗОЛЯ», КУРБАСА] / «Проблему руху в “Березолі”, на превеликий жаль, в літературі не висвітлено. А на українських сценах вживають таких термінів, як “система “Березоля”, “система Курбаса”. Нам відомо, що коріння її лежать у системі Дельсарта, що їй значною мірою прислужилась ідея “выразительного человека” Волконського, але в чому суть системи перетворення (так її здається зветь?), змодифікованій в “Березолі”, на превеликий жаль, не знаємо» [1930. Корляків — 73].

СИСТЕМА ВИРОБНИЦТВА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ / «Буржуазна система виробництва культурних цінностей» [1925. Микитенко / Нейль — 33]. ► ЦІННІСТЬ КУЛЬТУРНА

СИСТЕМА ВИСТАВИ ОБРАЗНА / [1981. Фіалко — 8].

СИСТЕМА ВИХОВАННЯ АКТОРА / [1924. Курбас / Поправки — 51]; [1928. Рулін / Система — 104]; «[перелік дисциплін] соціологія мистецтва <...> художнє читання <...> механіка сцени <...> оформлення сцени <...> історія театру <...> система виховання актора» [1928. Рулін / Розклад — 51].

СИСТЕМА ГРИ АКТОРА / «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].

СИСТЕМА ГРИ АКТОРСЬКОЇ / [1927. Шевченко / 1 — 286, 287, 294]; [1928. Альф / 2 — 12]; [1928. І. В. — 10]; [1943. Бутківський / 1 — 4].

СИСТЕМА ДЕКОРАТИВНА / [1925. Туркельтауб / 7 — 3].

СИСТЕМА ДЕЛЬСАРТА / [1929. Предславич / Рух — 41].

СИСТЕМА ДРАМАТУРГІЧНА / [1936. Рулін / Система / 1].

СИСТЕМА КІНЕМАТИЧНА / [1931. Буревій — 67–68]. ► СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

СИСТЕМА КРЕДИТУВАННЯ ГЛЯДАЧІВ / «система кредитування глядачів через абонементи» [1927. Час — 1].

СИСТЕМА КУНІНА / «Система гр. Куніна з'являється методом <...> і може бути прикладена не тільки до голосового виразу на сцені, але й мимічного» [1923. Курбас / Система — 586].

СИСТЕМА КУРБАСА / [1923. ГРТР — 4]. ► СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА, ТЕАТР ДИТЯЧИЙ

СИСТЕМА МИСТЕЦЬКА / [1923. Любченко — 1]; «існуючі осередки нового театру в основу своєї роботи кладуть головне “мистецькі системи”, не підкреслюючи класового, громадського характеру організації, не скеровуючи (за невеликими винятками) роботи в бік організації певних класових сил» [1923. ВБ — 3]. ► НАПРЯМ МИСТЕЦЬКИЙ

СИСТЕМА МИСТЕЦЬКА [«БЕРЕЗОЛЯ»] / [1943. Бутківський / 1 — 5].

СИСТЕМА ОБРАЗІВ ► БУДОВА ДРАМАТИЧНОГО ОБРАЗУ

СИСТЕМА ПАВІЛЬЙОННА / [1926. Смолич / Толбузін — 7]; [1926. Смолич / Толбузін / 2 — 302]; [1929. Болобан / 5 — 46]. ► ПАВІЛЬЙОН

СИСТЕМА ПАРАВАНІВ / [1926. Смолич / Толбузін / 2 — 301]. ► ПАРАВАН

СИСТЕМА ПАРАВАНІВ ТА ПРИСТАВОК / [1926. Смолич / Толбузін — 7]. ► ПАРАВАНИ

СИСТЕМА ПІЇТИКИ ШКІЛЬНОЇ / «драма в системі шкільної піїтики» [1930. Рулін / Випуски — 77].

СИСТЕМА РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВА ТЕАТРАЛЬНА / [1935. Гармсен / 2 — 53, 56]; [1941. Білецький — 9]. ► СИСТЕМА РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

СИСТЕМА [РЕЖИСЕРСЬКА] / [1913. Вороний / Театр — 95, 97]; [1934. Юра — 747, 748]; [2023. Клековкін]; «Ви самі возвели в культ існування так звану курбасівську систему, що утворився культ курбасівської системи, і не подивились, а який класовий зміст і напрямок цих систем. Система Курбаса є прагнення використати всілякі засоби мистецтва для того, щоб на окремих етапах провадити чужу пролетаріатові політику» [Васютинський] [1933. Стенограма — 573]; «До цього часу ми говорили про працю Курбаса в “Березолі” і почасти в “Молодому театрі”. Одначе його настанови пропагувалися не лише тут, але й у значній кількості театрів, ТРАМів і ТЮГів, вищих музичних і театральних навчальних заведень і студій. Курбасівці розносили настанови свого “метра” по всій Радян-

ській Україні, затруювали ними молодняк, “виховували” в їхньому дусі ціле театральне покоління. Цілком недавно нам довелося познайомитися з “працями” професора Ігнатовича, режисера і актора “Березоля”, та одного із соратників Курбаса, що спочатку працював у Київському, а згодом Харківському музично-театральному інституті. Цей, дозвольте сказати, професор, насаджав дуже цікаву “систему актора” за Курбасом. Сам Курбас ніде й ніколи своєї “системи” як такої не проголошував, однак “система Курбаса” існувала. Її пропагували соратники Курбаса типу “професора” Ігнатовича. Поміж багатьма “методами” професора Ігнатовича особливо примітний так званий “абстрагований період”. Цей “абстрагований період” навчання зводився до того, що студентам — робітникам і колгоспникам, майбутнім акторам радянського театру — рекомендувалося при вивчанні ролі: 1. Уникати використання життєвого досвіду. 2. Відривати в процесі навчання слово від жеста. 3. Відривати звучання слова від його змісту. 4. Відривати емоції від думки, відчуження від думання. 5. Розглядати об’єктивність емоції з її біологічного боку. 6. Абстрагуватися від сюжету. 7. Розглядати сюжет тільки як трамплін. 8. Розглядати супрематизм як спосіб самовиховання. 9. Перетворюватися в тигра або шакала для “оголеного виявлення” простіших емоцій. 10. Допускати існування абстрактних емоцій, не пов’язаних і не впливаючих з конкретного соціального буття. 11. Абстрагуватися від образу і характеру конкретної особи. 12. Розглядати рух виключно як проекцію емоції. Таку “систему” калічення пролетарської театральної молоді викладав “за Курбасом” Ігнатович. Молодий викладач березілець Черкашин давав таку “марксистську” настанову до своєї “програми звучання слова”: “Лише оволодівши та змінивши на новому ґрунті всю попередню культуру, не лише дігнавши, але й перегнавши капіталістичну техніку, можливо побудувати нову соціалістичну культуру”» [1934. Грудина — 769–780]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ, ПРИНЦИП МЕТОДОЛОГІЧНИЙ, СИСТЕМА РЕЖИСУРИ

СИСТЕМА РЕЖИСУРИ / «боротись з загальною системою режисури і з методом акторської праці» [1913. Вороний / Театр — 154]. ► СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА

СИСТЕМА РОБОТИ НАД ОБРАЗОМ / «у Заньковецької можна було багато вчитися, але сама вона вчити, безумовно, не вміла, а Саксаганський і сам прекрасно вмів вчити. Заньковецька тому не вміла вчити, що сама ніколи не підсумовувала виробленої власною практикою системи своєї роботи над образом; вона глибоко аналізувала ролі, але мені здається, що я не погіршу проти істини, коли скажу, що Заньковецька не аналізувала своєї власної роботи» [1937. Романицький — 30].

СИСТЕМА РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВА ТЕАТРАЛЬНА / [1941. Білецький — 9]; «М. Кропивницький очолював романтично-побутову театральну систему, брати Тобілевичі — реалістично-побутову» [1935. Гармсен

/2 — 53]; / «В театральній системі Кропивницького-Старицького над усім панував принцип театральності <...>. В найкращу добу свого існування (в групі Кропивницького-Старицького) цей ти синкретичного театру був значним театральним явищем. Цей театр обслуговував, головним чином, українську буржуазію, буржуазно-націоналістичну інтелігенцію та широки кола дрібної буржуазії (міщанства)» [1935. Гармсен / 2 — 54]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

СИСТЕМА СПЕКТАКЛЮ ОБРАЗНА / [1970. Френкель — 16].

СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО / [1924. Київ — 8]; [1936. Мамонтов — 113];

«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 Мейерхольда — коли була рефлексологія замість психології, теж був монтаж емоцій (“Великодушний рогоносець”))» [1924. Курбас / Принцип — 50]; «Чеховська драматургія та її вплив на створення “системи” Станіславського» [1930. Рулін / Zeit — 38]; «Минуло вже три роки з того моменту, як у Москві засновано українську театральну студію <...>. У квітні 1928 року відбувся перший прийом студійців, за керівництвом режисера 2-го МХАТ’у і видатного московського театального педагога В. С. Смишляєва. <...> В цілому студія працює за системою Станіславського, але В. С. Смишляєв мислить цю систему не як догму, що застигла в сумі певних канонів, а лише як суму тих педагогічних засобів, що дають змогу озброїти молодь знаннями театального мистецтва, не обмежуючи прав цієї молоді на шукання і новаторство. З самого початку своєї роботи в студії В. С. Смишляєв застосував цілком новий у СРСР метод роботи над словом — кінематичну систему. Цією стороною своєї роботи студія тепер цікавить театрознавців, що пильно придивляються до нової системи роботи над словом» [1931. Буревій — 67–68]; «Метафізичною теорією примирення протилежностей Афіногенов аргументує свій безоглядний захист наскрізь ідеалістичної, реакційної системи Станіславського, — дарма, що давно вже засуджені опортуністичні спроби видати афоризм Станіславського про добре й зле, за діалектику, хоч би й “стихійну”» [1931. Юрченко — 146]. ► МЕТОД ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА / [1928. Бондарчук — 7]; [1931. Мамонтов / Суд — 20];

[1931. Рулін / Концепції — 204]; [1935. Гармсен / 2 — 53–54]; [1936. Рулін / Система / 2]; [1941. Білецький — 9]; [1995. Заболотна — 22]; «З трьох зазначених чинників — автор, виконавець, глядач — і складається те, що ми називаємо театальною

системою. Самим же терміном цим підкреслюється взаємна залежність окремих театральних чинників, одного від усіх інших. І що більша ця залежність, то кращий театр» [1927. Мамонтов / 1 — 46]; «Крім творців нових театральних систем і проводирів нових напрямків, що виходять з акторів, на режисуру в нас ідуть актори, вичерпавши себе, чи пробуючи свої сили» [1931. Хмурий — 32]; «театральна система: історія поняття» [2002. Клековкін — 31]. ► СИСТЕМА, СИСТЕМА ТЕАТРУ, ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

СИСТЕМА [ТЕАТРАЛЬНА] / «Я взагалі вважаю, що театр другої половини ХХ століття не приніс нових театральних ідей, а синтезував відкриті раніше системи Станіславського, Мейерхольда, Курбаса, Брехта. Тепер же відбувається “дифузія”, взаємопроникнення різних ідей. Те, що кільканадцять років тому вважалося несумісним, суперечливим, еkleктичним, сьогодні узаконено. Різні системи співіснують навіть в одній виставі, і це нікого не бентежить... Важливо, щоб синтез цих ідей у виставі був “хімічним”» [1989] [1999. Данченко — 44]. ► ТЕАКАДРИ

СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА ДЕРЖАВНА / «Український радянський театр, що розрісся в велику державну театральну систему, має в цій системі всі жанри театального мистецтва, починаючи від драматичного та оперного й кінчаючи театрами малих форм та естрадою» [1932. Буревій — 18].

СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА РАДЯНСЬКА / [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 63]. ► СИСТЕМА ТЕАТРУ РАДЯНСЬКОГО, ТЕАТР РАДЯНСЬКИЙ

СИСТЕМА ТЕАТРУ / «Питання перевиховання мас у напрямі створення нового побуту, виживання побутових звичок старого часу (не тільки обрядів), питання про те, які форми буде мати, наш театр грає, безперечно, першорядну роль. Система театру побудована на вивченні законів театру в усіх його складових частинах (взаємовідносини фактури і глядача), система, що в практичному приміненні може бути кожен раз нормована вимогами менту в абсолютному погодженні з тактикою і програмою компартії — така система є те, що нам потрібно. Таку систему створює “Березіль”» [1925. Курбас / Фактура — 249].

СИСТЕМА ТЕАТРУ ЕПІЧНОГО / [1981. Чирков — 21]. ► ТЕАТР ЕПІЧНИЙ

СИСТЕМА ТЕАТРУ РАДЯНСЬКОГО / [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 59]; «Доцільніш говорити про систему радянського театру, а не про радянський театр <...>. Ми говоримо про систему радянського театру ще для того, щоб підкреслити єдність ідеологічного спрямування та найважливіших принципів засад для всіх розгалужень радянського театру <...>. Перш за все радянський театр є театр масовий <...>. Другу основну засаду радянського театру становить його політичність. Радянський театр є театр політичний <...>. Політичний театр дивиться на мистецтво не як на мету, а як на засіб у соціальній боротьбі. Політичний театр є театр максимального ідейного навантаження, театр чітких ідеологічних

формульовок, що не терпить “вічних проблем”, неясних, недоговорених думок тощо» [1931. Мамонтов / Проблеми — 272–274]. ► СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА РАДЯНСЬКА, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР РАДЯНСЬКИЙ

СИСТЕМА ТЕАТРУ РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВА / «І. Тобілевич був творцем реалістично-побутової системи українського театру» [1931. Мамонтов / Суд — 21]. ► ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

СИСТЕМА ТЕАТРУ РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВОГО / «ясно було вже на початку 900-х років, що романтично-побутова театральна система оджила свій час. Її місце заступала система реалістично-побутового театру на чолі з драматургом Карпенком-Карим. Театр І. Карпенка-Карого і П. Саксаганського, були виразниками цього переходу від побутового романтизму до побутового реалізму» [1941. Білецький — 11].

СИСТЕМА УМОВНОГО СЦЕНІЧНОГО РЕАЛІЗМУ / [1924. Туркельтауб / Оборона — 1]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

СИСТЕМА ФОРМАЛІСТИЧНА / «Своєю формалістичною системою Курбас намагався остаточно зламати інерцію й традицію театральної культури етнографічного побутовізму з її наївною ідеологією народницького демократизму, і, натомість, ствердити принципи буржуазної ідеалістичної естетики, норми формалістичної театральної культури, перемикнути і поштовхнути розвиток українського театру на шлях ідеології буржуазного європеїзму, тобто, досягти того, що намагався зробити в літературі спільно з Шумським, з ВАПЛІТЕ, з неокласикою М. Хвильовий, того, чого вимагали класові політичні інтереси української буржуазії» [1934. Юра — 748]. ► СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА КУРБАСА

СИСТЕМА ХУДОЖНЯ / «Коли б художня система “Березоля” була така передова, як березильці про неї думають» [Микитенко] [1933. Стенограма — 555].

СИСТЕМА ШПРЕНГЕЛЬНА / каркас даху театру; «Стан шпренгельної системи і матеріалу знаходиться в задовільному стані» [1930. Акт — 203]. ► ШПРЕНГЕЛЬ

СИСТЕМАТИКА ТЕОРІЙ ТЕАТРАЛЬНОГО МАЙСТЕРСТВА / [1932. Верхацький / Пролог — 5].

СИТУАЦІЯ / композиційно завершений фрагмент драми; польськ. *sytuacja* [1687] [1992. *Cegiela* — 106]; «комічність ситуації» [1864. *Слово* / 75 — 10]; «У “Ревізорі”. Люди пасивні. Весь конфлікт укладений у ситуацію (в “Ревізорі”). У комедії, де елемент ситуаційний, скажімо, в комедії на зразок “Весілля Фігаро”, котра близька за характером конфлікту з драмою, — там мало є від ситуації як такої. Ситуації, які є там, — комедійні, виражені, вони підстроєні активними діячами на сцені, люди пошиваються в дурні. Бувають комедії, в котрих цей ситуаційний момент не залежить від дійових осіб, а він є тим вищим принципом, який цими людьми

владує, і там конфлікт утворюється від збігу обставин» [1925. Курбас / Режлаб 22.04.1925 — 419]; «Первісним елементом побудови сюжету є ситуація. Ситуація — це взятє в певний момент співвідношення діючих сил, взаємодіювання дійових осіб» [1948. Предславич — 15]. ► **КОНФЛІКТ, СИТУАЦІЯ ДРАМАТИЧНА**

СИТУАЦІЯ ДРАМАТИЧНА / польськ. *sytuacja* [1791], *sytuacja dramatyczna* [1815] [2007. Rutkowska — 511]; «драматична ситуація» [1913. Вороний / Театр — 118] «недраматичні умовні ситуації в п'єсі» [1907. Стешенко / 1 — 57]; «Драматична ситуація п'єси зосереджується зараз на боротьбі між радянським активом села та оцим гуртком куркулів з Чирвою-Козирем на чолі» [1928. Болобан / «Диктатура» — 32]; «Драматична ситуація полягає в тому, що молодь за допомогою ловкача писаря обдурює старих батьків і примушує їх віддати своїх дочок за наймитів. Себто виходить, що батьки “пошились у дурні”. Як бачимо, фабула п'єси не має в собі нічого цікавого і в основному повторює багато п'єс італійських чи французьких п'єс» [1928. Сірій / 1 — 40]. ► **КОНФЛІКТ**

СИТУАЦІЯ МИСТЕЦЬКА / [1926. Ситуація — 1].

СИТУАЦІЯ ПСИХІЧНА / [1893. Нечуй — 149, 151, 156].

СИТУАЦІЯ СЦЕНІЧНА / [1913. Вороний / Театр — 71].

СИТУАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «ситуація театральна» [1932. Рулін / 15 — 75]; «Визначити театральну ситуацію. З визначення матимемо і знайдення нашого місця по суті, і пояснення до такої, а не іншої нашої роботи, платформи, політики, перспективи. Загальний пейзаж — ми говорили про: 1. Боротьбу класових ідеологій (факт, що в боротьбі театральних угруповань змагаються класові ідеології). 2. Дрібновласницька продукція України (світогляд селянської і дрібновласницької маси дуже відбивається на всій нашій культурі і тягне театр до себе. Наприклад, помірковані вимоги, які ставляться до театру — це туга за теплом, особливою простотою натуралістичного театру, туга ця походить від спеціальної ідеології дрібного власника — індивідуаліста, котрий сидить у кімнаті, доглядає курей і чекає заходу сонця). 3. Факт процесу деструкції, що продовжується. 4. Ломка принципу буржуазного театру. 5. Неясність і недиференційованість у театральній ділянці» [1925. Курбас / Режлаб 04.01.1925 — 323–324].

СИТУАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТИЧНА / [1919. Бондарчук / Замітки — 66].

СІМОДІЯ / [1930. Гординський — 146]. ► **МІМ**

СІНОПСІС / «Після заголовка йде в Кр. зміст трагедокомедії прозою — синопсис, досить короткий і звязкий» [1920. Гординський — 38].

СІТКА ДРАМТЕАТРІВ / [1928. Смолич / Сезон — 2].

СІТКА ТЕАТРІВ / [1925. Сезон — 4]. ► **МЕРЕЖА ТЕАТРІВ, УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ**

ПІДПРИЄМСТВАМИ

СКАКАНЬЯ / «игранья, скаканья и шаленья» [1605. Вишенський. Послання — 371].

СКАНДАЛ НА СЦЕНІ / [1922. Дудко — 10–11].

СКАНДАЛ У ТЕАТРИ / [1907. Старицька — 640]; «запрещение студентам посещать театр 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» [Харків, 1823 р.]; «в театре разыгралось побоище студентов с полицией вследствие устроенного ими скандала какой-то актрисе, что они ее ошкаркали, освистали, оборвали её платье и т. д.» [1893. Черняев / Старинный — 69].

СКАНДУВАННЯ / «Главнейшие недостатки, замечаемые у многих при чтении стихов, суть скандирование (рубление стиха, подчеркивание такта) и отбивание рифмы (т. е. ударение на рифмах). Обе привычки производят неприятную для слуха монотонность» [1907. Богданов — 29].

СКЕНОГРАФІЯ / «скенография, или живопись театральных декораций у греков» [1888. Павлуцкий — 387]. ► СКИНОПИСАНІЄ, СЦЕНОГРАФ, СЦЕНОГРАФІЯ

СКЕТЧ / [1929. Гангрена — 194]; [1920-ті. Рулін / Словник — 12]. ► СКЕЧ

СКЕЧ / «Скеч — весела сценка» [1938. Мельник — 71]. ► СКЕТЧ

СКИНОПИСАНІЄ / «*scenographia* — скинописаніє» [1642. Славинецький — 363]. ► СЦЕНОГРАФІЯ

СКЛАД АДМІНІСТРАЦІЙНИЙ [ТЕАТРУ] ► ШТАТ ТЕАТРУ

СКЛАД МИСТЕЦЬКИЙ ВИЩИЙ [ТЕАТРУ] ► ШТАТ ТЕАТРУ

СКЛАД МИСТЕЦЬКИЙ СЕРЕДНІЙ [ТЕАТРУ] ► ШТАТ ТЕАТРУ

СКЛАД МИСТЕЦЬКИЙ [ТЕАТРУ] ► ШТАТ ТЕАТРУ

СКЛАД МОНТИРОВОЧНИЙ [ТЕАТРУ] ► ШТАТ ТЕАТРУ

СКЛАД ТЕАТРОВО-ПРОКАТНИЙ / [1923. Поріцький — 3]. ► ТЕАТР СЕЛЯНСЬКИЙ, ТРУПА

СКЛАДАЧ ЛІБРЕТТО / [1918. Курбас / Театральний лист — 44].

СКОМОРОХ / [1580] [2019. Кузьмінський — 7]; польськ. *skomoroch* [1626] [1992. Cegiela — 102]; «скоморох» [1913. Франко / Студія — 219, 220, 222]; [1917. Сумцов — 3]; «игрцы, скоморохи albo машкарники» [1605. Вишенський. Послання — 371]; «кровопролийцы, игрцы, скоморохи альбо машкарники» [1605] [XVI — початок XVII ст. Словник / 13 — 18]; «скоморох — фигляр, кумедник, кумедіян, штукарь, блазень» [1893. Уманець / 4 — 32]; «князі руські спроваджували з Візантії на Русь також забавників та потішників-музикантів, клоунів, чи як їх тоді називано, скоморохів <...>. Були се напівклоуни, а напівактори-комедіанти» [1894. Франко / Театр — 296]; «Скоморохи — народні весельчаки» [1938. Мельник — 70]. ► ПІСНОТВОРЕЦЬ, СКОМРАХ, ТЕАТР КНЯЖИЙ

СКОМОРОШЕСТВО / [1893. Черняев / Старинный — 45].

СКОМОРОШНИЧАЮЧИ / [1916. Кропивницький — 236].

СКОМПАНОВКА / «“скомпановка” пьес для сцени» [1887. Кропивницький / Трупа — 360]; «скомпонував по Кухаренку» [1897. Старицький / Білоловський / 1 — 561]; «скомпановано» [1907. Старицька — 675]; «не менш слабо скомпонована драма Трофимовича» [1909. Франко — 336]; «драма <...> скомпонована» [1910. Франко — 401]; «скомпонована драма» [1910. Франко — 402].

СКОМРАХ / «но сими диявол льстит, и другими нравы всякими льстими, привабляет ны от Бога, трубами, скомрахи, и гуслими, и русальями. Видом бо игрища утолочена, и людей множество на них, яко упихати начнут друг друга, позоры діюще от біса замышленого діла» [6576 / 1068] [1068. Повість — 270]. ► СКОМОРОХ

СКРИНЬКА ВЕРТЕПНА / [1929. Марковський — 2, 4, 6, 11, 24, 116, 117]. ► ВЕРТЕП

СКРИНЬКА ДЛЯ ЗАПИСОК / «Для звязку з глядачем УМВП запроваджує по всіх своїх театрах та кіно спеціальні скриньки для записок глядачів, щоб бути в курсі всіх вражень глядача від вистав і картин, а також для скарг відвідувачів на адміністративний персонал» [1928. Хроніка / 3 — 14].

СКРИПАЧ ► ШТАТ ТЕАТРУ

СКРИПНИК / скрипаль; [1921. Квітка — 80].

СКРИПЬКИ / [1565] [2019. Кузьмінський — 6]. ► МЕДВЕДНИК

СКРІПКА / [1900. Кропивницький / Нашествіє — 66].

СКУСНИЙ / «Скусний, скусно <...>; на В(еликій) У[країні] — штучний, мистецький» [1978. Огієнко — 368].

СКУСТВО / мистецтво, «іскуство»; [1847. Куліш — 158]. ► АРТИЗМ, ІСКУСТВО, МИСТЕЦТВО, ШТУКА

СЛАВА АКТОРА / [1913. Вороний / Щепкін — 317].

СЛАВА АРТИСТИЧНА / [1884. Нечуй — 119].

СЛИШАНИЕ / «епілог благодарствует благодарумному слишателю за приліжное слишание» [1706. Торжество — 280]. ► СЛУХ, СЛУХАЧ

СЛИШАТЕЛЬ / «изъявляет очесом предложит вещь и внимания от слышателей желает» [1702. Комедія — 86]; епілог наприкінці вистави «благодарствует слышателем за внимание» [1702. Комедія — 89]; «показавши измену мира сего лестну тебе, слышателеви, нашему пречестну» [1702. Комедія — 145]; «слышателю» [1702. Туптало — 238]; «пролог к слышателем» [1705. Прокопович — 258]; «молим слышателей о внимательное в дієвстві слишание» [1706. Торжество — 215]; «сего воскресение днес ти изъявлеем; соизвол, слышателю, раченим внимати Страсть побіду Христову будем изъявляти» [1706. Торжество — 216]; «епілог благодарствует благодарумному слишателю за приліжное слишание» [1706. Торжество — 280]; «пролог слышателю дієвствія изволь послушати» [1729. Трагедокомедія — 283]; «слышателю» [1729. Трагедокомедія — 312]. ► СЛУХ, СЛУХАЧ

СЛОВНИК ДЛЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПРАКТИКИ / «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 театрального мистецтва» [1927. Курбас / Сьогодні — 282].

СЛОВНИК ЛЕКСИКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ / [1999. Барабан]; [2002. Барабан]. ►

ІСТОРІЯ ТЕРМІНІВ ТЕАТРАЛЬНИХ, СЛОВНИК ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТИЧНИЙ, ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА

СЛОВНИК ПОЧУВАНЬ / [1920. Мімодрама — 40].

СЛОВНИК РЕЖИСЕРСЬКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ / «незабаром заходами термінологічної станції буде видано термінологічного режисерського словника. Припускають, що більшість матер'ялу буде подано режисером Дубовиком» [1930. Телеграма — 257].

СЛОВНИК РУХУ / «А самий словник руху ніг клясичного балету, адже це ті самі “фіоретури” італійської опери, що їх знищується навіть у консервативному оперовому театрі. Не дарма ж ті рухи ніг один із старих теоретиків танку Туано Арбо теж називав “фіоретурами”. Це та хи-мерність, той начерк вигадливий та добірний, що ми його зустрічаємо в промовах і в листах старих придвірних. Тулуб танцюриста не живе, він, як це бувало треба при дворі, нерухомий. Він лише схиляється для уклонів» [1929. Фоперrep / 1 — 23].

СЛОВНИК ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТИЧНИЙ / [2007. Баканурський]; [2009.

Баканурський]. ► ІСТОРІЯ ТЕРМІНІВ ТЕАТРАЛЬНИХ, СЛОВНИК ЛЕКСИКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ, ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА

СЛОВНИК ТЕРМІНОЛОГІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ / [1943. ВС — 3]; «Для вдосконалення мови в Мистецькому Об'єднанні “Березіль” 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» [1925. Словник — 5]. ► СЛОВНИК ЛЕКСИКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ, СЛОВНИК РЕЖИСЕРСЬКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ, ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА

СЛОВО ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ

СЛОВО КОЛЕКТИВНО-КОНСТРУКТИВНЕ ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

СЛОВО ПЕРЕДНЕ ПЕРЕД ВИСТАВОЮ / «Державний театр відкликаючись на побажання робітників, вводить передне слово перед виставою що має освітлювати п'єсу, автора, епоху, то-що. Перша спроба з “Мазепою” дає позитивні наслідки» [1926. П. Б. — 7].

СЛОВО СЦЕНІЧНЕ / навчальна дисципліна; «сценічне слово» [1942. Й — 3]. ► КУРС ДЛЯ РЕЖИСЕРІВ

СЛОВО ХУДОЖНЄ / «В культурі художнього слова мені багато допомагали М. М. Старицька, М. К. Вороний та В. К. Чаговець» [1936. Мар'яненко / 2 — 167]. ► КУЛЬТУРА СЛОВА ХУДОЖНЬОГО

СЛУГИ ПРОСЦЕНІУМУ / [1926. Смолич / Шпана — 87]; [1926. Урсал — 8]. ► ПРОСЦЕНІУМ

СЛУЖБОВЦІ ТЕАТРУ ► ШТАТ ТЕАТРУ

СЛУЖИТЕЛІ МЕЛЬПОМЕНИ / [1913. Вороний / Театр — 39].

СЛУЖИТЕЛІ МИСТЕЦТВ / [1924. Лаврінович — 39].

СЛУЖІННЯ МИСТЕЦТВУ [ТЕАТРУ, МУЗАМ] / «служение сценическому искусству» [1861. Мизко — 303]; «служение искусству» [1874. Кропивницький — 257]; [1880. Кропивницький / 22.12 — 315]; «служу я театру» [1905. Кропивницький — 85]; «Перші роки 20-го століття були періодом, коли поступова українська (не українофільська) інтелігенція, підпадаючи різним соціальним впливам, досить виразно поділилась на “батьків” і “дітей”, на просто лібералів та на радикалів і, навіть, соціалістів. Першу течію репрезентували ширші кола української інтелігенції. Вони не мали виразної політичної фізіономії, точно висловлених соціальних програм, пляну дня й перспектив на майбутнє, жили “вчорашнім” днем, може навіть спогадами про “вчора”, іноді щиро, іноді сантиментально-солодкаво “служачи народові”. Щось кволе й мало реальне, відірване від життя, відчувалось в таких “прекраснодушних людях”, в цих типових представниках народницької буржуазної інтелігенції. Але вже тоді ж частина нашої інтелігенції доходить висновку, що “служіння народові” не покриває всього життя й що, попри те “служіння”, є й інші інтереси та завдання суто інтелігентські. Куди, наприклад, віднести задоволення власних естетичних потреб? А як обійтись без естетики, коли революцію розгромлено, коли “народ” виявив себе таким неестетичним і грубо-прозаїчним? “Народ” не вважав на оте “високе служіння”, а діловито палив таки й нещадно нищив маєтки найщиріших мужикофілів. Ні, “служіння народові” рішуче належало замінити на “служіння музам”, що “не терплять суєти”. Отже, народжується розпачливе гасло — “мистецтво для мистецтва”. Речник його — Вороний» [1930. Бойко — 1]. ► ХРАМ МИСТЕЦТВА, ХРАМ ШТУКИ

СЛУХ / «к оному нашому дійствію вашого слуха і доброхотства требаєм» [XVIII ст. Великодня драма — 315]; «публікою, що приходитиме дивитись і слухать до нашого театру» [1917. Курбас / Молодий — 27]. ► СЛИШАТЕЛЬ

СЛУХАЛЬНИК / «міські слухальники та глядачі в театрі» [1905. Гастролі — 141].

СЛУХАЛЬНЯ / «аудиторія — слухальня» [1862. Ефименко — 52]. ► СЛУХ, СЛУХАЧ

СЛУХАННЯ ► РЕПЕРТУАР СВЯТКОВИЙ

СЛУХАЧ / польськ. *sluchacz* [1754] [2007. *Rutkowska* — 497]; [1820] [1992. *Cegiela* — 102]; в Іспанії XVII ст. відвідувачів театру називали не глядачами (*espectadores*), а слухачами (*oyentes*), в українському театрі у цей час «слухач» також домінує над «глядачем»; у Польщі з середини XVIII ст. уживається стала назва — *sluchacz* [2007. *Rutkowska* — 497], однак у 1860-х рр. у Харкові «більшість ездило не слухать, а смотреть оперу» [1884. *Черняев* — 375]; «слухач» [1888. *Карпенко-Карий* / *Франко* — 299]; [1898. *Франко* — 151]; [1904. *Карпенко-Карий* / 6 — 164]; [1905. *Карпенко-Карий* / *Суета* — 51]; «слухателі» [1841. *Квітка* / *Театр* — 99]; «при гарній грі “Простака” — слухач не втерпить, щоб не реготатися» [1866. *Маруся* — 370]; «що ж до Вашого “Неймовірного”, то він здається мені дуже буденним та ординарним, построєним цілком на психології, і через те він мусить цікавити тільки кабінетного читача, а не масового слухача; бо масовому слухачеві треба густі краски, грубі риси, мораль, щоб в ніс йому біла» [1897. *Кропивницький* / *Грінченко* / 1 — 456]; «вона [“Наталка Полтавка”] невгамовно лунає на сцені і буде лунать довго-довго, бо вона ще жде свого настоящего слухача — селянина, для котрого й написана» [1903. *Карпенко-Карий* / *Наталка* — 273–274]; «слухать любиму народну п’єсу»; «а в ті давні часи людям радісно було слухать утвір по мимо виконання» [1903. *Карпенко-Карий* / *Наталка* — 274]; «неосвічений слухач» [1905. *Карпенко-Карий* / *Житєйське море* — 78]; «трагічний настрої опанував душами слухачів, в театрі тихо, мов нема нікого» [1905. *Карпенко-Карий* / *Житєйське море* — 115]. ► ГЛЯДАЧ, ЗРИТЕЛЬ, ПУБЛІКА, РЕЦЕНЗЕНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

СЛУХАЧ МАСОВИЙ / [1925. *Опера* — 5]. ► МИСТЕЦТВО ОПЕРОВЕ

СЛУХОВИЩЕ / «Театр ім. Ів. Франка впав у прірву безхребетного “мовного видовища” (краще “слуховища”) і стабілізувався на усталених нормах “психологічного” “європейського” театру (Г. Ібсен та інші) з домішанням у загальному репертуарі соціально-побутової драми» [1929. *Смолич* / *Франка* — 49]; «Найскладніша авдиція — радіове слуховище. <...> Радіове слуховище це літературний твір діяльогового характеру, надаваний Радіом. Це форма авдицій належить до найтрудніших, бо коли легко стати перед мікрофоном прелегента з приготованим попередньо текстом відчиту або оркестри і можна це зробити за кілька проб, то надана спеціально для Радія приготованого слуховища, драми, комедії, водевілю чи фарси без змоги передати оптичний ефект, який взагалі панує над акустичним ефектом, насуває великі труднощі. Коли завіса в театрі йде ввєрх, бачимо декорацію, з якої довідуємося, що акція йтиме в лісі, в хаті чи деінде. Одночасно бачимо, що є це вечір чи соняшний полудень. Залежно від роду декорацій або вбрання артистів без труду відгадуємо епоху, в якій відбувається акція драми; бачимо жести, вираз обличчя артиста, з черги зорієнтуємось у почуваннях, які нас зворушують, у характері відтворюваної

постаті. Радіо позбавлене всіх цих засобів. Воно мусить словом та звуком виразити все, що є суттю драматичного змісту твору, його зовнішнім образом та психикою кожної постаті. <...> З цих причин слуховище крім спеціального літературного опрацювання мусить користати з артистичних сил, які помітно відрізняються між собою голосами від баса до сопрана. Система звуків, які дають акустичне тло драми мусить давати непереможне акустичне вражіння середовища, в яке ввела слухача сама акція твору. <...> Інші є її умовини праці для артиста та режисера. Тут маємо до діла з новою формою мистецтва, повною ще загадок та труднощів» [1932. *Слуховище* — 4]; «Кожної неділі пополудне англійська радіофонія надає 2-годинне слуховище, основане на творах Шекспіра. В Англії абоненти радія становлять 16 проц. загалу мешканців» [1936. *Чи* — 8]; «Започатковано співпрацю англійської радіофонії зі слухачами в ділянці слуховищ, 350 абонентів з різних місцевостей, фахів і суспільних клас, надсилає постійно на спеціальних аркушах свої думки про слуховища. На думку 96 проц. учасників анкети, слуховище “Венеціанський купець” Шекспіра було дуже здатно зрадіофонізоване» [1937. *Слухачі* — 10]; «Неймовірна паніка з приводу “кінця світу” в Америці. В неділю вибухла в цілій Америці та навіть у частині Канади неймовірна масова паніка, яку спричинили поголоски про кінець світу. Як подає Райтер, американські радіовисильні концерну “Колюмбія” надали слуховище, сперте на фантастичній повісти Велса п. н. “Війна двох світів”. У цій повісти автор змалював, як відомо, наступ людства на нашу землю. Слуховище було таке реалістичне, що між радіослухачами вибухла паніка. Тисячі слухачів записали радіові управи та редакції запитами щодо подробиць. Поліційні комісаріати в Нью Йорку відібрали за 10 хв. 10.000 телефонних запитів. Спікери радієвих станцій “Колюмбія” намагалися заспокоїти слухачів, що слуховище було фікційне. Даремне. Паніка ширилася чимраз більше. В деяких дільницях Нью Йорку мешканці почали покидати свої мешкання та втікали за місто. Психоза обхопила людей до тієї міри, що були такі, які оповідали, що бачили марсіян на власні очі. Найжахливіша паніка вибухла в муринській дільниці Нью Йорку, де мурина взаімно себе по вулицях толочили, розбивали і несамовитими криками ще збільшували паніку. У місті Алянта (Вірджинія) серед населення розійшлася поголоска про кінець світу. Населення молилося по церквах. В Індіанополісі жінки заповнили церкви та кричали: “Нью Йорк знищений! Прийшов кінець світу! Ми чули про це перед хвилиною в радіо”. Така сама паніка вибухла в Нью Джерсі. Там поширилися вістки, що на землю злетіла армія з Марса і вбила вже 50.000 людей променями смерти» [1938. *Паніка* — 9]. ► ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

СМАК / [1927. *Зарва* — 63]; «естетичне почуття і смак» [1867. *Денис* — 463]; «докір, що деякі старі п'єси перероблені до смаку публіки» [1898.

Старицький / 5 — 593; «помніть тільки одне правило: нікогдa не старайтесь подделываться под вкусы публики, а добивайтесь естественности и правды» [1880. *Кропивницький / 11 — 295*]; «невисокий смак» [1902. *Франко / ЛНВ — 265*]; «Садовський <...> каже: “Якби я дістав субсидію від українців, то ставив би п’єси відповідно до їхнього смаку, а тепер ставлю — на смак публіки, яка ходить в театр”» [1917. *Чикаленко — 31*]; «невибагливий смак публіки» [1910. *Франко — 398*]; «етапів історії людського смаку» [1918. *Курбас / Театральний лист — 40*]; «смак — це є звичка сприймання, а воювати во ім’я звички — це є культур-філістерство, яке міряє все на свій особистий аршин» [1928. *Курбас / Виступи — 743–744*]; «смак — це є певна культура, вона триває довго» [1928. *Курбас / Занус — 155*]; «дослідники <...> нехтували ті вимоги, які ставить естетичному боку літературного твору дійсність: в першу чергу ”смак” — “смак” автора, його оточення — найбільше ближчого авторові соціально політичного оточення, а потім і смак цілого народу в певний час та при певних умовах, нехтували з другого боку і тими “об’єктивними” вимогами, які ставить авторові певний літературний ґатунок (“жанр”) та певна літературна традиція. Замість того, щоб з’ясувати насамперед вимоги “об’єктивні” та “суб’єктивні” (смак), що стояли перед автором, обговорювали твори з пункту погляду “сучасності” дослідників» [1941. *Чижевський / 1 — 7*]. ► ВИХОВАННЯ СМАКУ, ЕСТЕТИКА, ЗАДОВОЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНЕ, КРИТИКА, НАСОЛОДА ЕСТЕТИЧНА, ПОЧУТТЯ ЕСТЕТИЧНЕ, СМАК ЕСТЕТИЧНИЙ, СМАК МИСТЕЦЬКИЙ, СМАК ХУДОЖНИЙ, СМАКУН

СМАК АРТИСТИЧНИЙ / [1891. *Кримський / Товариство — 332*]; [1905. *Редакція — 1*]; [1916. *Чарнецький — 6*]; «вищий артистичний смак» [1900. *Франко / Тетра — 23*]. ► ВИХОВАННЯ СМАКУ

СМАК ЕСТЕТИЧНИЙ / [1914. *Вороний / Дзвін — 262*]; [1920. *Роздольський — 4*]. ► СМАК, СМАК МИСТЕЦЬКИЙ, СМАК ХУДОЖНИЙ, СМАКУН

СМАК МИСТЕЦЬКИЙ / [1931. *Мамонтов / СУД — 23*]; [1941. *Чижевський / 1 — 8*]; «Людей, які не мали-б ніякого потягу до мистецтва, немає, але мистецький смак у кожної людини ріжний. Той смак змінюється відповідно до походження, обставин і освіти. Мистецький смак дикуна ріжниться від смаку цивілізованої, культурної людини. Мистецький смак аристократа, капіталіста, буржуя інакший аніж смак робітника — пролетаря чи селянина. Те, що до вподоби одній класі суспільства, зовсім не подобається другій. Відповідно до уподобання змінюється й оцінка мистецьких утворів. Що для буржуазного митця являється безсумнівною мистецькою цінністю, те для селянина або робітника може здаватись одною нісенітницею, незрозумілою витівкою, і навпаки. Через те й балакають про “мистецтво буржуазне” й “мистецтво пролетарське”. Є ще так прозване “рідне” або “національне мистецтво”. Кожна нація, що розвивалась у певних обставинах, за певних економічно-політичних умов,

має як колектив свої національні риси, які одбиваються і на утворах мистецтва. По тим признакам, по тим своєрідним характерним рисам ми й відносимо мистецькі твори до мистецтва українського, руського, польського, єврейського і т. д. І тут першорядну ролю відіграє мистецький смак» [1923. Загул — 10–11]; «Разом зі зміною економічних, політичних і культурних умов і відносин змінюється життя людини, а далі змінюється й життєві потреби та обставини мистецької творчості. Відповідно до цих змін і до зміни мистецького смаку, як творців так і суспільства, змінюються й форми та напрямки мистецтва. Якоїсь одної форми, одного якогось напрямку, що не підлягав-би цим змінам, не може бути. Що здавалось потрібним і прекрасним колись, те пізніше стає поганим, незугарним, і не може вже задоволити естетичних вимог нового покоління» [1923. Загул — 12]. ► СМАК АРТИСТИЧНИЙ, СМАК МИСТЕЦЬКИЙ, СМАК ХУДОЖНІЙ

СМАК МІЩАНСЬКИЙ / [1926. Треба — 3]; «Ні в кого з серйозних діячів театру не має найменшого бажання потурати міщанському смакові» [1925. Туркельтауб / 5 — 2]. ► КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА, ПОБУТОВЩИНА МАКУЛАТУРНА

СМАК МІЩАНСЬКО-ГОПАЧНИЙ / [1926. Треба — 4]. ► ГОПАКОМЕДІЯ

СМАК НАЦІОНАЛЬНИЙ / [1883. Леккі / 1 — 162].

СМАК ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Галицький актор без фахової виучки не міг з'явитися навіть перед своєю постійною аудиторією. Там, де законодавцями театрального смаку були театри досконалого фахового майстерства, ніяка тематика й темперамент не врятували б його від провалу. Тим то в галицького актора передовсім видко фахову школу. Хоч мистецького провуду, бодай такого як наддніпрянський актор у театрі Садовського, він не мав. Він не був обмежений однобокою побутово-романтичною українською драматургією і не був цілком одірваний від традицій українського театру свого часу» [1931. Хмурий — 25].

СМАК ХУДОЖНІЙ / [1897. Вороний / Вій — 319]; «стежити за глядачем із року в рік, бачити, як зростає його художній смак» [1929. Мануйлович — 30]; «високий художній смак» [1998. Безклубенко — 25]. ► СМАК ЕСТЕТИЧНИЙ, СМАК МИСТЕЦЬКИЙ, СМАКУН

СМАКУН / «Балет “Пер Гінт” вистава для смакунів, а в творчому балеті Українського Театру у Львові, одна з основних головних позицій» [1942. Нигрицький. Пер Гінт — 5]. ► СМАК ЕСТЕТИЧНИЙ, СМАК МИСТЕЦЬКИЙ, СМАК ХУДОЖНІЙ

СМИСЛ П'ЄСИ / [1866. Маруся — 365].

СМІХ АКТОРСЬКИЙ / фальшивий сміх; «сухий акторський сміх» [1893. Нечуй — 155].

СМІХ РАДЯНСЬКИЙ / «Треба, звісно, відмежувати справжній радянський сміх, який є ознака нашої перемоги, ствердження нашої дійсності, від суто фізіологічного реготу» [1933. Юрченко — 63].

СМІХОВАЛЬНИК / [1876. Діккенс — 697]. ► ТРУПА

СМІХОВИНА / жанрове означення п'єси Ю. Федьковича «Як козам роги виправляють», в оригіналі «іграшка» або «фрашка» [1921. Федькович].

СМІХОВИНКА / жанрове означення; «“Він здурів”. Сміховинка в 3 відслонах В. Коммерера» [1902] [1906. Комаров — 77].

СМІХОТУН / [1963. Оплески — 156]. ► КЛАКА

СМОТРИТЕЛЬ / «*Spectatores*, смотрителие, зрителие» [1642. Славинецький — 376].

СНАРЯД СЦЕНІЧНИЙ / «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 імінієм театральним» [1865. Слово / 25 — 5].

СНАСТЬ / «Снасть — 1) кістяк, що має форму необхідної речі; 2) снасть кону — вся нижня частина кону аж до дна, що міститься в трюмі з фермами та стояками» [1929. Словник — 45].

СОБОРНІСТЬ ТВОРЧОСТІ / «сборність у творчості для мене має три боки: 1) соборність, як оточення для сукупної творчості, 2) соборність, як засіб і 3) соборність, як мета» [1920. Мімодрама — 24]. ► ТВОРЧИСТЬ СОБОРНА

СОВЕТІЗАЦІЯ / [1922. Отчет — 819]. ► СЕКТОР ХУДОЖНІЙ ГОЛОВПОЛІТОСВИТИ

СОДЕРЖАННЄ / [1865. Феллетон — 533].

СОДЕРЖАННЯ / зміст твору, його сюжет; [1865. Марковецький / Шельменко — 325]; «содержання мелодрами» [1865. Андрієвич / Роксоляна — 328]; «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. Мета / 2 — 13–14]; «содержанье» [1866. Маруся — 365]; «Содержання трагедії ось яке. Рута, жінка убитого Олегом Овруцьким, Люта Свейнельдовича, жалується перед князем київським на його ж брата. Отець її, воевода Претич, ганить доньку, що за смерть свого мужа жадає брата кари на брата» [1876. Франко — 41–42]; «содержання драми» [1876. Франко — 46]. ► ҐРУНТ ДРАМИ, ЗМІСТ ДРАМИ, ЗМІСТ ТВОРУ

СОДЕРЖАННЯ [ТВОРУ] / [1865. Станиславов — 406]. ► ДРАММА

СОЛІСТ / [1904. Карпенко-Карий / 2 — 171]. ► КОНЦЕРТ СИМФОНІЧНИЙ

СОЛІСТ ЧОЛОВІЙ / [1933. І. Н. — 6].

СОЛІСТ-ДИСКАНТ / [1927. Багалій — 12].

СОЛО / «або заспіває, або співає соло» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 35].

СОЛОСПІВ / «*solò*-спів» [1865. Вечерниці — 79, 80, 81]; [1866. Всячина / 2 — 88]. ►

СОЛЬОСПІВ

СОЛЬОВІСТЬ / від «соло»; [1919. Бондарчук / Замітки — 67].

СОЛЬОСПІВ / пісня; [1928. Саля — 3, 4]. ► СОЛОСПІВ

СОНГ / «У п'єсі є й типові для епічної драматургії пісні — “сонги”» [1971. Чирков — 23]. ► ЗОНГ

СОПРАНИСТКА / [1905. Чарнецький — 58].

СОПРАНО / [1884. Черняев — 352]; [1893. Черняев / Млотковский — 191]; [1934. Сезон — 4].

СОРЕЖИСЕР / [1925. Василько — 11].

СОСЬЄТЕ / франц. *société* — член артистичного товариства; «сосьєте» [1894. Старицький / Талан — 488].

СОФІТ / польськ. *soffit* [1802] [1992. *Cegieta* — 102]; *soffit, sufit* [1821] [2007. *Rutkowska* — 499]; «софіт» [1913. Вороний / *Teatr* — 106]; [1925. Вороний — 555]; [1926. Сезон / 1 — 9]; [1929. Вознесенський — 183]; [1920-ті. Рулін / *Словник* — 12]; [1931. ЛВ — 12-13]; [1970. Френкель — 17]; [1979. Дашківська — 27]; «софіти світи!» [1894. Старицький / *Талан* — 444]; «освітлено сцену скритими софітами і рампою» [1914. Вороний / *Дзвін* — 292]; «Вплив мейнінгенців на європейський театор був колосальний: в дрібницях техніки навіть найгірших театрів замість, напр., старих софітів, з'являється справжня стеля, тощо» [1921. *Avanti* — 50]; «Софітів блиском сяє кін» [1926. *Сезон* / 1 — 9]; «Софіти освітлюють кін зверху. Вони мають вигляд перекинутого півкруглого жолоба, що іде від правих до лівих лаштунків, цей жолоб має завширки від 15 до 20 сант. Один край софіта, що стоїть ближче до глядача, роблять довшим за протилежний на 15 сант. Це роблять для того, щоб світло відбивалося в глибину сцени. Софіти підвишують угорі над сценою, їх роблять стільки, скільки планів сцени й вішають за кожною падугою так, щоб не було видно глядачеві. Перший софіт вішають безпосередньо за завісою, другий — за другою падугою і т. д. Здебільшого софіти бувають з білої бляхи, всередині вони мають патрони для лампочок. Чим більше лампочок буде в софіті, тим краще» [1929. *П'ясецький* — 18]; «Софіт — довгий підвісний світловий жолоб, що має всередині кольорові лампи і йде від правого до лівого лаштунку над коном» [1929. *Словник* — 45]; «Освітлення досягають через встановлення “софітів” — жолобів, збитих з дощок, або вигнутих з заліза. Софіт — це прилад для установаження в ньому ламп, засіб, щоб закрити від глядача світлові джерела» [1946. *Ліпковський* — 18]. ► ПАДУГА, СВІТЛО У ВИСТАВІ, ТЕАТР СТАРИЙ ПОБУТОВИЙ

СОЦВИХ / соціалістичне виховання засобами мистецтва; «влітку цього року колегія НКО визнала, що театри для дітей мають значіння досвідних допоміжних установ Соцвиху і тому над ними треба запровадити певну сталу контролю з боку НКО. Тоді ж було доручено Управлінню соціального виховання разом а ЦК ЛКСМУ та ЦБ дитячого комруху обговорити питання про роботу театрів для дітей і вивчити досвід їхньої роботи. Театр для дітей у своїй роботі виходить із завдань класового виховання молодого покоління» [1928. *М. Л-т* — 2].

СОЦЗМАГАННЯ [У СФЕРІ МИСТЕЦТВА] / соціалістичне змагання; «По більшості соцзмагання в художніх підприємствах ще має парадний показовий характер» [1930. *Винарський* — 14]; «По натуртеатрах соцзма-

гання спричинилось до посилення активної участі акторства в боротьбі за наближення репертуару до сучасної доби» [1930. Винарський — 15]; «Робітники Вінницького театру викликали на соцзмагання театр Житомиру. Склали проекта революційної угоди, докладно обговорили свої зобов'язання щодо підвищення труддисципліни, підвищення якості продукції, розгорнення політвиховавчої роботи й надіслали на Волинь свого повноважного представника т. Квашу підписати угоду з робітниками Житомирського театру. <...> Робітники Житомирського театру поставились до акту підпису договору — як до пролетарського свята, свята праці» [1930. Ікс — 19]; «Театр викликав на соцзмагання Держтеатр ім. Т. Шевченка» [1930. Заньківчане — 20]. ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ

СОЦІОЛОГ МИСТЕЦТВА / [1929. Білецький — 16]. ► СОЦІОЛОГІЯ ТЕАТРУ

СОЦІОЛОГ ТЕАТРУ / [1929. Білецький — 16]. ► СОЦІОЛОГІЯ ТЕАТРУ

СОЦІОЛОГІЗМ ВУЛЬГАРНИЙ / [1937. Стебун — 2]; «Ми проти вульгарного соціологізму, що є не що інше, як вираз буржуазного естетизму» [1935. Афіногенов — 20]; «Вульгарного соціологізму в цьому разі в нас стільки ж, скільки “безпартійного” естетизму <...>. Важко провести межу, де закінчується вульгарний соціологізм» [1935. Афіногенов — 22].

СОЦІОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА / [1927. Якубський / 2 — 88]; [1928. Федчишин / 2 — 124]; [1929. Білецький — 16]; «[перелік дисциплін] соціологія мистецтва <...> художнє читання <...> механіка сцени <...> оформлення сцени <...> історія театру <...> система виховання актора» [1928. Рулін / Розклад — 51]. ►

ПОЕТИКА СОЦІОЛОГІЧНА, СОЦІОЛОГІЯ ТЕАТРУ

СОЦІОЛОГІЯ СМАКУ / [1928. Державін — 168]. ► СМАК

СОЦІОЛОГІЯ СМАКУ Й СПРИЙМАННЯ / [1930. Рулін / Звіт — 63]. ►

КОМІСІЯ МИСТЕЦТВА Й ЛІТЕРАТУРИ ВУАН

СОЦІОЛОГІЯ ТЕАТРУ / «Історія театру й повинна привести нас до соціології театру, що є одна з галузей загальної соціології мистецтва. Усі вони мають однакові завдання, які нещодавно сформулював один з російських мистецтвознавців-марксистів (В. М. Фріче). Соціологія театру, як і соціологія інших мистецтв, має на меті визначити, як на різних щаблях громадської еволюції відмінялася певним чином соціальна функція мистецтва (в нашому випадку — театр), залишаючись по суті однаковою завжди, як певний засіб організації соціальної психіки й соціального життя. Далі соціолог мистецтва (театру) повинен визначити, як на різних щаблях громадського розвитку відмінялася залежно від панівних господарчих форм — форма художньої (театральної) продукції. І, нарешті, перед ним постане питання про закономірний характер розквіту й занепаду театрального мистецтва протягом усієї історії його розвитку з найстаріших часів. Якщо “соціологія мистецтва” — наука ще занадто молода, вірніш, наука, що поки не існує і лише зароджується

(Фріче), — про соціологію театру й цього ще майже не можна сказати, бо вона вся ще цілком у майбутньому. Чому ж воно так? Тому, що театр своєю специфічною природою складніший від інших мистецтв, тому, що навіть зовнішні факти його історії ще не всі зібрано й вивчено, бо довгий час (а іноді й до цього часу) історію театру ототожнювали з історією драматичної літератури, і вона була лише деякий додатковий розділ до загальної історії літератури. Лише за останніх часів їх остаточно розмежовано» [1929. Білецький — 16].

СОЦРЕАЛІЗМ / [1949. Стебельський — 280, 282]; «Любовна драма, родинна драма на основі соцреалізму руба відрізнятиметься від тематично-споріднених драм у буржуазній драматургії» [1934. Щунак — 228]. ► РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ, ФОРМА НАЦІОНАЛЬНА

СОЧИНЕНІЄ ДРАМАТИЧНЕ / «сочиненія драмат[ичні]» [1849. Головацький — 294]; «практичному представленію драматичних сочиненій» [1865. Слово / 25 — 4]; «драматичних сочиненій» [1904. Історія — 3–4].

СОЧИНИТЕЛЬ ДРАМАТИЧНИЙ / «такою помічю і заохотою могли би бути надгороди, установлені для найлучших сочинителів драматичних» [1861. Лавровський — 2]; «сочинителі драматичні» [1865. Росправа — 22].

► ДРАМАТУРГ

СОЧИНИТЕЛЬНИЦЯ / [1900. Кропивницький / Нашествіє — 75].

СОЮЗ АКТОРІВ УКРАЇНСЬКИХ / [1907. Петлюра / Заньковецька — 35]. ►

СПІЛКА АКТОРІВ ПРОФЕСІЙНА, СПІЛКА ТЕАТРАЛЬНА

СОЮЗ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА / [1926. Тиждень — 4]; [1934. Фронт — 7]. ► ДІМ АКТОРА УКРАЇНСЬКОГО

СОЮЗ ДРАМАТИЧНИХ ПИСЬМЕННИКІВ / «Рада союзу драматичних письменників звернула увагу на те, що популярну одноактну оперу П. І. Ніщинського “Вечорниці”, котра багато літ не сходила з сцени українських театрів, за останній час, судячи на підставі щомісячних звідомлень агентів союзу, трохи не зовсім перестали виставляти. Рада союзу доручила своїм агентам вияснити це питання. І от тепер одержано відомости, що антрепренери, щоб не платити авторського гонорару, вставляють всю цю оперу цілком, як дівертисментний номер, в другу дію “Назар Стодоля”, про що звичайно сповіщається в афишах. Довідавшись про це, рада союзу розіслала агентам наказ, щоб вони вжили всіх заходів, аби не допустити такого порушення авторських прав, і щоразу при виконанні “Назара Стодоля” вимагали од антрепренерів плати авторського гонорару за “Вечорниці” [1913. Гонорар — 3].

СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНИХ СЛУЖБОВЦІВ / «Союз театральних служаших» [1919. Союз — 5].

СПАД АКЦІЇ / [1924. Домбровський — 110]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, ЗАВ'ЯЗКА, КОМПОЗИЦІЯ, МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ

СПАДАННЯ ДІЇ / «Найважча частина драми є послідовність сцен спадання дії або, як вона влучно названа, повороту; в усякому разі небезпека трапляється, головним чином у сильних п'єсах, у яких герої ведуть перед. До найвищої точки співчуття було зосереджене на певного напрямку головних характерах. Після вчинку виникає пауза. Напруження треба збуджувати наново, для цього треба вивести нові сили, можливо, нових героїв, до яких глядач повинен набути співчуття. Уже від цього сценічне враження може розсіятись. До цього треба додати, що напади ворожої групи на героя не завжди легко об'єднати в одній особі і одній ситуації, часто потрібно буває показати, як потроху з різних боків беруть у полон душу героя; через це також друга половина п'єси може зробитися розірваною, багаточастинною, хапливою, всупереч єдності і певному успіхові першої половини. Особливо це дається знати в історичних сюжетах, де охват протилежного табору небагатьома характеристиками є найважчий. І всеж поворот вимагає дужого піднесення і зміцнення сценічних ефектів, вимагає більшої, напруженішої боротьби» [1938. *Фрейтаг* — 23]. ► АКТІВ ДРАМАТИЧНА, МОМЕНТ ЗБУДЖУЮЧИЙ

СПАДЩИНА БУРЖУАЗНА / «В боротьбі з буржуазною спадщиною зі сцени виганяється “естетизм” і “психологізм” (як погіршливо новітні епігони звивають здобутки європейської психологічної драми), а разом з “настроями” і “переживаннями” викидається або спрощується й попередній технічний апарат — на сцені нема мальовничих декорацій, замість них голі риштування, помости, моделі машин і крикливі плакати; як помічний засіб приходить машинізація і кінотизація мистецтва (артиста-малюра викинули, а взяли до кіно). Відкидаючи психологічний рух, на яким розвивалася динаміка драми, заміняють її зовнішньою динамікою мас, причому від актора вимагається акробатичних здібностей (лазять, напр., по линві через ложі в сцені погоні, яка відбувається вже в театральній залі). Нових оригінальних п'єс нема, все переробки з чужих авторів» [1924. *Вороний* — 370].

СПЕКТАКЛИК КОНЦЕПТОВАНИЙ / [1927. *Курбас* / *Сьогодні* — 281]. ►

КОНЦЕПТ, КОНЦЕПЦІЯ

СПЕКТАКЛІ РЕГУЛЯРНІ / «В сентябре 1809 года городской театр [в Одесі] был окончен постройкой и тогда же состоялось его открытие. Но регулярные спектакли начались только с 1810 года, когда был заключен контракт с русской драматической труппой князя Александра Ивановича Шаховского, отца известного драматурга. Он называл себя “действительным камергером бывшего польского двора”. Труппа состояла из крепостных актеров князя и нескольких вольных премьеров. <...> Офицеры местного гарнизона и т. п. золотая молодежь пользовались этими музыкантами для исполнения серенад под окнами хорошеньких

артисток и танцовщиц. Они жили в отдельном доме под присмотром особо приставленного к ним директора но серенады были настолько увлекательны, что происходили частые случаи побегов артисток через окна на поджидавших их тройках. Спектакли отменялись из-за отсутствия той или иной исполнительницы. Возникали процессы о возвращении бежавших крепостных девушек» [1943. *ДеРубас* / 2 — 2].

СПЕКТАКЛЬ / «*Spectaculum*, позо(p), игральце, комедия» [1642. *Славинецький* — 376]; «комедія — *Coma(e)dia, Scaena, Spectaculum*» [1642. *Славинецький* — 459]; польськ. *spectaculum* [1775], *spektakl* [1779] [1992. *Cegiela* — 103]; польськ. *spektakl* [1777] [2007. *Rutkowska* — 501]; «спектакль» [1818. *Котляревський* — 279]; [1819. *Квітка* — 175]; [1841. *Квітка / Театр* — 90, 96, 101, 102]; [1857. *Шевченко / Щоденник* — 01.10 — 113]; [1858. *Шевченко / Бенефис* — 210]; [1858. *Шевченко / Щоденник* — 02.02 — 147]; [1862. *Кивайголова* — 366, 367]; [1862. *Чубинський* — 336, 338]; [1878. *Воробкевич* — 234]; [1891. *Кримський / Трупа* — 323]; [1897. *Карпенко-Карий / Записка* — 285]; [1897. *Карпенко-Карий / Тобілевич* / 3 — 315]; [1904. *Карпенко-Карий* / 8 — 167]; [1905. *Кропивницький* — 88, 89, 91]; [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 139]; [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 112]; [1907. *Кропивницький* / *Коза* — 45]; [1908. *Кропивницький* / *Спогади* — 122, 129]; [1916. *Кропивницький* — 213, 237]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 12]; «трагедия в пяти действиях с великолепным спектаклем» [з харківської афіші 1841 р.] [1893. *Черняев / Млотковский* — 202]; друга вистава; «вторичний спектакль» [1862. *Глібов / Вистави* — 263]; «український спектакль» [1862. *Чубинський* — 336]; «летних спектаклей» [1875. *Глібов / Новини* — 316]; «спектакли» [1878. *Глібов / Слово* — 334]; «спешу в спектакль» [1880. *Кропивницький* / 29.11 — 307]; «тороплюсь в спектакль» [1880. *Кропивницький* / 28.12 — 317]; «оце ми вже зовсім присвятилися: скільки день у часописях появилася [звістка], що у суботу грати спектаклі годі, великий піст — годі і під годові празники також годі!» [1881. *Кропивницький* — 324]; «спектакли давались в гостинице, потому что владелец местного театра, купец, нашёл для себя более выгодным обратить его в амбар» [1897. *Черняев* — 437]; «утренние дешевые спектакли» [1898. *Коцюбинський* — 110]; «циркуляры же разъяснили, что под словом “театр” нужно понимать “спектакль”, а не здание» [1898. *Старицький / Доповідь* — 362]; «спектакль — видовище; спектакль у театрі — вистава у театрі» [1906. *Доманицький* — 113]; «спектаклі» [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 103]; «Інтелігентам у темному, непідготовленому селі не слід ставити спектаклів силами самих інтелігентів. Такі слова, як “пани кумедію показують”, “гумана 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]; «З спектакля, або, краще сказати, з шопи, хоч би й з Дессенева ми повернулися до милої знайомої моєї» [1924. *Копержинський* — 60]; «Спектакль організує

масу і агітує її до будівництва нових форм нового побуту» [1925. Курбас / План 18.01.1925 — 330]. ► ВЕЧІРНІЦЯ, ВИСТАВА, ПОСТАВА, ЦЕРЕДІЙСТВО

СПЕКТАКЛЬ АБОНЕНТНИЙ / «абонентный спектакль» [1919. Глаголин / 2 — 25]. ► АБОНЕНТ, АБОНЕМЕНТ

СПЕКТАКЛЬ АГІТАЦІЙНОГО ПЛАНУ / [«Жовтневий огляд»] [1929. Шевченко / Березіль — 144].

СПЕКТАКЛЬ АКАДЕМІЧНИЙ / [1925. Курбас / Режлаб 24.04.1925 — 425].

СПЕКТАКЛЬ АМАТОРСЬКИЙ / [1901. Репетиція — 9]; [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 19]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 102].

СПЕКТАКЛЬ БЛАГОДІЙНИЙ / «Театр “Соловцов”. Сьогодні благодійний спектакль, піде перший раз в цьому сезоні — “Чорт” Ф. Мольнара» [1911. Соловцов / 2 — 4]. ► СПЕКТАКЛЬ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНИЙ

СПЕКТАКЛЬ [БЛАГОДІЙНИЙ] / «Отчет по устройству спектакля в драматическом театре 3 декабря 1908 года, в пользу недостаточных слушательниц высших женских курсов о-ва взаимопомощи трудящихся женщин. Приход. Выручено от продажи билетов, купонов, входных билетов 1407 р. 65, благотворительный базар 131 р. 85 к., чайный буфет 65 р. 69 к., мороженое — 12 р., конфеты, серпантин — 24 р. 73 к., продажа программ — 42 р. 66 к., закусочный буфет — 132 р. 30 к., напитки — 45 р. 50 к., шампанское — 88 р., цветы — 103 р. 80 коп., пожертвовано 241 р. 01 к. <...> Итого прихода 2285 р. 49 коп. Расход: уплачено дирекции театра 650 р., хранение платья — 157 р. 75 к., благотворительный сбор — 69 р. 24 к., расклейка анонсов — 6 р., уплачено за цветы — 18 р. 25 к., буфетчику — 50 р., музыка — 25 р., капельдинер, за программы — 20 р., шампанское — 26 р. 60 к., расходы на буфет — 64 р. 60 к., анонсы 3 р. 50 к., публикация — 11 р., мелкие расходы по устройству вечера — 18 р. 35 к. Итого весь расход 1120 р. 19 к. Чистый сбор — 1165 р. 30 к. Устроители вечера приносят глубокую благодарность всем жертвователям» [1908. Отчет — 4].

СПЕКТАКЛЬ БЛАГОРОДНИЙ / «“благородные” спектакли» [Харків, 1834] [1893. Черняев / Млотковський — 205]; «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 открыты

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]. ► СПЕКТАКЛЬ БЛАГОДІЙНИЙ, СПЕКТАКЛЬ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНИЙ, СПЕКТАКЛЬ ДОБРОДІЙНИЙ

СПЕКТАКЛЬ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНИЙ / «военные (по какому-то параграфу военного устава) не имеют права играть на сцене иначе, как с благотворительной целью» [1888. Черняев — 425]; «благотворительні спектаклі» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 63]; «благотворительные любительские спектакли» [1905. Кропивницький — 86]. ► СПЕКТАКЛЬ БЛАГОДІЙНИЙ, СПЕКТАКЛЬ БЛАГОРОДНИЙ, СПЕКТАКЛЬ ДОБРОДІЙНИЙ

СПЕКТАКЛЬ В ПОЛЬЗУ / «спектакль в пользу воскресной школы» [1862. Из Таращи — 103].

СПЕКТАКЛЬ ВИЌЗНИЙ / [1970. Луцький — 209]. ► РЕМІСНИЦТВО

СПЕКТАКЛЬ ВІДКРИТИЙ / [1929. Хроніка / 1 — 252]. ► ВИСТАВИ ЗАКРИТІ

СПЕКТАКЛЬ ДИТЯЧИЙ / [1925. Гастроли — 6].

СПЕКТАКЛЬ ДОБРОДІЙНИЙ / [1906. Добродійний — 1]; [1908. Кропивницький / Спогади — 133]; [1909. Добродійний — 4]; [1910. Театр — 4]. ► СПЕКТАКЛЬ БЛАГОДІЙНИЙ, СПЕКТАКЛЬ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНИЙ

СПЕКТАКЛЬ ДОМАШНІЙ / «домашние спектакли» [1893. Черняев / Старинный — 27].

СПЕКТАКЛЬ ЗАКРИТИЙ / «Окрему увагу театр звернув на обслуговування членів ЛКСМУ шляхом переведення спеціальних закритих вистав, давши за першу половину сезону 15 таких вистав з 18.030 глядачів. Загалом театр заповнюється організованим глядачем на 92 %» [1928. Грузінов — 13].

СПЕКТАКЛЬ ЗБІРНИЙ / «Прощаючись з артистами і публікою, я поставив бенефісом збірний спектакль: другу дію “Чорноморців”, третю дію “Суєти” і “Ковбасу та чарку”. Збор був повний» [1935. Саксаганський — 231].

СПЕКТАКЛЬ ЗМІШАНИЙ / «изредка давались и “смешанные” представления, состоявшие из отрывков разных опер» [1884. Черняев — 376]; «некоторые только, более гуманные администраторы делали послабление, не настаивая на двойных смешанных спектаклях, а требуя лишь чередования русских и малорусских представлений» [1898. Старицкий / Довповідь — 362]; «Закон 1881 г. отменил запрещение нотных текстов, а разрешение театральных представлений поставил в зависимость от усмотрения местной администрации, совершенно воспретив при этом исключительно малорусские труппы и театры. Это распоряжение было истолковано в смысле дозволения лишь смешанных спектаклей, в программу которых должны обязательно включаться пьесы на русском языке; при этом нередко местная администрация выставяла требование, чтобы русская пьеса имела столько же актов, сколько и малорусская, так что

антрепренерам пришлось, во избежание чрезмерной продолжительности спектаклей, иметь в своем репертуаре специально сочиненные русские пьесы с очень быстрым ходом действия и очень краткими актами. В настоящее время это требование уже не предъявляется к малорусским труппам, но включение в репертуар какой бы то ни было русской пьесы считается обязательным» [1905. Стебницький — 44].

СПЕКТАКЛЬ ІДЕОЛОГІЧНО ВИТРИМАНИЙ ► ЕКСПРЕСІОНІЗМ

СПЕКТАКЛЬ КОНСТРУКТИВНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ / «Конструктивно-реалістичний спектакль будується з коротких рухливих сцен, контрастивих ситуацій, бурхливих подій, що не укладаються в трьох чи п'яти класичних актах, а вимагають дев'яти-дванадцяти, часом далеко більш, одмін. Під цим поглядом наш театр іде за В. Шекспіром. Суть цього динамізму я бачу не в циркових трюках і не в мелодраматичних вузлах» [1929. Мамонтов / Листи — 256].

СПЕКТАКЛЬ ЛЮБИТЕЛІВ / [1862. Слухи — 2]. ► СПЕКТАКЛЬ ЛЮБИТЕЛЬСЬКИЙ

СПЕКТАКЛЬ ЛЮБИТЕЛЬСЬКИЙ / [1900. Кропивницький / Нашествіє — 63]; «спектакли любителей» [1862. Глібов / Вистави — 260]; «благотворительные любительские спектакли» [1905. Кропивницький — 86]. ► СПЕКТАКЛЬ ЛЮБИТЕЛІВ

СПЕКТАКЛЬ МАСОВИЙ / [1998. Іванішина — 17].

СПЕКТАКЛЬ НА ПІДМОГУ / «Необыкновенный фурор произвел украинский спектакль, на масляной, данный, как напечатано в афише “на підмогу убогим студентам нашої губернії, товариством, кохаючим рідну мову”. Поставлена была оперетта Котляревского: “Наталка-Полтавка”. Роль Наталки весьма удовлетворительно, а второй раз несравненно лучше, исполняла О. Н. Шрамченко» [1862. Слухи — 2].

СПЕКТАКЛЬ НАРОДНИЙ / [1899. Леся / 1 — 150]; [1924. Єфремов — 25-26]. ►

ВИСТАВА ДЛЯ ПРИСЛУГИ

СПЕКТАКЛЬ ОПЕРОВИЙ / [1933. Лотоцький / 2 — 214]. ► АБОНЕМЕНТ

СПЕКТАКЛЬ ПАРАДНИЙ / «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]; «12-го вересня в Московському Художньому Театрі відбувся парадний спектакль увшанування двохсотріччя Академії Наук. На ньому були присутніми всі закордонні й російські вчені, що приїхали на ювілей. Ставили п'єсу “Царь Федор Иванович”. Перед початком спектакля директор театру Немирович-Данченко привітав гостей» [1925. 200-річчя — 2].

СПЕКТАКЛЬ ПРОХОДНИЙ / «мав на меті зовсім одмовитись від так званих “проходних” спектаклів, що їх доводилось вживати пер-

ших двох сезонів, і що приносили мішанину в репертуар заступаючи основне мистецько-ідеологічне настановлення театру» [1928. *Сезон* — 11].

СПЕКТАКЛЬ ПРОЩАЛЬНИЙ / [1907. *Помішник* — 1]. ► БЕНЕФІС ПРОЩАЛЬНИЙ, ВИСТАВА ПРОЩАЛЬНА

СПЕКТАКЛЬ РАНКОВИЙ / [1925. *Курбас / Режлаб 22.07.1925* — 512].

СПЕКТАКЛЬ СИНТЕТИЧНИЙ / [1927. *Шевченко / 1* — 295]; [1979. *Дашківська* — 27].

СПЕКТАКЛЬ СТУДЕНТСЬКИЙ / «в конце пятидесятих годов был первый “студенческий спектакль” в большом театре» [в Харкові] [1881. *Черняев* — 290].

СПЕКТАКЛЬ У ЦЕРКВІ / «Благотворительный вечер. 8 ноября в новом театральном зале, устроенном в здании римско-католической церкви по Кокошкинской улице состоится любительский спектакль и танцевальный вечер в пользу недостаточных студентов-поляков, обучающихся в местных высших учебных заведениях» [1908. *Вечер* — 4].

СПЕКТАКЛЬ УВ'ЯЗНЕНИХ / «Спектакль Допр'а. Сегодня, в театре “Арлекин”, культпросветом Допр'а устраивается спектакль, в котором примут участие заключенные. Весь сбор идёт в пользу культпросвета» [1923. *Допр* — 2].

СПЕКТАКЛЬ УРОЧИСТИЙ / «День 27 лютого (Шевченківське свято) святкується як національне свято. В цей день всі урядові установи повинні бути закриті. У всіх школах повинні бути улаштовані лекції, бесіди і концерти на тему про Шевченка [в] національному громадському і соціальному значенні. Всі урядові установи і будинки на Україні повинні бути украшені прапорами. В оперному театрі повинен бути влаштований урочистий спектакль. Всі міністерства повинні всіх заходів до виконання цього» [1918. *Протокол* — 180]; «Вечером торжественный спектакль: “Наталка-Полтавка” с музыкальным отделением, и в заключение — апофеоз» [1932. *Саксаганський* — 149]. ► ВИСТАВА УРОЧИСТА

СПЕКТАКЛЬ ЦІЛЕВИЙ / «ми йшли шляхом організації так званих цільових спектаклів, прагнучи перетворити цей принцип в систему. Тільки така система обслуговування робітничого глядача, на нашу думку, гарантує максимальне залучення робітництва до театру та його участь в будівництві нової театральної культури, бо дозволяв максимально облічувати всі культурні потреби робітництва, мавши однородну аудиторію» [1928. *Сезон* — 10].

СПЕКТАКЛЬ ШКІЛЬНИЙ / [1908. *Шкільний спектакль* — 86].

СПЕКТАКЛЬ ЮВІЛЕЙНИЙ / [1929. *Шевченко / Березиль* — 147]. ► ЮВІЛЕЙ

СПЕКТАКЛЬ ЯРМАРКОВИЙ / «спектакль ярмарочный» [1893. *Черняев / Старинный* — 46].

СПЕКТАКЛЬ-ГАЛА / [1920-ті. *Рулін / Словник* — 13].

СПЕКТАКЛЬ-ЛЕКЦІЯ / «вранці спект.-лекція “Дядя Ваня” на 4 д. А. Чехова. Лектор проф В. Н. Перетц» [1908. *Перетц — 1*]; «Вранці по значно зменш. цін. спектакль-лекція “Гроза” на 5 д. Островського. Лектор Г. В. Александровський» [1908. *Соловцов — 1*]; «по значно зменш. цін. спект. лекція. Лектор проф. В. Н. Перетц» [1909. *Соловцов — 1*]. ► ЛЕКЦІЯ

СПЕКТАТОР / глядач; польськ. *spectator* [1625] [1992. *Cegiela — 103*]; *spektator* [1744] [2007. *Rutkowska — 503*]; «по правій стороні спектаторів» [1903. *Трембицький — 3*].

СПЕКТРОГРИМ / [1923. *Спектрогрим*].

СПЕЦІАЛІСТ / Михайло Левченко у журналі «Основа» пропонує термін «мітець» як відповідник «спеціалістові»; [1861. *Левченко — 186*]; «спеціаліст-актор»; «спеціаліст-режисер» [1913. *Вороний / Театр — 41*]. ► МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ, МИТЕЦЬ

СПЕЦІАЛІСТ-АКТОР / [1913. *Вороний / Театр — 41*]; «спеціалісти-актори для оперети» [1928. *Курбас / Виступи — 734*].

СПЕЦІАЛІСТ-РЕЖИСЬОР / [1912. *Ното — 546*]. ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, РЕЖИСЕР, РЕЖИСУРА

СПЕЦІАЛЬНІСТЬ / «спеціальність — мітецьтво» [1861. *Левченко — 186*]. ► МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ, МИТЕЦЬ

СПЕЦОВСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ / [1925. *М. Д. — 9*].

СПІВ ГУРТОВИЙ / [1866. *Мистерія — 72*].

СПІВ МАСОВИЙ / [1926. *БК*].

СПІВ САТИРИЧНИЙ ► ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА

СПІВАК / польськ. *śpiewak* [1765] [2007. *Rutkowska — 533*]; «Співак. Певец» [1653] [2002. *Тимченко / 2 — 355*]; «співак» [1909. *Возняк / 1 — 81*].

СПІВАКА / «Співака — певун» [1838. *Наталка — 85*]; «співака — певец, спивница — певица» [1845. *Білецький — 336*].

СПІВАК-СОЛІСТ [1909. *Возняк / 1 — 74*].

СПІВАК-ТЕНОР / [1928. *Саля — 3*].

СПІВАННЯ ► ЗАВИВАННЯ

СПІВАЧ ► ЕСТРАДА

СПІВАЧКА / польськ. *śpiewaczka* [1752] [2007. *Rutkowska — 531*]; «співачка» [1909. *Пивинська — 4*]; [1937. *Сабінін — 324*]. ► АФІША

СПІВАЧКА ЖАНРОВА / [1930. *Дмитро — 11*].

СПІВАЧКА КАФЕШАНТАННА / [1913. *Вороний / Театр — 102*].

СПІВАЧКА ШАНСОНЕТНА / «шансонетная певица» [1898. *Ярон — 406*].

СПІВДІЙСТВИЄ / «гармонійне співдійствие акторів показувало опитність в сценічній ділі» [1865. *Слово / 59*].

СПІВЕЦЬ / [1917. *Сумцов — 3*]; [1921. *Квітка — 38*]. ► ПІСНОТВОРЕЦЬ

СПІВЕЦЬ НАРОДНИЙ / [1921. *Квітка*].

СПІВЕЦЬ ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ / [1921. *Квітка — 5*].

СПІВНИЦЯ / «спивака — певец, співниця — певица» [1845. Білецький — 336]. ► СПІВОЧКА

СПІВОГРА / «*Singspiel*, n. *zpěvohra*, *zřěwnjbra*» [1788. Thams — 526]; «*Zpěvohra*» [1825. Don Juan]; «*Opera* <...> *spewohra*, *spiewogra*» [1845. Linde — 563]; «*Singspiel* (niem.) — *operetka*, *spiewogra*, *forma tcatrala zblizona do wodewilu, w której przeplata się tekst mówiony i śpiewany*» [2007. Rutkowska — 496]; нім. *oper*, польськ. *Śpiewogra* [1845. Jordan — 587]; «*Opera* — *zpěvohra*, *opera*; *opera buffa* — *směšná zpěvohra*; *opera seria* — *vážná zpěvohra*» [1853. NCS — 208]; «*śpiewogra ludowa*» [1890. Stalmach]; «співोगра» [1934. Нижанківський — 4]; «Вона [оперета] вповні відповідає всім вимогам, що їх ставиться до того роду творів, які розвинулися зі старої форми співогри і з часом чимраз більше набирали комічно-пародійної, сатиричної закраски» [1943. Савицький — 3]; «Зовсім бідна ще тоді українська драматургія в Галичині була репрезентована тільки одноактним “радоспівом” “Козак і охотник” — переробкою “співогри” “*Der Kozak und der Freiwillige. Ein Singspiel in einem Auszuge*” німецького драматурга Августа Коцебу» [2003. Пилипчук — 5]; «Щодо терміну “*Liederspiel*” і його українського перекладу “радоспів”, то він, однак, не прижився в українській літературній і театральній практиці XIX ст. Цей неологізм з’явився 1849 р. у зв’язку з перекладом жанру п’єси А. Коцебу. У деяких працях п’єсу “*Kozak und Freiwillige*” подають як “*Singspiel*” і перекладають як “співोगра”. Хоч “*Liederspiel*” чи “*Singspiel*” — однаково — співोगра. Не враховуючи тієї обставини, що “лідершпілі” чи “зінгшпілі” були явищем музично-театральної дійсності в Австрії другої половини XVIII — початку XIX ст., після чого зникли так само, як комедіо-опера в Польщі чи “комическая опера” в Росії, деякі музикознавці у XX ст. вирішили “заднім числом” застосувати цей термін до всієї української драматургії в Галичині 40–60-х років XIX ст. Відомий український музикознавець Зиновій Лисько так пояснює появу в нас цього терміна: “Почалися тоді (1848–1849 рр. — Р. П.) також і аматорські театральні вистави, спершу у Львові (насправді — спершу в Коломиї, де І. Озаркевич застосував до своїх драматичних переробок замість терміна “малороссийская опера” польський термін “комедіо-опера”. — Р. П.), а згодом і в Перемишлі. На цьому полі розвинув тоді інтенсивну діяльність Мих. Вербицький, доробляючи музику до багатьох п’єс. За зразок він брав собі німецькі співогри, т. зв. “*Singspiele*”, особливо віденського типу <...>. Сам Вербицький і сучасники називали їх різно: мелодрамами, комедіо-операми, оперетками, радоспівами, проте ми дамо їм, з огляду на стилістичне споріднення з німецькими *Singspiel*-ями, одну назву: співогри”. А в примітці до цього тексту З. Лисько додав: “Сценічні твори Вербицького називає “співограми” Борис Кудрик. Від нього переймаємо цю назву” [2009. Пилипчук — 4]; «Намагання “підігнати” під сконструйований у 20–30-х роках

XX ст. універсальний термін “співогра” українську драматургію 40–60-х років XIX ст. є порушенням принципу історизму і не відображає реального стану речей. Адже не можуть вважатися “співограми” переробки, наприклад, “Наталка Полтавка” і “Москаль-чарівник” І. Котляревського, “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка, “Купала на Івана” С. Шерепер’ї (С. Писаревського), тобто авторів, які не брали собі за взірці австрійських “лідершпілів” чи “зінгшпілів”» [2009. Пилипчук — 5]. ► **ВЕСЕЛОГРА**

СПІВОЧКА / «співочка — певунья» [1862. *Объяснение* — 111].

СПІВРЕЖИСЕР / [1970. *Френкель* — 17]; «Співрежисером вступив у роботу артист Бучма, виконавець ролі Каляева» [1926. *Хроніка* / 1 — 17]. ► **ХУДОЖНИК ТЕАТРУ**

СПІВРОБІТНИК СЦЕНИ / [1928. *Ванченко* / 7 — 213].

СПІВРОБІТНИЦТВО / співавторство; «в співробітництві» [1903. *Старицький* / 3 — 648].

СПІЛКА / «о спилке, т. е. всеобщем товариществе» [1897. *Карпенко-Карий* / *Товариство* — 313]; «спілка українських акторів» [1907. *Леся* — 269].

СПІЛКА АКТОРІВ ПРОФЕСІЙНА / [1913. *Єфремов* — 1].

СПІЛКА АКТЬОРСЬКА ПРОФЕСІЙНА / «Всеукраїнська актьорська спілка». 20-го вересня 1918 р. в помешкані укр. клубу відбулась нарада київських українських акторів, на якій ухвалено заснувати професійну спілку і при ній театральне бюро, яке б обслуговувало всю Україну» [1918. *Спілка* — 4]. ► **БЮРО ТЕАТРАЛЬНОЕ**

СПІЛКА АРТИСТИЧНА / [1917. *Артист* — 4]. ► **АРТИСТ**

СПІЛКА АРТИСТІВ УКРАЇНСЬКИХ / [1913. *Вечерницький* — 1].

СПІЛКА ДІЯЧІВ МИСТЕЦТВ / [1931. *Козицький* — 28].

СПІЛКА ДІЯЧІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА / «Спілка діячів театр. мистецтва. Заклалась всеукраїнська спілка діячів театрального мистецтва, якої метою згуртувати біля себе всіх українських акторів. При спілці буде існувати: професійне бюро, швальня костюмів, майстерня бутафорій, бібліотека для провінції, дешева їдальня для артистичної і літературної богеми, курс для режисерів провінціальних театрів та інше. Крім цього під редагуванням С. Черкасенка буде виходити журнал “Театр”. Намічається відкриття українського літературно-артистичного клубу» [1919. *Спілка* — 4].

СПІЛКА ПРОФЕСІЙНА ПРАЦІВНИКІВ МИСТЕЦТВА / [1934. *Звання*]. ► **ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ**

СПІЛКА РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВ / «[у 1920-х роках] “Березіль”, вистави якого відбувалися на Миколаївській, де тепер театр імені Франка. На тій же вулиці містилася Спілка робітників мистецтва. Тут отаборилась своєрідна акторська “біржа”, справжній клуб із великим залом, куди заходили актори, музиканти, письменники і всі, хто хотів» [1966. *Григор’єв* — 259].

СПІЛКА РОБМИС / спілка робітників мистецтв; «Приклад гідний наслідування. Член спілки Робмис тов. Кузьмін, що працює в Луганській Окрспоживспілці на посаді кіномеханіка, підписався на позику “П’ятирічка за 4 роки” на 500 карб., при місячній його зарплатні 100 карб.» [1930. *Приклад* — 34]. ► РАБІС, РОБМИС

СПІЛКА СЦЕНИ І АРЕНИ / [1924. *Рабис* — 4]. ► ВСЕРАБІС, РОБМИС

СПІЛКА СЦЕНІЧНИХ ДІЯЧІВ / [1924. *Рабис* — 4]. ► ВСЕРАБІС, РОБМИС

СПІЛКА ТЕАТРАЛЬНА / «Це питання — про заснування української театральної спілки» [1910. *Вечерницький* / 2 — 1].

СПІЛКА ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЯЧІВ / «Під час війни з Польщею О. І. Улуханов був призначений на посаду завідувача секції пропаганди мистецтва в кол. Волинській губ. при армії Буденного: там він виконував й обов’язки голови спілки театральних діячів» [1928. *Улуханов* — 8].

СПІЛКУВАННЯ [СЦЕНІЧНЕ] / [1953. *Станіславський* — 265].

СПОГАДИ ТЕАТРАЛЬНІ / «театральні спогади» [1908. *Кропивницький* / *Спогади* — 139].

СПОЖИВАЧ / «в театральному мистецтві виростає значення споживача мистецького твору — театрального глядача» [1940. *Антонович* — 444]. ► АНКЕТА, ГЛЯДАЧ, ПРОДУКЦІЯ КУЛЬТУРНА

СПОЖИВАЧ МАСОВИЙ / «масовий споживач театральної продукції» [1925. *Смолич* / *Примітив* — 1].

СПОЖИВАЧ МИСТЕЦТВА / [1998. *Безклубенко* — 24].

СПОЖИВАЧ МИСТЕЦТВА МАСОВИЙ / [1930. *Боярський* — 1].

СПОНСОР / [1985. *Серб* — 31].

СПОПУЛЯРИЗУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ / [1900. *Франко* / *Театр* — 21].

СПОРУДЖЕННЯ ВИСТАВ / «споруджувати аматорські вистави» [1897. *Вороний* / *Кропивницький* — 313].

СПОСІБ ВИЯВЛЕННЯ АКТОРА ТЕХНІЧНИЙ / [1924. *Туркельтауб* / *Оборона* — 1]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

СПОСІБ ГРИ / «потребу нового, реалістичного способу гри» [1913. *Вороний* / *Щепкін* — 331]; «Традиційний спосіб гри в двох планах — трагічному й комічному, що коріння його сягають античності й середньовічних містерій та фарсів, через трагедії та комедії придворного французького театру дожив до XIX ст. і в Соленикові часи був ще в повній силі. Традиція вимагала від актора, що виступав у трагічній чи комічній ролі, цілком виразного, визначеного до дрібниць стилю гри, умовної пози й традиційного жесту, придатного для виявлення на сцені певних емоцій <...>. Трагічний стиль дозволяє доводити цю гру до найбільшого пафосу, а стиль комічний — до шаржу й буфонади. Як і всякий умовний стиль, театральний стиль того часу давав змогу, опанувавши певні відомі вся-

кому професійному акторові засоби й прийоми, постійно користуватися з них і утворювати певне сценічне враження» [1928. *Кусіль / Соленик* — 36]. ► АМПЛУА, ГРА, ЖАНР, КОХАНЕЦЬ, ЛИЦЕДІЯ, МЕТОД, ПЛАН ВИСТАВИ

СПОСІБНІСТЬ СЦЕНІЧНА / «спосібності сценічні» [1909. *Возняк / 1* — 74].

СПРАВА / польськ. *sprawa* [XVI ст.] [1992. *Cegiela* — 104]; «комедія в п'яти справах» [1884. *Панас Мирний*]; дія; «справа» [1892. *Мирний* — 5]; «акт, дія; акт (шкільний); (театр.) дія, справа» [1897. *Тимченко* — 2]; «містерія в чотирьох справах» [1905. *Мирний / Спокуса*]; п'єса; «“Стародавня Україна в драматичних справах”. Одеса, 1899» [до збірки входять вісім п'єс козацької тематики з жанровим підзаголовком «драматичні справи»] [1906. *Комаров* — 62]; ява (перша справа, друга і т. д.), однак осма бесіда; у другій редакції цієї ж п'єси замість справи йде бесіда; [1918. *Федькович / Керманіч* — 15, 71]. ► БЕСІДА, ДІЯ, ЯВА

СПРАВА АНТИКУЛЬТУРНА / «Отже, зрозуміло, яка антикультурна (з погляду мови) справа робиться, коли виставляють цю або інші подібні п'єси [І. Тогобочного]» [1927. *Інші* — 26].

СПРАВА КОСТЮМЕРНА / [1923. *Поріцький* — 3]. ► ТЕАТР СЕЛЯНСЬКИЙ

СПРАВА РЕЖИСЕРСЬКА / «режисерська справа» [1913. *Вороний / Театр* — 95–96]; [1918. *Школа / 2* — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

СПРАВА ТЕАТРАЛЬНА / [1905. *Франко / Честь* — 337]; [1925. *Сезон* — 4]; [1927. *Зарва* — 63]; [1928. *Ванченко / 7* — 215]; [1928. *Копержинський* — 403]; [1929. *Слабченко* — 213]; «театральное дело» [1897. *Карпенко-Карий / Записка* — 279]; «як директор Мольєр провадив театральну справу на дуже демократичних підставах» [1917. *Вороний* — 376]; «Я все-таки наважусь підійти до театральної справи, котра зараз стоїть як певна наука, існує в такій початковій формі взагалі і поза нами, так розпорошена вона в розумінні систематики навіть школами індивідуальних майстрів, що і ця частина до певної міри буде також більш спрямовуючою, аніж такою, що дає готовий механічний арсенал. Звичайно, є багато речей, що є загальноприйнятною грамотою для театру, але ці речі, може, навіть менш усього варті в роботі» [1926. *Курбас / Студіювання* — 76]. ► УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

СПРАВЛЯ / перелік дійових осіб; [1892. *Мирний* — 3].

СПРАВЛЯТИ / у переліку дійових осіб; [1892. *Мирний*].

СПРИЙНЯТТЯ ПРОСТОРУ ВИСТАВИ ЛІНІЙНЕ / [1986. *Верховець* — 11].

СПРИЙНЯТТЯ ПРОСТОРУ ВИСТАВИ ПАНОРАМНЕ / [1986. *Верховець* — 11].

СПРОБА ДРАМАТИЧНА / [1899. *Франко* — 94]. ► ДРАМОПИС, ДРАМПИСАННЯ, ТВІР ДРАМАТИЧНИЙ

СПРОБА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА / [1932. *Рулін / 15* — 65].

СПРОЩЕНСТВО / [1936. *Спрощенство*]. ► ФОРМАЛІЗМ

СПРЯМОВАНІСТЬ АКТОРА ПСИХО-ІДЕОЛОГІЧНА / [1933. Чабаненко — 22].

СПРЯМУВАННЯ ВИСТАВИ ЦІЛЬОВЕ / «Що ми маємо звати цілевим спрямуванням виставлення? Це є те завдання, яке ставить режисер перед своєю роботою. Адже ж ніколи не мусимо забувати, що театр є чинник, що несе свої завдання, як вихователь, як організатор. От те завдання, яке стоїть перед виставленням, як перед виховним чинником, як організуючим чинником — і є цілеве його спрямування. При цьому не треба змішувати це з ідеєю. Адже, несучи ту чи іншу ідею виставлення, легше виконувати різні завдання, мати різне цільове спрямування. Приміром, виготовлення клубної вистави з завданням біжучої кампанії, визначає цільове спрямування того чи іншого виставлення. Таким же прикладом може бути вистава саносвітньої п'єси на тему про черевний тиф. Спрямування такої вистави є агітація за низку певних профілактичних заходів щоб попередити розповсюдженню пошесті серед населення, приміром, “не їжте не митої фрукти”. Ідея ж такої вистави цілком інша, значно глибша, вона приміром визначатиме загальну думку, що тільки в соціалістичних умовах життя можливе найкраще поставити лікування людини і т. п.» [1929. Ігнатюк / 3 — 44]. ► НАСТАНОВЛЕННЯ ЦІЛЬОВЕ

СПРЯМУВАННЯ ПОСТАНОВКИ ЦІЛЬОВЕ / [1969. Василько — 24]. ► АНАЛІЗ ДІЙОВИЙ

СРЕПЕТИРОВАННЯ / [1903. Лисенко / 1 — 365].

СТАВИТИ [СПЕКТАКЛЬ] / [1876. Старицький / Драгоманов / 14.09.1876 — 438]; «свого же “Невольника” я бы не хотел ставить, потому что нахожу его слишком неудовлетворительным в сценическом отношении» [1880. Кропивницький / 11.11 — 296]; «ставити на такій малій сцені» [1884. Нечуй — 119]; «ставив» [1897. Старицький / Комаров / 1 — 573]; «ставитимуть»; «наможеться ставити цю п'єсу. А коли Садовський не дасть цієї п'єси, то вона може бути возстановлена по спогадах» [1898. Старицький / 5 — 592]; «ставили драму» [1904. Карпенко-Карий / 3 — 172]; «ставили спектаклі» [1906. Кропивницький / 35 літ — 110]; «можливо і на сцені ставити такі речі»; «якщо зважать ставити» [1913. Леся — 453]. ► ПОСТАВА, ПОСТАНОВА, ПОСТАНОВКА

СТАВЛЕНИЙ НА СЦЕНУ / «чи твір сей був ставлений на сцену» [1894. Франко / Театр — 322]; «ставлені на сцену» [1894. Франко / Театр — 331]. ► ПОСТАВА, ПОСТАНОВА, ПОСТАНОВКА

СТАВЛЕННЯ / постановка, режисура; [1926. Ставлення — 23]; [1926. Хроніка / 5 — 9]; [1929. Вознесенський — 184]; [1932. Верхацький / Пролог]; [1932. Рулін / 15 — 63]; «Вистава, тобто ставлення п'єси — це найпоширеніша форма театральної роботи на селі» [1927. Естрада — 23]; «Ставлення це буде близьке театру як стандартна продукція» [1927. Курбас / Войцек — 289]; «Ставлення режисера Бориса Тягна» [1927. Програми / 2 — 18]; «Ми тут наводимо приклад та-

кої універсальної для всіх картин установки — декорацію “Гайдамаків” у ставленні Народного Артиста Республіки Леся Курбаса» [1928. *Болобан / Підвищення* — 23]; «Ставлення — останній творчий процес переведення драматургічного матеріалу в сценічний» [1929. *Словник* — 45]. ► ВИСТАВА, ПОСТАВА, ПОСТАНОВКА, ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

СТАВЛЕННЯ МАСОВІ / «Масові театральні ставлення на вільному повітрі» [1928. *Ком. Прос* — 41].

СТАВЛЕННЯ НА СЦЕНІ / «драматичні твори <...>, о котрих ставленні на сцені нічого не знаємо» [1894. *Франко / Театр* — 317]. ► ПОСТАВА, ПОСТАНОВА, ПОСТАНОВКА

СТАВЛЕННЯ СЦЕНІЧНЕ / [1939. *Panopom* — 25].

СТАЖ РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► КОНКУРС РЕЖИСЕРІВ

СТАЗІМОН / «шлю Вам пробу перекладу “Антигони” Софокла, перве стазімон співу хорального» [1874. *Франко* — 16].

СТАЙНЯ / «звичайно, що грати в касіно чи в стайні після театрів петербурзьких, московських, одеських і інших якось не...» [1893. *Кропивницький / 2* — 429]; «Не давні це часи, коли вистави на провінції ішли в кінських стайнях, шопах, заїздних домах і т. и., а публіка наповнювала їх та раділа, що мала спромогу любитись добірим репертуаром і добре зіграним ансамблем» [1924. *Гриневецький* — 2]; «Доводилося, крім того, грати в різних невідповідних помешканнях, навіть по стайнях, так що бували випадки, коли з одного боку співали артисти, а з другого — за перегодкою — іржали коні» [1925. *Кисіль / УТ* — 91]; «В стайні [на Поділлі 1830-х років] <...> влаштовано театр» [1926. *Копержинський* — 135].

СТАН АКТОРА ВНУТРІШНІЙ ПСИХО-ПОЧУТТЄВИЙ / [1940. *Мар'яненко* — 120]. ► ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ АКТОРА

СТАН ПЕРСОНАЖА ВНУТРІШНІЙ / [1936. *Мар'яненко / 1* — 119]. ► РОБОТА НАД П'ЄСОЮ

СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1929. *Мамонтов / Стандарт*]; «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 ви'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”, “Джіммі Гігінз” і, нарешті, “Газ”, — треба мати надзвичайно виключну

сміливість, або треба добре бути впевненим у наївності своїх читачів» [1929. Курбас / Окуляри — 306]; «З'орієнтуватись в наших театральних напрямках — це значить з'ясувати той стандарт, що на ньому базується зараз мистецька робота всіх наших театрів. На мій погляд, сучасний театральний стандарт можна досить виразно окреслити чотирма типологічними рисами. А саме: 1) реально-конструктивним виформленням сцени, 2) діалектично-реалістичною трактовкою сюжету та персонажів, 3) сильно динамічною зарядкою п'єси, з наближенням її до кінофільму та 4) синтетично-мистецькою композицією цілої вистави. Найдемонстративнішою ознакою революційного театру була “конструкція”, що замінила собою колишню декорацію» [1929. Мамонтов / Листи — 253–254].

СТАНДАРТ ТРАКТУВАННЯ / «З ряду ролей психологічного репертуару Самійленкової особливо треба відзначити роль Пантери (“Чорна пантера” — Винниченко). На Наддніпрянській Україні вона перша (“Молод. Теат.”, реж. Курбас) створила її, давши основні риси й встановивши певний “стандарт” трактування цієї фанатичної, безкомпромісної в своїй любові до сім'ї, до дитини жінки» [1929. УЖ / 2 — 87].

СТАНДАРТИЗАЦІЯ ТЕАТРУ ► ТЕАТР ЛЬВІЙ

СТАНОВИЩЕ РЕЖИСЕРА / посада режисера; [1912. Вороний — 314].

СТАНОК / [1920-ті. Пулін / Словник — 12]; «Коли за вимогою вистави треба змінити сценічну площину (ганок, гора, сходи на другий поверх і т. п.), використовують спеціальний станок» [1946. Ліпковський — 27–28].

СТАНОК КОНСТРУКТИВНИЙ / [1925. М. Д. — 9].

СТАНОК ЛАШТУНКОВИЙ / «Лаштунковий станок — станок, що ходить в трюмі по першій вузькій щілині в планшеті і рухає лаштункову машину» [1929. Словник — 44].

СТАНОК ФІГУРНИЙ / [1969. Ратімов — 18].

СТАНЦІЯ МАСОВОГО МИСТЕЦЬКОГО РУХУ / [1931. Рух — 14].

СТАНЯ / «На одній з таких улиць був і театр, перероблений з жандарської стани» [1906. Кропивницький / Громада — 55]; «В Тарнополі і в Чернівцях були путящі театральні зали, що ж до таких міст як Кіцмань, Дорогобуж, Снятин, Залізчики і інші, то там робились вистави в станях... Перегородять половину стани, начеплять декорації, посиплють пісочком... З одного боку за загородкою коні іржуть, а з другого артисти співають... Либонь у Снятині й оркестра не було і в антрактах якийсь місцевий аматор грав на скрипці, здебільшого все вальси, а я пригравав йому на фісгармонії» [1906. Кропивницький / Громада — 59]; «Грали у стані (конюшня)» [1916. Кропивницький — 234]. ► АМБАР-ТЕАТР, ВИМБАР, ТЕАТР-САРАЙ, ТЕАТР-ХЛІВ

СТАРА ► СТАРУХА

СТАРА ДРАМАТИЧНА / ампула; «типічна роль драматичної старої» [1914. Василько / 1 — 100]; «Ганна Борисоглібська — комічна і драматична стара;

виконачка різнохарактерних баб, молодниць, старих дівок, поважних пань з давно минулого, сучасних *grandes dames*, дурноголових покоївок, пок-ручей, міщанок, перекупок» [1914. Вороний / Дзвін — 266]; «типична роль “дра-матичної” старої» [1916. Василько / Щоденник — 29]; «У нас нема також сильної драматичної старої» [1925. Курбас / Режлаб 01.04.1925 — 379]. ► АМПЛУА, СТАРУХА

СТАРА КОМІЧНА / [1913. Вороний / Театр — 92]; [1930. Рудзевич / 4 — 25]; «по этой роли уже можно сказать, что молодая артистка выбрала себе правильно амплуа комической старухи и со временем, вследствие себе-спрического навыка из нея получится хорошая старуха» [1914. Волки — 5]. ► СТАРА ДРАМАТИЧНА, СТАРУХА

СТАРИЙ / «на роли стариков и резонеров» [1893. Черняев / Млотков-ский — 152]. ► АМПЛУА

СТАРИЙ КОМІЧНИЙ / амплуа; «редкий талант в ролях комиче-ских стариков и благородных отцов» [1893. Черняев / Млотковский — 138].

СТАРУХА / амплуа; [1895. Кропивницький / Науменко — 22]; «ролями дра-матических и комических старух» [1893. Черняев / Млотковский — 158]; «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, нім-ців, англійців тощо) і любовниць (*ingénue dramatique, lrique*), салонових дам (*grande dame, grand-coquette*) і “старух” (драматичних і комічних). Та-кий поділ страшенно улегшував акторові його завдання: для любовника він брав тон солодко-ніжний або гарячий, палкий, відповідно драматич-ним 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]; «артистка на старух <...>. Старуха у нас отримує 150 крб.» [1932. Саксаганський — 114]. ► БАБА, СТАРА, ТРУПА

СТАРУХА ДРАМАТИЧНА / [1909. Пивинська — 4]; «ролями драматиче-ских и комических старух» [1893. Черняев / Млотковский — 158]; «Зараз состою на посаді артистки амплуа комедійних і драматичних старух, на яке пе-рейшла з 1918 року» [1921. Заньковецька — 19]; «роль Долорес завжди доруча-лася актрисам трагедійного плану (якщо вживати термінологію старого амплуа — “драматичним старухам”» [1978. Драк / 1 — 14]; «була актрисою без амплуа, оскільки в 45 років їй доводилося грати й молодих героїнь, і “драматичних старух”» [2009. Садовський — 76].

СТАРУХА КОМЕДІЙНА / [1921. Заньковецька — 19]. ► СТАРУХА ДРАМАТИЧНА

СТАРУХА КОМІЧНА / «Кропивницький порадив їй перейти на амплуа драматичних та комічних старух» [1909. Пивинська — 4].

СТАРУХА КОМІЧНА / «недурно исполняет роли так называемых комических старух» [1877. Глібов — 326]; «ролями драматических и комиче-ских старух» [1893. Черняев / Млотковский — 158]; «комических старух» [1893. Чер-

няєв / Млотковский — 163]; «амплуа комических старух» [1898. Ярон — 74]; «французька актриса, комічна “старуха”» [1920. Загаров — 28]. ► АМПЛУА СТАРУХИ КОМІЧНОЇ

СТАРУХА ПОБУТОВА / «В молодості прекрасна виконавиця ролей дівчат з народу, вона рано перейшла на амплуа характерних і побутових старух» [1961. Городиський — 26].

СТАСІМА ► ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА

СТАСІМОН ► ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА

СТАТИСТ / польськ. *statysta* [1808] [1992. Cegiela — 104]; «статист» [1876. Діккенс — 697]; [1897. Кропивницький — 42]; [1907. Соловцов / 6 — 3]; [1916. Кропивницький — 225]; [1924. Губчак — 9]; [1925. Вороний — 564]; [1926. Перетц — 23]; [1936. Мар'яненко / 1 — 115]; «статисти, хористи и хористки» [1893. Черняев / Млотковский — 104]; «Ставши поклонником українського театру і потім безсловесним виконавцем, тобто статистом» [1914. Василько / 1 — 5]; «Тепер же я уже беру участь в п'єсі “Страшна помста” як статист, котрий кожного разу одержує 75 коп. На сцені я зображаю в апофеозі лицаря, який сидить на карпатських горах і потім скидає чарівника в безодню. Шуткуючи, мене за кулісами звуть артистом на нове амплуа — “герой-низвергатель”. Перше я тільки з любові до театру виступав статистом, а тепер уже служу в театрі і, крім того, за свої виступи окремо одержую гроші» [1914. Василько / 3 — 24]; «Статисти? [у 1870-х роках] Якщо це не були салдати місцевої залого, закликані, щоб вдавати натовп або для будь-яких інших “технічних” театральних потреб, з платнею по 15 коп “на рило”, статисти не одержували нічого і охоче піддавалися найбарбарській обробці перукаря, костюмера й пом. режисера за одну лише “честь” побувати за лаштунками й на самі власні вічі побачити “справжніх” акторів» [1930. Рудзевич / 2 — 22]. ► АКСЕСУАР, БЕНЕФІС СТАТИСТИВ, ІНСПІЦІЄНТ, ПОМРЕЖ, ПРОБИ З ФІГУРАНТАМИ ТА СТАТИСТАМИ, СТАТИСТА, СТАТИСТКА, УТИЛІТ, ФІГУРАНТ

СТАТИСТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1976. Кедрин — 220].

СТАТИСТА / «статист — статиста» [1918. Іваницький — 449]. ► СТАТИСТ, СТАТИСТИК, СТАТИСТКА

СТАТИСТИК / статист; [1928. Чеський — 185]. ► СТАТИСТ

СТАТИСТКА / польськ. *statysta, statystka* [1806] [2007. Rutkowska — 506]; «статистка» [1894. Франко / Temp — 327]; [1897. Кропивницький — 42]. ► СТАТИСТ, СТАТИСТА, СТАТИСТИК

СТАТТЯ КРИТИЧНА ► РЕЦЕНЗЕНТ, РЕЦЕНЗІЯ, РОЗПРАВА

СТАТУТ / «І так, заключено з акторами контракти, чи ліпше виразивши ся, умови. Найважніші точки в умовах: висота гажі актора і зобовязане актора піддати свя новому театральному статутіві (Статут — се ряд кар за ріжні провини. Кари доходять аж до висоти щомісячної гажі!)» [1893. Яворовский — 21].

СТАТУТ СПІЛКИ АРТИСТИЧНОЇ / [1917. Арпичм — 4]. ► АРТИСТ

СТАТУТ ТЕАТРУ / [1919. *Снілка* — 4]. ► УКРАЇНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ

СТАХАНІВЦІ [У МИСТЕЦТВІ] / «Стахановський рух, — читаємо ми, — є результат усього нашого розвитку на шлях до соціалізму, результат перемогу соціалізму в нашій країні. А чим ми відповідаємо на це? Де наші стахановці? Хто наші відмінники? Які їхні показники? В чому їхні досягнення? Якою мірою цей епохальний світовий рух позначився на наших творчих організамах? Одна-дві вистави, а далі ... Далі “жирок” не пускає. “Жирок”, це основна наша хвороба і на сьогодні братися лікувати її з професіональним спокоєм просто не чесно» [1936. *Бучма* — 57].

СТАЯ / дія; примітка редактора, що в автографі — стая; [1918. *Федькович / Керманч* — 71]. ► АКТ, ДІЯ

СТИЛІЗАТОР / «Мартін більш стилізатор, ніж конструктивіст» [1925. *Туркельтауб / 7* — 3].

СТИЛІЗАЦІЯ / [1913. *Вороний / Театр* — 43, 58]; [1923. *Коп* — 2]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 12]; «Стилізувати епоху або явище, значить всіма виразними засобами виявити внутрішню синтезу епохи або явища, відтворити заховані і характеристичні її риси, що бувають у глибоко захованому стильові певного художнього твору. Зі стилізацією песи повстає ідея умовности на сцеві, яка найкраще викриває символіку рефлексій драматурга. Такого переконання були Гордон Грег, режисер одного із англійських театрів, М. Райнгардт, режисер берлінського театру, Майерхольд петербурського театру ім. Комісаржевської. Що дав п. Загаров на сцені Львівського театру? Майже нічого. Ідеї у постанові не було і жадної. Коли, на думку преси, теперішній львівський театр творить нову сторінку театрального мистецтва, то хай буде це справді сторінка мистецтва, а не мішанина англійського з нижегородським, провінційального з традицією російських театрів старої натуралістичної школи. Ми певні того, що гарна художня постановка песи вигладила-би всі недотепности її, як такої» [1922. *Білецький* — 15]; «Головна хиба “Березоля”, на мою думку, його налягання на техніку. Щоб навіть і погодитися з тим, що вона — “патос часу”, то “установка на проєкціоновану та механізовану фактуру вистави”, що нею, як сам Курбас визнає, “внутрішні почування” виявляються “у зовнішньому”, є мистецький абсурд. “Емоція перетворюється в фактуру” — так говорить Курбас. І говорить безпідставно, бо це ж і нісенітниця, і не правда, коли навіть прикласти це твердження до його ж власних постановок. Мистецтво без емоції — шаг ціна. Це буде все, що завгодно — тільки не мистецтво. І особливо театральне мистецтво, що має за живу “фактуру” актора. У театрі маріонеток ще де не як можна перебути без емоцій та й то досвідчений керівник намагається релієфніш імітувати емоцію. Але-ж там, де по кону ходять живі люди... та не варт багато й говорити: хиба Джімі увесь цілком (хай це буде Бучма

чи Гірняк) хіба ж це не поспіль емоція з початку до кінця вистави. У одного її більш є, тому він талановитіший та емоціональніший сам по собі. Одкиньте цю емоцію — чи ж багато залишиться од вистави. Я писав про це зараз же після першої вистави Джімі, так усе одразу можна було виразно з'ясувати собі. Намагання до “зовнішнього” цілком зв'язало акторів у “Машиноборцях” і трохи менш у “Макбеті”. На Мар'яненка в “Машиноборцях” і було просто тяжко дивитись. Взято талановитого актора і привселюдно зроблено кастрацію його істоти, ампутовано темперамент і живий акторський нерв. <...> Ніяк не може зрозуміти, як Курбас не може з'ясувати собі, що його технічна установка доводить театр перш за все до суперечності — адже стилізація рухів (ритмований крок манірність поз, безнастанне нагинання до долу дійових осіб), адже-ж це є той естетизм, що його у деклараціях своїх “Березіль” відкидає “у всіх формах”. Щиро кажучи — ні для руху дії в п'єсі, ні для революційної ідеології, цієї штуки зовсім не треба. На мою думку, вони навіть знецінюють вартість вистав. Але це теж своєрідна “установка”. Хай-би вже “стилізація” була у “Березіля” моментом випадковим. Ні: вона проходить уперто через усю виставу повторюючись у своїй формі хоч Курбас і запевняє (і цілком слушно), що “елементи мистецтва” не можуть довго впливати на глядача, якщо не відмінювати їх раз-у-раз новою свіжою комбінацією. Від цієї головної хиби походять усі інші» [1924. Туркельтауб — 2]; «До стилізації таких п'єс режисер підходить шляхом симпліфікації (упрощення)» [1925. Вороний — 554]; «“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 (спілі виноградні грона чи яблуня, повна червоних, зрілих яблук). У своїй конструкції внутрішній — виношена річ» [1927. Курбас / Щоденник — 45]; «“Стилізація” і “синтетичність” — сьогодні є вирази політичної мрії про класове примирення суспільства» [1929. Кашицький — 50]. ► СТИЛІЗАЦІЯ, ТЕАТР ГЕРОЇЧНИЙ

СТИЛІЗАЦІЯ МУЗИЧНА / [1998. Лелека — 14].

СТИЛІСТИКА ВИСТАВИ / [1979. Дашківська — 27]; [1998. Саква — 2].

СТИЛЬ / [1904. Карпенко-Карий / 5 — 343]; [1913. Вороний / Театр — 65]; «кождий артист має свій стиль, що пробивається у всіх його творах» [1902. Тен — 4]; «стиль — спосіб писання кожного письменника» [1906. Доманицький — 114]; «стиль є погодженням манери гри з історичними умовами даної п'єси або з особливостями творчості актора» [1913. Вороний / Театр — 91]; «Стиль

у формах мистецтва — головне» [1917. Курбас / Молодий — 28]; «Говорячи про стиль постановки історичної п'єси, ми маємо на увазі не додержану в подобицях археологічність її зовнішнього виявлення, а цілковите погодження зовнішнього вияву її на сцені з духом того часу, того періоду доби, до якої пристосовано п'єсу» [1920. Гаєвський — 16]; «Стиль постановки — це ще й досі щось таке, чого по театрах не зовсім розуміють; не розуміють аж у такій мірі, що багато театральних діячів досі не виявили собі змісту цього вимагання. У нас, коли кажуть: “стиль”, то на думці мають нестеменну історичну точність тих образів, що за їх допомогою вживляється на сцені епоха або факт з певними датами. А проте, стиль може бути поза межами всякої епохи і взагалі всякої історії, бо досить вдуматись у суть драматичного твору, щоб відшукати в ньому елементи самостійної творчості, елементи власного стилю автора. Вище я вже казав, що кожна п'єса — це свого роду загадка, розгадку якої треба шукати в ній самій. Що культурнішим буде режисер, тим сильніше відчуватиме він цей індивідуальний характер п'єси, її стиль. Художнє завдання режисера полягає в тому, щоб досягти єдності стилю у грі акторів. Яким саме робом дійти цього результату, про це трудно дати режисерові якісь певні, визначні вказівки, трудно — ба й навіть неможливо. Це треба відчувати душею, для цього треба уродитись та вдатися режисером. Коли режисер у кожному окремому випадкові не потрапить відчувти стиль п'єси, то замість художнього малюнку п'єси на сцену виповзе шаблон, що все глитає й убиває. У театрі режисер — це його стиль. Режисер без стилю — ремесник. За стиль не слід вважати самі по собі зверхні прикмети, зв'язані з розташуванням меблів, монтуванням — спорядженням п'єси, а тоді навіть зі способом виконання, що його навів режисер» [1920. Гаєвський — 73]; «Стилю п'єси нема. Це самообман, що він існує. Стиль — це ми. Поставимо Шекспіра імпресію. Актор: проблема стилю в текучості (послідовності), не в моменті живописному (напр. “египетські” ламання)» [1920. Курбас / Щоденник — 31]; «Стиль — це значить бути в згоді з матеріалом» [1920. Курбас / Щоденник — 34]; «Під стилем (з грецького: стилос — писалъце, різець) розуміємо суму мистецьких засобів, вжитих в якомусь творі на те, щоби той твір зробив на читача вражіння мистецької суцільності. Тому кожний мистецький твір мусить мати свій стиль. Читаючи твори різних авторів ми знаходимо, що в кожного письменника його власний, особливий стиль» [1923. Загул — 24]; «Взагалі сюжет або не грає ніякої ролі в різнородному репертуарі вистави або грає мінімальну. Головне — це стиль» (про виставу МХТ «Синя птаха») [1924. Птаха — 4]; «Стиль — це немовби сама істота речі або явища, що, закреслюючись у характеристичних рисах, дає їх стисло скомплікований синтетично-художній вираз» [1925. Вороний — 553]; «Назвемо кілька стилів: монументальний, <...> статурно-барельєфний <...>

гротесковий <...>, фресковий <...> лубковий» [1925. *Вороний* — 555]; «Діялогів акторів [у виставі “Ліс” Мейерхольда] взагалі не можна було слухати, бо п’єсу вели у цілій низці стилів (натуралістичному, реалістичному, побутовому, гротесковому і інш.) ніяк не зв’язаних між собою» [1925. *Туркельтауб / Лес* — 3]; «стиль є усупільнення засобу виразу певного світогляду (цебто психоідеології)» [1931. *Коряк* — 93]; «компоненти стилю розподіляються на дві категорії: на базові — тематичні (літературні персонажі, авторові ремарки, сюжет) та похідні — технологічні (мова, жанри й композиція)» [1931. *Машкін* — 20]; «Питання стилю у театрі є доволі проблематичним і досі невиробленим. Мабуть, і справді можна говорити про індивідуальний стиль режисера. Але як його визначити? Припишуть режисерові певний “стиль”, і що ж вдієш — тримайся його все життя. Але ж вистави бувають вельми несподіваними... Георгій Товстоногов виходив із того, що одна вистава не повинна бути схожою на іншу. Так, до речі, подобається працювати й мені. А критиці, ймовірно, більше до смаку, коли режисер ставить увесь час одну й ту саму виставу, хіба що за різними авторами. Тоді, мовляв, він має “свій стиль”. Інша річ, що й великі режисери повторюються. Повторювався Анатолій Ефрос — справді великий режисер. Через акторів, їх рух, реакції, які, сидячи в залі, іноді просто можна було вирахувати. А Роберт Стуруа? Думаю, свідомо й ніколи не повторювався Товстоногов» [1999. *Данченко* — 52]. ► ЗМІСТ ТВОРУ, МІЗАНСЦЕНА

СТИЛЬ АВТОРА / «Виявити якийсь абсолютний стиль автора — чи не є й досі ідеалом і постулатом теоретиків режисури» [1918. *Курбас / Театральний лист* — 41]; «Кожний твір зраджує свого творця, бо цей надає йому своїх інтелектуальних прикмет, свій темперамент, освіту, походження і діє багато дечого. Цей чинник, що виходить з особистости творця, називають індивідуальним стилем або стилем поета» [1923. *Загун* — 25].

СТИЛЬ АКТОРА СЦЕНІЧНИЙ / [1918. *Рулін / Звіт* — 26, 27]. ► ІСТОРІЯ ТЕАТРУ

СТИЛЬ АКТОРСЬКИЙ / [1925. *Рулін* — 208].

СТИЛЬ АРТИСТИЧНИЙ / «Аматорським, громадським і театральним маніфестаціям “артистичного стилю”, — головно бракує загальноідейної, провідної думки» [1938. *Геркен / 2* — 741]. ► МИСТЕЦТВО ВОЙОВНИЧЕ, МИСТЕЦТВО ГЕРОЇЧНЕ

СТИЛЬ БУЛЬВАРИЗМУ КЛАСИЧНОГО / «стиль “класичного бульваризму”» [1936. *Гец* — 49]. ► БУЛЬВАРИЗМ КЛАСИЧНИЙ

СТИЛЬ БУРЖУАЗІЇ / «літературний стиль буржуазії» [1931. *Машкін* — 14].

СТИЛЬ ВЕЛИКИЙ / [1997. *Данченко* — 29]; [1998. *Єрмакова* — 8]. ► СТИЛІСТИКА ВИСТАВИ, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ

СТИЛЬ ВИКОНАННЯ / [1920-ті. *Рулін / Словник* — 12]; «Гра оперових акторів взагалі якнайменше відповідає театральним шуканням сьогодніш-

нього дня. В кращих випадках ми маємо тут наближення до того стилю виконання, що його довелося звати сценічним реалізмом, а в гірших — ще й досі можна побачити на сцені весь букет спеціально “оперових” шаблонів. <...> У сильніших виконавців виразно помітні тенденції до реалізму, переважно побутового, аж до справжнього, цілком “реального” поплывування на підлогу, а у слабіших — “тенорові” рухи, таку ж ходу, кокетування тощо» [1929. *Кисіль* — 6].

СТИЛЬ ВИКОНАННЯ РАДЯНСЬКИЙ / [1933. *Павкович* — 80].

СТИЛЬ ВИКОНАННЯ СЦЕНІЧНОГО / [1970. *Пилипчук* — 31].

СТИЛЬ ВИСОКИЙ / [1930. *Шамрай* — 26]; [1936. *Мар'яненко* / 2 — 163]. ► ПОКАЗ

СТИЛЬ ГРИ АКТОРА / [1927. *Рулін* / *Музей* — 11]. ► ФАКТУРА ТЕАТРАЛЬНА

СТИЛЬ ГРИ КЛАСИЧНИЙ / [1925. *Кисіль* / *УТ* — 69]. ► КОХАНЕЦЬ, СПОСІБ ГРИ

СТИЛЬ ДРАМИ СЦЕНІЧНИЙ / [1926. *Лабер* — 3]. ► РЕЖИСЕР МУЗИЧНИЙ

СТИЛЬ ЕКСТРЕМНИЙ / [1943. *Бутківський* — 6]. ► СТИЛЬ МИСТЕЦЬКИЙ

СТИЛЬ ЄВРОПЕЙСЬКИЙ / [1931. *Мамонтов* / *СУД* — 20].

СТИЛЬ ЖАНРОВИЙ / [1998. *Звіринець* — 10].

СТИЛЬ ЗОБРАЖЕННЯ ► СТИЛЬ ПРЕДМЕТОВИЙ

СТИЛЬ ІДЕАЛІСТИЧНИЙ / [1928. *Коваленко* — 157]. ► РЕАЛІЗМ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ

СТИЛЬ КЛАСОВИЙ ► СТИЛЬ ЧАСУ

СТИЛЬ КЛЯСИ ХУДОЖНІЙ / «художній стиль кляси» [1931. *Машкін* — 15]; «літературний стиль кляси» [1931. *Машкін* — 15, 20].

СТИЛЬ КУЛЬТИВОВАНИЙ / [1935. *Лопе* — 128]. ► БАРОКО

СТИЛЬ ЛОКАЛЬНИЙ ► СТИЛЬ ЧАСУ

СТИЛЬ МИСТЕЦЬКИЙ / «екстремні мистецькі стилі» [1943. *Бутківський* — 6].

СТИЛЬ НАРОДНИЙ ► СТИЛЬ ЧАСУ

СТИЛЬ НАЦІОНАЛЬНИЙ / [1997. *Данченко* — 29]. ► ВИСТАВА УКРАЇНЬСЬКА,

СТИЛЬ ЧАСУ, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ

СТИЛЬ ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНІЧНОГО / [1926. *Лабер* — 2]. ► РЕЖИСУРА

ОПЕРНА, СТИЛІСТИКА ВИСТАВИ

СТИЛЬ П'ЕСИ / [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 292].

СТИЛЬ ПЛАКАТНИЙ / «Плакатний стиль агітмистецтва» [1932. *Рулін* / 15–67].

СТИЛЬ ПОСТАНОВКИ / [1927. *Грудина* / *Стиль*]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 12].

СТИЛЬ ПРЕДМЕТОВИЙ / «Кожний об'єкт мистецької опрацьовки, раз він уже автором вибраний, вносить з собою певні умови, за яких він може бути обробленим у мистецькому творі. (Предмет героїчний, наприклад, неможна опрацьовувати так само, як комічний). Ці стилеві моменти, що лежать уже в самому об'єкті, ми називаємо стилем предметовим. Далі треба взяти на увагу спосіб зображення, який так само вимагає певних форм. Бо воно не все одно, чи твір призначається для

читання з книжки чи для прилюдного виголошування (декламації), чи може для сценічної вистави. Цей чинник стилю називаємо стилем зображення. Нарешті, сам матеріал поетичної творчості, мова як згукове так і значуче явище, робить можливими в творі поезії одні якісь певні форми і виключає інші. Кожна мова допускає повну диференціацію значінь, відтінків, нюансів. Всі ці властивості стилю, що випливають з мови як матеріалу поетичної творчості, називаємо стилем мови» [1923. Загул — 25].

СТИЛЬ ПРЕЦІОЗНИЙ / [1935. Лопе — 128]. ► БАРОКО

СТИЛЬ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ / [1931. Бондарчук — 19]; [1931. Відомий — 14]; [1931. Врона — 6].

СТИЛЬ РАДЯНСЬКИЙ / [1935. Савченко — 9].

СТИЛЬ РЕАЛІСТИЧНИЙ / «Відомі вже малюнки з “Москаля-Чарівника” та з “Наталки-Полтавки” свідчать нам про те, що зовсім не так уже близькі до реалістичного стилю були ці ранні вистави українських п'єс» [1929. Рулін / Завдання — 27].

СТИЛЬ СЦЕНІЧНИЙ / [1927. Шевченко / 2 — 213].

СТИЛЬ СЦЕНІЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ / [1933. Рулін / Садовський — 12]. ►

ХУДОЖНИК-ДЕКОРАТОР

СТИЛЬ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1920. Рулін / Містерія — 15]; [1925. МДІ — 6]; [1925. Рулін — 207]; [1928. Альф — 12]; «Ідучи за традицією, П. Филипович визнає “Козака Стихотворця” Шаховського за “невдалий твір”. Неправильна українська мова й незнання нашого побуту, за яке дорікав Шаховському І. П. Котляревський, ще далеко не достатні для цього присуду. У дійсності Шаховської — видатний російський драматург і творець нового театрального стилю» [1929. Копержинський / 2 — 150]. ► ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ., ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ

СТИЛЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА / [1934. Історія — 5]. ► СТИЛЬ ВИКОНАННЯ

СТИЛЬ ТРАГІЧНИЙ / «“класичний” трагічний стиль» [1928. Кусіль / Соленик — 46]. ► СПОСІБ ГРИ ТРАДИЦІЙНИЙ

СТИЛЬ ФРАНЦУЗЬКИЙ / «На сцені панував так званий високий французький стиль. М. Щепкін дав дуже влучну характеристику цього стилю: “Найвищу якість ігри, — пише він, — вбачали в тому, що ніхто не говорив своїм голосом, що ігра виявлялася в понівеченій декламації, коли слова проголошувалися якомога дужче і майже кожне слово супроводилось жестом. Особливо в ролях любовників декламували так пристрасно, що смішно згадати. Слова: любовь, пристрасть, зрада вигукувалися так голосно, як тільки вистачало сили у людини. Але ігра обличчя не допомогала акторові, воно лишалося в тому ж напруженому неприродному стані, в якому з'являлося на сцену. Або ще, наприклад, коли актор закінчував сильний монолог, після якого він мусив залишати

сцену, то прийнято було в той час піднімати праву руку вгору і таким чином виходити за куліси» [1939. Щепкін — 99].

СТИЛЬ ЧАСУ / «Коли придивимось ближче до стилю творів української літератури 19-го віку, чи навіть 900-их років, і порівняємо його зі стилем сучасних літературних творів, то знайдемо між ними величезну різницю. Кожний період, кожна епоха, взагалі кожний протяг часу має свій власний стиль; твори одної якоїсь епохи мають в своєму стилі багато подібностей. Такі спільні стильові прикмети в творах мистецтва певного часу ми й називаємо стилем часу. Так само можемо підкреслити спільні прикмети стилю в творах письменників одної якоїсь класи і назвати його класовим стилем. Крім цього може бути ще на такій самій підставі національний стиль, народний стиль, локальний стиль і т. п. терміни» [1923. Загул — 26].

СТИЛЬНІСТЬ / [1919. Курбас / *Нова німецька драма* — 50]; «Мейнінгенці проголосили перші гасло стильної постановки. Геніальний режисер Кронек цю стильність розумів яко погодження характеру мізансцени з епохою, коли дія діється. В стилі писано декорації (часом копії дійсности), шито вбрання, виготовлювано посуд, зрештою комбіновано грім актора. До того на театрі панувала індивідуальність актора, його особиста сила, хист, темперамент, геній. Актор був владарем театру. Він брав не технікою, а тим, що тоді звалось “нутро”, бо слово “інтуїція” ще не було “вигадане”, пущене в загальний вжиток. Отже мейнінгенці на перший план висунули не актора, а власне ансамбль, ц. т. артистичний колектив. Вони брали під захист драматурга, досі ногорджуваного з боку актора, що не маніживсь із текстом ролі і зміняв його як хотів» [1921. *Avanti* — 49].

СТИЛЬОВІСТЬ / [1938. Щербаківський — 137].

СТИПЕНДІЯ ТЕАТРУ / «театр ухвалив дати одному з робітників заводу ім. Ворошилова стипендію для навчання в Інституті ім. Лисенка. Нині стипендіят театру дійсно вчиться по класі співів в Інституті і працює при театрі, як співробітник його» [1930. *ОРПС* — 15].

СТИПЕНДІЯТ ТЕАТРУ / [1930. *ОРПС* — 15]. ► **СТИПЕНДІЯ ТЕАТРУ**

СТИЛЕЦЬ / «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 — директо-

ру театра, боковая — генерал-губернатору, губернатору, предводителю дворянства и содержателю труппы» [1881. Черняев — 274]. ► КРИСЛО, ЛОЖА, ПАРТЕР

СТИЛЕЦЬ ПРИСТАВНИЙ / «приставляли стільці» [1884. Нечуй — 118]; «приставні [стільці]» [1894. Старицький / Талан — 446]; «приставные стулья» [1903. Старицький / 1 — 420]. ► ЗАКРИТТЯ СЕЗОНУ, ПРИСТАВКА

СТИЛІЗАЦІЯ / [1910. Григ — 180]. ► СТИЛІЗАЦІЯ

СТІНА ЧЕТВЕРТА / [1929. Блавацький — 153].

СТІНКА ЗАКЛАДНА / «Закладна стінка — декоративна вставка, якою затуляють потрібну за п'есою дірку в оформленні» [1929. Словник — 44].

СТОЛИК ДЛЯ ГРИМІРОВКИ / [1894. Старицький / Талан — 492].

СТОЛИК РЕЖИСЕРА ► ІНСЦІЄНТ

СТОРИЯ / акт, дія; «перша сторія» — перша дія; у другій редакції вживається «перше діло» [1918. Федькович / Керманіч — 71].

СТОРОЖ / «театральний сторож» [1861. Мизко — 305]; «*stróż nocny*», «*stróż dzienny*» [1861. Prawidla — 231]. ► ШТАТ ТЕАТРУ

СТОРОНА ЕСТЕТИЧНА / «Кожда сцена, особливо ж новозаснована, як наша, потребує особної артистичної сили, щоб дбала не о адміністративнім заряді сцени» [1865. Слово / 88 — 8]. ► ЕСТЕТИКА

СТРАВА ДУХОВА / «театральні вистави робляться для нього [селянства] конче потрібною духовою стравою» [1900. Франко / Театр — 22].

СТРАСТІ / «із Заходу <...> прийшов також тип такого оповідання, так званої пасії або страстей» [1902. Франко / Страсті — 282].

СТРАХУВАННЯ ЖИТТЯ АРТИСТІВ / «Кінець “Аксаринщини”. “Аксаринщина” політична та “аксаринщина”, що демонструє свою ворожість Радянській владі... дулями, вже засуджена пролетарським судом: Народний Суд присудив Аксарину до 3 років позбавлення води, а Губсуд затвердив цей присуд. Вчора Найвищий Суд розглядав другий бік “аксаринщини”. Наркомос подав позову до Найвищого Суду проти гр. Аксарина, директора Державного академічного театру, з проханням скасувати угоду між Наркомосом і гр. Аксариним, з огляду на те, що гр. Аксарин не виконував усіх пунктів угоди; цю справу було розглянено Громадсько-судовою колегією Найвищого Суду <...>. У позові зазначено, що Аксарин не виконав пункта угоди про страхування будинку Держдрами, що він не виплатив Наркомосові відсоткових вирахувань, не зробив необхідного ремонту, який було передбачено угодою та інш. Аксарин і його довірені т. Куліков зазначали, що Аксарин свої обов'язки виконував цілком, що ті пункти угоди, що їх не виконано до цього часу, він виконає у майбутньому. О 4-й годині дня Найвищий Суд ухвалив присуд, згідно якого угода між Наркомосом і гр. Аксариним касується, театр передається у дводенний термін Наркомосові; з метою забезпечення виплати утримання робітникам, згідно колективної угоди, ухвалено

покласти арешт на касу театру, на майно гр. Аксарина і на його заставу, що мається у Наркомові у сумі 1000 крб. зол. Таким чином, “аскаринщина” театральна також закінчилась; угоду між Наркомосом і Аксариним скасовано і театр, де зараз міститься Держдрама, переходить до безпосереднього керування Наркомосу, який має право передати його кому визнає потрібним» [1923. Суд / 2 — 4]; «Пожежа Одеського Театру, як грім з неба, примусила нас подумати про те, щоби вберегти наші театри від пожежі. Як нам відомо, Нарком освіти збирається видати обіжника про обов’язкове страхування театрів» [1925. Туркельтауб / Пожежа — 4]; «Страхування життя артистів. Держстрах ухвалив запровадити страхування життя акробатів, приборкувачів звірів, трюкових кіноартистів, жокеїв та ніш., не вище як на 3 тис. крб.» [1927. Хроніка / 3 — 8].

СТРІЙ / «строї і декорації» [костюми і декорації] [1865. Слово / 81 — 5].

СТРІЙ СПЕКТАКЛЮ / [1998. Саква — 2].

СТРУКТУРА ДРАМИ / [1899. Франко — 91]; [1902. Франко / Міра — 212]; [1923. Білецький — 30]; «Структура та композиція драми» [1927. Резанов — 654].

СТРУКТУРА П’ЕСИ / [1926. Петець — 17].

СТРУКТУРА ПРОСТОРУ СЦЕНІЧНОГО / [1985. Драк — 15].

СТРУКТУРА СПЕКТАКЛЮ / [1979. Дашківська — 26].

СТРУКТУРА ТЕАТРУ / «сама структура театрів (ложі, тощо), що була пристосована до особливостей дворянсько-феодальної Росії і звичайно не була розрахована на масового глядача, — ось, що тепер обмежує можливості охопити художнім обслуговуванням великі маси трудящих та відповідно до цього забезпечити приступною за своєю ціною доброякісною художньою продукцією» [1930. Кацанов / 2 — 1].

СТРУКТУРА ТЕАТРУ СОЦІАЛЬНА / [1940. Антонович — 462].

СТРУМЕНТ ДУХОВИЙ / «струменти духові» [1894. Боян — 17]. ► ІНСТРУ-

МЕНТ МУЗИЧНИЙ

СТРУМЕНТ МУЗИЧНИЙ / [1894. Боян — 17]; [1906. Інджишек — 1]; «Думаю ж по Вашій гадці і просьбі написати про кобзу (бандуру) й торбана — “Розвідки про музичні струменти в Україні”» [1892. Лисенко / 1 — 207]. ► ДІРЖОР,

ІНСТРУМЕНТ МУЗИЧНИЙ

СТРУМЕНТ РИТМОВИЙ / «струменти ритмові» [1894. Боян — 17]. ► ІН-

СТРУМЕНТ МУЗИЧНИЙ

СТРУМЕНТ СТРУННИЙ / «струменти струнні» [1894. Боян — 17]. ► ІН-

СТРУМЕНТ МУЗИЧНИЙ

СТУДИЗМ / «це не стверджує апології кустарного студизму. Навпаки систему треба зробити, коли її нема, виправити, коли вона хибна, корегувати — коли є неточності», неув’язка ... І звідци наша п’ята точка про межі компетенції школи та виробництва, про ухили за спеціальностями, про лабораторії при школах» [1928. Бондарчук / 2 — 4].

СТУДІЇ ЕСТЕТИЧНІ / «естетичнії студій» [1865. *Театр* / 3 — 242].

СТУДІЇ З ІСТОРІЇ ТЕАТРУ / [1927. *Рулін* / *Студії* — 1].

СТУДІЇ ІСТОРИКО-ТЕАТРАЛЬНІ / [1927. *Рулін* / *Студії* — 2].

СТУДІЇ ІСТОРИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІ / [1929. *Переднє слово* — 7].

СТУДІЙНІСТЬ / «“Студійно”. Вкрай неоригінально» [1927. *Курбас* / *Щоденник* — 47].

СТУДІЮВАННЯ / «За його старанням кожна штука появляєсь на сцені добре вистудіювана і старанно виконана» [1885. *Франко* / *Театр* — 372]; «студіювати своїх роль» [1900. *Франко* / *Театр* — 23]. ► ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА

СТУДІЮВАННЯ ЖЕСТУ / [1919. *Повідомлення* — 278].

СТУДІЮВАННЯ РОЛІВ / [1943. *Паньківський* — 5]. ► ТИП АКТОРСЬКИЙ

СТУДІЯ / [1925. *Туркельтауб* / 1 — 1]; [1926. *Горбенко* / 3 — 5]; «Ми оснували “Студію”» [1917. *Курбас* / *Молодий* — 28]; «Студія не є школа, бо школа є чимсь тимчасовим, що можна “скінчити”, студію ж (нашу) скінчити не можна, бо студіювання, як і творчість, не має кінця і остаточного завершення. Там, де кінчається студіювання, кінчається творчість і поступ. Студія ставить собі завдання викликати творчість і вказувати безконечно нові шляхи і можливості. Завдяки особливій організації праці, де вся повнота ініціативи належить самим учням, кожний мусить проявляти максимум самодіяльності і вносити вічно індивідуальне. Студія наша буде відгукуватися на кожний новий подих мистецтва, на кожне нове творче слово, в силу чого ніколи не стане на мертвій точці, як це сталося майже зо всіма драматичними школами, де навчання замінило собою творчість, а “сталий” світогляд керівника скував різноманітність мистецьких можливостей. Одначе в процесі творчої роботи рамки тої праці, яку намітила собі студія, значно поширилися, давши нові перспективи, гадаємо, цілком відмінні від тих, що кладуться в основу всіх сучасних українських та російських драматичних шкіл і студій» [1920. *Курбас* / *Студія* — 224]; «Лише студійним шляхом вихований театральний молодняк зможе здобути вищу мистецьку кваліфікацію і стати в майбутньому гідною зміною кращих акторських сил сучасності» [1928. *Ремез* — 5]; «критики не видавали бажане за дійсне, коли стверджували кілька років тому, що саме студії електризують театральний процес і часто випереджають професіоналів. Певно, відбувся просто лексичний, термінологічний казус. Те, що ми, за традицією, називали студіями, насправді було паралельним, а не альтернативним театром» [1989. *Васильєв* — 4]. ► ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА, ПРОФОСВІТА ДРАМАТИЧНА, ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА

СТУДІЯ БАЛЕТНА ► СТУДІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, СТУДІЯ-ШКОЛА

СТУДІЯ ДРАМАТИЧНА / «драматичну студію “Остання ніч”» [М. Старицького]» [1910. *Франко* — 336]; «драматична студія ім. Л. Курбаса в Москві» [1954. *О. Б.* — 262]; «Коли студія була в Ржищеві, приїздив у гос-

ті Курбас. Для нього зробили перегляд всіх студійних робіт. Роботою студійців Курбас був задоволений і прийняв на себе шефство над студією, яка з того часу стала носити його ім'я. Навчання в студії було поставлене дуже поважно. Серед викладачів були такі люди, як Інкіжінов, Афонін, нар. арт. РСФРР В. Смишляєв (артист і режисер МХАТ II, бувший худ. керівник білоруського театру), Геворкіян — бувший викладач балетної школи при Великому Театрі. Кость Буревій викладав драматургію та українську літературу. Майже всі студійці були українського походження, кількох з них привезли з України ще влітку — студія ніколи не пропускала можливості поповнити свій склад новими талантами. Більшість студійців не мали мешкань і жили гуртом — у колишній церкві, величезному порожньому приміщенні» [1954. О. Б. — 263].

СТУДІЯ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ► КРИТИКА ІСТОРИЧНО-ЕСТЕТИЧНА

СТУДІЯ МЕТОДОЛОГІЧНА / «Методологічні розправи та суперечки. Методологічні проблеми не раз ставили перед собою дослідники ще дореволюційних часів (І. Франко, ак. В. М. Перетц та інші). Ці-ж проблеми займали увагу і новочасних учених. Загальну класифікацію методологічних шкіл спробував був дати проф. Леонид Білецький у кн. “Основи літературно-наукової критики” (Спроба літературно-наукової методології) том I. Прага. 1925. Ця книжка, хоч вийшла вона друком за кордоном, але проте в основі зложена була автором на Наддніпрянській Україні. Оцінку її ми вже мали нагоду зробити (“Україна”, 1927, кн. 5, стор. 151–154). Подана в ній спроба класифікації студій за методологічними напрямками та їх розгалуженням допоможе і нам розібратися в тому матеріалі, що його оце зараз переглядаємо. Не можна минути ще й спроби іншої класифікації, запропонованої проф. Е. Кагаровим (Криза історії літератури. Ч. III. 1923, кн. 6–7, стор. 175) — властиво прийнятої ним за Р. Майером: методи — систематична (алегорична, філософська, естетична) й генетична (історична, технічна або морфологічна, і психологічна), але цю класифікацію названий учений подав не узгляднюючи ні літературного матеріалу, ні дослідів російських та українських» [1929. Копержинський — XXII].

СТУДІЯ ПРИ ТЕАТРИ / «Поточного моменту студії при театрах є явище негативне» [1928. Рулін / Гаєвський / 2 — 60-а]. ► ТЕАКАДРИ

СТУДІЯ ПРИ ТЕАТРИ АКАДЕМІЧНОМУ / [1925. Резерв — 2]. ► ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА АКАДЕМІЧНА

СТУДІЯ РЕЖИСЕРСЬКА / «Далі театр “Березиль” має також організувати режисерську студію, де слухачі під керівництвом досвідчених педагогів зможуть одержати режисерську кваліфікацію. В цьому ж році Березиль відкривав при театрі балетну студію. На перший погляд може здатися, що ця студія зовсім нам непотрібна, бо при оперних театрах ми маємо школи балетні під керівництвом досвідчених балетмейстерів.

Але в тому біда, що ці балетмейстери, організуючи школи, дбають лише за власний інтерес матеріальний, а не за навчання. Та й чи можуть вони поставити навчання, не знаючи нашого життя, побуту, кровно зв'язані з старим театром і скуті архаїчними балетними формами? Звичайно ні. А тим часом “Березіль” намічає в балетній студії виховати митців для українських театрів. Навіть намічено кожного, хто вчиться в цій студії, зобов'язати по закінченні її протягом, скажемо, 10-х років працювати лише на Україні» [1927. Сіманцев — 71].

СТУДІЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1931. Буревій — 67–68].

СТУДІЯ-ШКОЛА / «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 “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].

СУБВЕНЦІЯ / «Соймові субвенції для українських культурних товариств у Галичині на 1906 р. Бюджетова комісія галицького сойму ухвалила такі субвенції для українських культурних товариств у Галичині: Наукове Товариство ім. Шевченка — 12.000 к. (!); Український театр — 24.000 к.; Руське Педагогічне Товариство — 11.300 к.; “Просьвіта” — 11.000 к.; Висший Музичний Інститут — 2.500 к.; Український дівочий Інститут (разом з укр. ліцеєм) у Перемишлі — 2.400 д.; Народна Лічниця — 1.000 к. (!); “Труд” — 1.000 к.; “Вакаційні оселі” — 400 к.; Дяківське Товариство — 600 к.; Видавництво оо. Василян — 400 к.; Видавництво о. Джулинського — 800 к.; і... москвофільське “Общество им. Мих. Качковского” — 6 000 к. (перший раз!)» [1905. Субвенції — 248]; «Фінансова Комісія буковинського Сойму ухвалила по рефераті українського посла Н. Василька ось які субвенції на українські товариства на Буковині: <...> Музична школа ім. М. Лисенка — 1000 к. <...> Український селянський театр у Чернівцях — 300 к.» [1905. Субвенції — 249]; «В тому часі

театр “Бесіди” добув грошеву субвенцію від галицького Сейму. Для наглядю над напрямком театру Краєвий Виділ утворив окрему “Артистичну комісію”, що проіснувала аж до світової війни» [1937. Чарнецький — 681].

► ТЕАТР СУБВЕНЦІОНОВАНИЙ

СУБРЕТКА / покоївка; польськ. *subretka* [1808] [2007. Rutkowska — 508]; [1816] [1992. Cegiela — 104]; «субретка» [1920-ті. Рулін / Словник — 13]; [1942. Кабінет — 4]; «виконуючи амплуа т[ак] званих субреток» [1916. Кропивницький — 223]; «субретка <...> — зручна покоївка; роля служниці на сцені» [1918. Кузеля — 292]; «Субретка — це друга амантка в оперетці» [1938. Мельник — 71]. ► АМПЛУА, КАБІНЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, СЮБРЕТКА

СУБСИДІЯ / [1925. Б. С. — 5]; [1925. Сеть — 3]; [1930. Рудзевич / 2 — 22]; «пока в Чернигове не будет театральной субсидии» [1878. Глібов / Слово — 335]; «субсидия давалась [харьковскому] театру около двадцати лет. Она была прекращена в конце 60-х годов» [1893. Черняев / Материалы — 319]; «Сезон этот замечателен еще тем, что но ходатайству генерал-губернатора А. П. Безака, киевскому драматическому театру была пожалована Высочайшая милость: субсидия в 3000 руб. Мотивы для исходатайствования этой субсидии были следующие: “Польское общество не посещает русских драматических представлений, а русское общество не настолько еще велико и богато, чтобы гарантировать театральной дирекции определенный доход”» [1898. Николаев — 69]; «В ноябре на театральном горизонте Киева промелькнула довольно жирная утка: распустили слухи, что с 1876 г. Высшее Правительство постановило отпускать из сумм М[инистерства] В[нутренних] Дел 75000 руб. субсидии для поддержки драматических театров в юго-западном крае, причем распределение этой суммы возложено на Г. Начальника края и представителей высшей администрации» [1898. Николаев — 98]; «Слухали: прохання генерального секретаря Стешенка асигнувати на допомогу Молодому театрові 10 тис. руб. Постановили: асигнувати Молодому театрові субсидію в 10 тис. руб.» [1918. Протокол № 27 — 72]; «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 Джульетти”. 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 ви-

знає вже й сам Курбас і борсається, не знаючи, куди ступити і з чого знов почати» [1925] [1929. *Єфремов* — 298–299]; «Раднарком сьогодні затвердив нам постійну субсидію 200 карб в місяць» [1924. *Василько* / 1 — 6]; «Трохи штучно, за допомогою “искусственного питания” — чималих субсидій — розбухає й театр» [1925. *Шевченко* — 1]; «Субсидіями царського міністерства десятки років насаджувано насильно російський театр у наших містах. Тепер українському театрові протягом кількох років доводиться глядача одвойовувати, але ж йому говорять про “самоокупаемость”. Театр не хоче сходити зі своїх пролетарських позицій, але “атмосфера” диктує йому підроблятися, головним чином, під смак обивателя, якому треба розвіяти свою нудьгу (робітник у будні відвідує театри рідко)» [1927. *Курбас* / *Справа* — 260]; «субсидія для театру» [1927. *Курбас* / *Шляхи* — 147]; «Обблагодіяний на міські кошти антрепренер, звичайно, почував себе якнайкраще. Одержавши одразу з належної йому річної субсидії в 3500 карб. на руки 1500 карб. — величезні на той час гроші, — він без жодних труднощів “підіймав справу”» [1930. *Рудзевич* / 1 — 20]; «“Комівояжери” з Всесоюзного Комітету мистецтв спокійно спостерігали і фінансували політичну і художню деградацію театра, 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 театра 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» [1938. *Ліквідація* — 3–4]; «Після Біберовича театр, власне, не розвивався і не виходив із постійної кризи, а часом бував якоюсь болячкою на тілі галицького суспільства; “наша театральна мізерія” — називав його Франко, хоч тоді театр і мав підвищену субсидію» [1940. *Антонович* — 471]. ► БЮДЖЕТ СЕЗОНОВИЙ, ДЕРЖТЕАТР, ДЕФІЦИТ, КОНЦЕРТ СИМФОНІЧНИЙ, МЕРЕЖА ТЕАТРІВ, СУБВЕНЦІЯ, СУБСИДУВАННЯ, СУБСИДУВАННЯ ТЕАТРІВ

СУБСИДУВАННЯ ТЕАТРУ [1919. *Декрет* — 59]; «Наркомосвіта при допомозі т-ва “Укробсельтеатру” нарешті серйозно взялася за справу створення в Харкові Українського Державного Драматичного Театру. Відпущений Державою “Малий Театр” весь знову відремонтовано. При театрі існують квартири для артистів. Існує своя електрична станція й парове

опалення всього помешкання театру. Крім того, передбачається й постійне субсидування театру. Поки-що Раднаркомом ухвалено відпустити театру тридцять тисяч золотом (30.000). Отже, є надія, що з матеріального боку театр буде забезпечено. Щодо складу групи, котра має грати в ньому, то тут, здається, також все гаразд. Складено умову з театром ім. Франка. Трупа досить сильна й цікава. На чолі всього діла — директор театру Гнат Юра, головний режисер франківців, людина з досить поважним стажем. Цікавий напрям театру: він відзначається від знайомих вже Харкову театрів Курбаса і Мейерхольда тим, що в протилежність цим двом корифеям, котрі всю свою увагу скеровують на рухові зовнішньому, театр ім. Франка стремить до виявлення й перетворення цього ж таки руху внутрішніми, глибшими засобами. Таким чином, коли актор у Курбаса, чи Мейерхольда є лише необхідний, неминучий атрибут, потрібний для виконання задуму режисера аксесуар, — у Юри, в театрі Франка, актор є певним чинником і займає досить поважне місце» [1923. Хроніка / 2 — 214–215]; «Основна робота “Березіля” це не один театр, а перш за все, громадська робота. <...> І через те кожний, хто уявляє собі роботу “Березіля”, як роботу нового театру та культурно-громадської організації, виправдує субсидування “Березіля” народніми грішми. <...> Постановка “Березіля” “Джівімі Гіггінз” не має собі рівної в СРСР, але й вона більше, як 70 вистав у Києві не витримала. Все це ще раз доводить, що український театр, та ще в додаток революційний театр поки-ще себе самооплачувати не може. Не дати “Березілеві” субсидії це не з’ясувати собі величезного значіння тепер нового українського театру, спиняти його розвиток, гальмувати зрушення української післяреволюційної культури, що тільки з Жовтня здобула собі право на існування. І коли-б тепер чи коли-небудь були певні ознаки того, що субсидувати “Березіль” це незаконно витрачати народні гроші, то нам доводиться нагадати кому слід на те місце промови тов. Свистуна на останньому пленумі кол. Губвиконкому, на яке він поставив “Березіль” серед інших культурних установ Києва» [1925. Дацків / 2 — 5]; «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 — 5]. ► ДЕРЖТЕАТР, СУБСІДІЯ, СУБСУДУВАННЯ ТЕАТРІВ

СУБСІДІЯ / [1918. Пенсія / 2 — 3]; «Навіть у Галичині, де україн. театр має субсидію, т. зв. “Руська театральна дружина” являється у Львові тільки часовим гостем» [1909. Кінець — 3]. ► ПЕНСІЯ, СУБСІДІЯ, СУБСУДУВАННЯ

СУД / «Був суд між Васильком та Курбасом. Курбас насамперед заявив, що він особистої справи не дозволить торкатися: на те, мовляв, є суд офіційний — у народному суді. Далі привіз із собою стенографа і говорив під його, себто — “для нащадків”. Намагався ввесь час нага-

дувати про контрреволюційність Василькову і вимагав, щоб ці його обвинувачення стенограф записував. Одно слово — фруктом цілком із совітського погляду дозрілим себе виявив. Звичайно, що з такого суду нічого не вийшло, та й не могло вийти. Попереду пробував Курбас запросити до себе Васильку на обід і так за чаркою помиритися. Не пощастило — заговорив про контрреволюційність у мистецтві. Дурна голова не пам'ять, що тепер вже навіть у большевиків з таких обвинуваченнів сміються» [1925] [1929. *Єфремов* — 309]. ► ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА

СУД ЛІТЕРАТУРНИЙ / [1923. *Суд* — 2]; [1926. *Хроніка* / 7 — 20]; [1930. *Суд-диспут* — 95]. ► ПОЛІТСУД, СУД-ДИСПУТ ЛІТЕРАТУРНИЙ, СУД НАД ЛІТЕРАТУРНИМ ГЕРОЄМ

СУД НАД ЖОВТНЕМ / [1925. *План* — 13]. ► ГАЗЕТА ЖИВА

СУД НАД ЛІТЕРАТУРНИМ ГЕРОЄМ / «Суд над “Тарзаном”. Вчора, в залі Общественной библиотеки, под председательством проф. С. Ю. Семковського состоялся литературно-общественный суд над “Тарзаном и его читателями”. Суд допросил в качестве экспертов проф. И. И. Жинкина и И. Я. Каганова. Эксперты установили абсолютную ничтожность романа с художественной стороны, его психологическую несуразность и антисоциальность. Обвинитель, проф. И. С. Туркельтауб, отметил, что экспертиза сделала почти все за обвинение, указал, что страхи перед разглашающим влиянием романа преувеличены. Большинство читателей “Тарзана” принадлежат к неповским и мелко-буржуазным кругам, чуждым революции и рабоче-крестьянским массам. Читатели же из пролетарской среды достаточно здоровы, чтобы не поддаваться искушениям бульварного писателя. <...> Суд признал, что “Тарзан” является бульварным романом, спекулятивно рассчитанным на невзыскательного читателя, что он во всех отношениях вреден и подлежит изъятию из рабочих библиотек. Суд признал, вместе с тем, необходимость для гос. издательств широкого выпуска дешевой по стоимости художественной литературы» [1923. *Суд* — 2]. ► АГІТСУД, АГРОСУД, ЛІТСУД, ПОЛІТСУД, СУД ЛІТЕРАТУРНИЙ, СУД-ДИСПУТ ЛІТЕРАТУРНИЙ

СУД НАД ТОВАРИШЕМ ► АГІТСУД, АГРОСУД, ПОЛІТСУД, ФОРМА ВИСТАВИ

СУД ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ / [1924. *Агітація* — 1]. ► АГІТАЦІЯ МАСОВА, ПОЛІТСУД, СУД ЛІТЕРАТУРНИЙ, СУД НАД ЛІТЕРАТУРНИМ ГЕРОЄМ

СУД ТОВАРИСЬКИЙ / «Організовані волею колективу, користуючись підтримкою широких мас, товариські суди виконують, головним чином, виховавчу роль, а як коли ще й зберігають карні функції, то лише в надзвичайних випадках. Вже перший досвід таких судів цілком себе виправдав, як це видно з прикладу товариського суду, що функціонує при Об'єднаному Миському Комітеті робітників мистецтв м. Одеси. Ніхто не зможе так нещадно викривати робмисника-шкідника, робмисника-дезертира й робмисника-хулігана, як сам робмисник» [1930. *Бродський* — 19]. ► АГІТСУД, АГРОСУД, ПОЛІТСУД, ФОРМА ВИСТАВИ

СУД-ДИСПУТ ЛІТЕРАТУРНИЙ / «Літературні суди та диспути за останній час посіли значне місце в роботі держкурсів. <...> Саме поняття літературного суду й диспуту часто сплутуються. Під літературним судом треба розуміти форму роботи, де є вся судівська бутафорія (судді, засідателі, оборонці, а то ще й комендант, свідки). Літературний диспут передбачає тільки доповіді та вільне обговорення. В умовах держкурсів, де навчання мови відводиться (цілком зрозуміло чому) центральне місце, перший спосіб був би найдоцільніший. В літературному судові є різні ролі: від двох-трьох слів свідка й до промови сторін — і слухачі різні мовним підготовленням могли б узяти ту чи ту роль. <...> Але сама настанова теми повинна цілком відповідати вимогам сьогодення. Нам доводилося спостерігати й такі випадки, що з своєї недосвідченості лектори влаштовували літературні суди над драмою Винниченка “Брехня”. Смакування “проблем” Винниченківських драм задовольняло хіба невибагливий попит міщанина» [1930. Суд-диспут — 95]. ► АГПСУД, АГРОСУД, ПОЛІТСУД, ФОРМА ВИСТАВИ

СУЖЕТ / [1925. ПК — 5]; [1931. Мамонтов / СУД — 20]. ► СЮЖЕТ

СУКНО / «в сукнах» [1926. Толбузін]; [1920-ті. Рулін / Словник — 13]; «В п'єсах фантастично-казкових і в п'єсах настроїв, чуттєвого характеру, де автор в неземних образах, можливих тільки в царстві тих можливостей, що утворила його уява, шукає видимого життя, бажання режисера до сказати за автора все до останнього слова позбавляє п'єсу фантастики, нівечить авторів задум, знижує його до землі, і ажурна легкість злету авторової творчості придушється важким покривалом зайвої деталізації. Глядачеві конче треба дати простір і повну волю домалювати своєю уявою намічені контури казки чи мрії автора. В таких випадках режисерові краще вдаватись до “умовного” методу, до спрощення або навіть до постановки “в сукнах”. Треба тільки пам'ятати, що уяві глядача конче треба дати такий стимул, який скерував би його на правдиву стежку, де можуть об'єднатися завдання автора й задум режисера. Треба обережно та обачно користуватись постановкою “в сукнах”. Один із глядачів, висловлюючи своє вражіння від постановки “в сукнах”, досить влучно зауважив: “дуже багато згорток, занадто багато матерії, тхне нафталином і від того духу уява стає млявою й сонною»» [1920. Гаєвський — 16]; «Рішуче відкидання всякої реальної обстановки на сцені привело до вистав в “сукнах”, тобто до такої постановки, де декорації заміняли вільно в згортках понавішані драпірі того чи іншого коліру, що спускалися вільними складками до долу. Тим способом хотіли досягти якнайбільшого зосередження уваги глядача на грі актора, його переживаннях та на засвоєнні глядачем істоти самої п'єси; але-ж удаючися до цього способу для постановки п'єси реального змісту, керманічі порушували ілюзію й досягали на-

слідків цілком протилежних. Кращих наслідків найбільш досягали тоді, коли постановка робилася одночасно двома методами — “в сукнах” і способом “симпліфікації”. <...> Як варіант до вистав “у сукнах” можна ще розглядати постановку Г. Крега в Московському Художньому театрі “в ширмах” (“в параванах”) “Гамлета” Шекспіра — постановку, що своїм неуспіхом наробила була стільки галасу. Суть винаходу Гордона Крега, який не визнає декорації, це рухомі паравани — заслони та кубви всілякого розміру. З різної форми тих заслонів та кубів намагаються дати натяк на обстанову і от в цій “обстанові” відбувається дія. <...> Своєю одноманітністю Крезові кубви пригнічують глядача і убивають у нього живу фантазію, бо-ж комбінації з заслонів та кубів примушують його здебільшого безнадійно догадуватися, що саме оті кубви мають виявляти» [1920. Гаєвський — 33]; «Постановки “в сукнах” становлять нову хатню революцію» [1921. *Avanti* — 50]. ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

СУМБУР ► ФОРМАЛІЗМ

СУМОГЛЯД / трагедія; «“Ермак”. Сумогляд в 5 д. А. Хомякова. Львів» [1849] [1906. *Комаров* — 9]. ► ТРАГЕДІЯ

СУТЬ МИСТЕЦТВА / «суть театрального мистецтва та його завдання» [1913. *Вороний* / *Театр* — 45].

СУФЛЕР / польськ. *sufler* [1775] [2007. *Rutkowska* — 508]; польськ. *dmuchacz* [1784] [1992. *Cegiela* — 39]; *sufleta* [1780], *sufler* [1803] [1992. *Cegiela* — 105]; «суфлер» [1841. *Квітка* / *Театр* — 99]; [1861. *Мизко* — 304]; [1894. *Старицький* / *Талан* — 457, 458]; [1894. *Франко* / *Театр* — 316]; [1895. *Кропивницький* / *Науменко* — 22]; [1897. *Кропивницький* — 41]; [1913. *Вороний* / *Театр* — 82]; [1926. *Суфлер* — 12]; [1926. *Толбузін* — 29]; [1943. *Паньківський* — 5]; [1961. *Городиський* — 17]; [1961. *Григор'єв* — 228]; «*sufler*» [1861. *Prawidła* — 229]; «суфлера ярмарочного театра»; «Они по манию режиссера выходили впору, но, не зная ролей, едва могли говорить за суфлером, и то вполголоса. Зрители, желая понять ход пьесы и не надеясь ничего заметить от актеров, понукали суфлера погромче читать. Пьеса кончилась среди громких рукоплесканий. Вызвали актера приезжего, сперва как сочинителя, а потом как актера, точно доставившего удовольствие. Наконец единогласно потребовали на сцену суфлера... явился и он — рукоплескания раздались, и кто-то вскрикнул ему: — Спасибо! Ты за всех потрудился» [1840. *Квітка* / *Ярмарка* — 400]; «в ролі п-ні Бачинської чутно було аж надто суфлера, наче б він нашу артистку перебігав» [1865. *Андрієвич* / *Роксоляна* — 330]; «за суфлером виговорена» [1865. *В.Д.Р.* — 337]; «суфлер — той, хто підказує; в театрі той, хто підказує дійовим особам, що вони повинні говорити» [1906. *Доманицький* — 115]; «“Суета” в цій групі [Садовського] йде без суфлера» [1907. *П-ський* — 69]; «Любопытно, что часть публики недоумевала, когда из суфлерской будки, в которую рядом с суфлером засел г. Кавказов, раздавались громкие возгласы и указания: “К окну”, “Идите со сцены, чорт возьми”!... “Ролей

не учат, а беруться грати — слышался хриплый голос подвыпившого суфлера. Потом публика стала хохотать. <...> И третьяго дня: когда г. Кавказов, игравший роль суфлера, вылез из будки, а г. Тиманов в ужасе бросился к занавесу, — кто-то на галерке свиснул... В фойе театра в этот вечер хорошо работала беспроигрышная лоттерея, а в театре были танцы» [1909. Е. — 5]; «Починаючи з першої-ж репетиції, а ще краще і на считках, повинен брати участь суфлер. Роля його має надзвичайну вагу. Він не тільки “подає” акторові текст п’єси або стежить за ним по книжці та охороняє актора від раптової припинки, коли інколи зрадить артисту пам’ять; ні, від досвідченого суфлера залежить іноді навіть темп п’єси, коли її через щось не доволі добре підготовлено на репетиціях. Добрий суфлер пильно одзначає в п’єсі всі паузи-зупинки акторів, він пам’ятає весь *mise en scène* і, добре знаючи п’єсу, може іноді під час ходу акта полагодити що-небудь занедбане на сцені, вчасно сповістивши людей поза лаштунками про хибу, що спинилася. Головний хист, що його повинен мати суфлер, це вміння до ладу поділяти довгу фразу, підказуючи її акторові; часом хибний поділ фрази заморочить навіть такого актора, що твердо знає свою ролю. Цей хист залежить не тільки від досвідченості суфлера, ба й від ступня його культурності та розвитку, від міри уважності, з якою під час репетицій він стежить за нюансуванням ролі актора, його паузами й заповнюванням їх мімічною грою. Обов’язки суфлера важкі і мало втіхи дають йому але добрі суфлери рідко трапляються, і велико їх шанують у театрі, бо більшість суфлерів довгий час служить у тому самому театрі» [1920. Гасевський — 82]; «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]; «В суфлерському примірнику книжки суфлер повинен зазначати собі місця, коли він має дати знак для підняття чи спускання завіси, а також мати знаки для капельмейстера. Знаків таких повинно бути два: перший знак дається заздалегідь, щоб було часу приготувитися до праці, а другий знак щоб був даний безпосередне перед початком гри музики відповідно підняттю чи спусканню занавіси. На обов’язку суфлера лежить також докладне виписання для сценаріуса реквізитів після поодиноких актів і злагодження самого сценара. Разом з тим суфлер в аматорському театрі сповняє функції секретаря і в цьому напрямі він є помічником режисерові, наприклад, при складанню афіш і т. п.» [1921. Анко — 6-7]; «Тут перш за все треба підкреслити своєрідну і для наших днів істотно необхідну постать Релфуса, якого можна читати не тільки навпаки, але який виконує обов’язки зовсім вищі від обов’язків звичайного суфлера: він підказує не тільки тим, що творять на сцені але й тим, що слухають із залі глядачів. Грецький хор, який давав пояснення в античному світі і який знайомив глядачів з відношенням автора до по-

дій, що відбуваються на сцені, резонер французького класичного театру, який в своїх монологів подавав відповідні до часу своєрідні міркування, що мали на меті дати глядачеві правдиву уяву про всі події вистави — без сумніву, є тими попередниками, які мали вплив на появу Релфуса — того конферансьє, що виступає в серйозному драматичному творі. Даючи змогу виконавцеві в кожному театрові в залежності від індивідуальних його особливостей, від місцевих умов даного міста, від своєрідності сьогоднішнього дня міняти текст, даючи тільки основу для ролі Релфуса, автор значно збагачує сучасний театр цілою низкою можливостей» [1924. *Філінов* — 3]; «Другою важливою особою на пробах і виставі є суфлер» [1925. *Вороний* — 568]; «Суфлер — подсказчик, лицо, подсказывающее актерам их роли, обыкновенно, заглушенным голосом, из будки у рампы» [1925. *Словарь* — 226]; «Певне, зовсім погано почуває себе в ролі Релфуса (суфлер) артист Маяк. Релфус у своїй суті конферанс'є повинен пояснити публіці те що відбувається, і з'єднувати окремі частини п'єси» [1925. *Туркельтауб / МОБ* — 3]; «Будучи людина малописьменна, Виходцев всі надії покладав завжди на суфлера, а писані зошити із ролями, як непотрібні, переховував запорашені на полиці» [1930. *Рудзевич / 3* — 28]; «на Академії, влаштованій для вшанування 100-літніх уродин Федьковича, в часі одної інсценізованої картини в будці суфлера сидів і повнив його обов'язки професор університету» [1934. *Оборона* — 7]; «М. Л. Кр[опивницький] не слышал давно суфлера, а то и партнеров и бывало в своих пьесах не мог попасть в тон оркестра, обладая исключит[ельным] музыкальн[ым] слухом и достаточной музык[альной] грамотностью» [1939. *Кропивницький* — 326]; «Про гру без суфлера. <...> В професіональному театрі стало вже правилом грати без суфлера: актори знають ролі напам'ять. Чим далі, тим все більше і більше переходять на роботу без суфлера і самодіяльні драматичні гуртки» [1940. *Суфлер* — 51]; «“Шпанська мушка” — перша спроба гри без суфлера. Це треба тільки вітати» [1943. *Мушка* — 4]. ► БЕНЕФІС СУФЛЕРА, БУДА, БУДА СУФЛЕРСЬКА, БУДКА СУФЛЕРА, БУДКА СУФЛЬОРСЬКА, ЗШИТОК СУФЛЕРСЬКИЙ, КОНУРА СУФЛЕРСЬКА, ПРИМІРНИК СУФЛЕРСЬКИЙ, РЕПЕТИЦІЯ, СУФЛЕР МЕХАНІЧНИЙ, СУФЛЕРКА, СУФЛЕРОВАННЯ, СУФЛЕР, СУФЛІРУВАТИ, СУФЛЬОР, СУФЛЯРНЯ, СЦЕНАРІУС, ТРУПА

СУФЛЕР МЕХАНІЧНИЙ / «Механічний суфлер. Американські газети сповіщають, що в тамошніх театрах останнього часу користуються “механічним суфлером”, що уявляє з себе барабан, який автоматично рухається і на якому великими літерами видрукувано ролі акторів. Барабан крутиться за ходом п'єси. Перед ним уміщено особливе шкло, що збільшує літери. Тому акторам дуже легко побачити з якого завгодно кутка сцени видрукувану на барабані ролю» [1926. *Суфлер / 1* — 13]. ► СУФЛЕР, СУФЛЕРКА

СУФЛЕРКА / [1912. *Хованский* — 12]; [1939. *Карпатська* — 4]. ► БУДА, БУДКА СУФЛЕРСЬКА, ЕКЗЕМПЛЯР, СУФЛЕР, СУФЛЕРОВАННЯ

СУФЛЕРНЯ / [1888. Карпенко-Карий / Франко / 2 — 111]. ► СУФЛЯРНЯ

СУФЛЕРОВАННЯ / *suflerowanie* [1817] [1992. Cegiela — 105]; [1861. Prawidła — 228]. ► СУФЛІРУВАТИ

СУФЛЕР / [1927. І. Н. — 4]; «суфлер <...> — особа, що підповідає в театрі грачам на сцені» [1918. Кузеля — 294]; «Березільський актор не признає суфлера» [1930. Федорцева — 2]. ► БУДКА СУФЛЕРА, СУФЛЕР

СУФЛІРУВАТИ / «суфлірує» [1903. Карпенко-Карий / Наталка — 273]. ► БЕНЕФІС СУФЛЕРА, БУДА, БУДА СУФЛЕРСЬКА, БУДКА СУФЛЕРА, БУДКА СУФЛЬОРСЬКА, ЗШИТОК СУФЛЕРСЬКИЙ, КОНУРА СУФЛЕРСЬКА, ПРИМІРНИК СУФЛЕРСЬКИЙ, СУФЛЕР, СУФЛЕР МЕХАНІЧНИЙ, СУФЛЕРКА, СУФЛЕРОВАННЯ, СУФЛЕР, СУФЛЬОР, СУФЛЯРНЯ

СУФЛЬОР / [1891. Кропивницький / 1 — 395]; [1907. Д-ко — 4]; [1907. Старицька — 724]; [1908. Кропивницький / Спогади — 130]; [1914. Василько / 1 — 5]; [1924. Хроніка закордонна — 18]; [1925. Миля — 5]; [1925. Щербаківський — 5]; [1926. Грудина / Робота — 29]; [1920-ті. Рулін / Словник — 13]; «Виставлену <...> комедію О. Мірбо “Вор” доводилось слухати і в старанному виконанні суфльора, і в нудному — артистів» [1908. Четверо — 5]; «Чи треба ще раз нагадувати, що наші сільські драмгуртки працюють зле: що збираються на репетицію по одному через півгодини, що на репетиціях здебільшого тільки проказують “слова” за суфльором, що й репетицій тих буває найчастіше 2–3 (а то й одна), що на виставі суфльор так кричить, що не чути дієвих осіб, а вони сідають ближче до будки й уперто під час усієї вистави косять очі на “спасителя — суфльора”» [1926. Болобан / Гурток — 31]; «Суфльор був завше “злою невісткою” причепливого режисера і йому, бідолашному, доставалось більш за всіх» [1928. Ванченко / 7 — 217]. ► БУДКА СУФЛЕРА, БУДКА СУФЛЕРСЬКА, ДЗВІНОК, СУФЛЕР, СУФЛЯРНЯ, ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ

СУФЛЮВАННЯ / «не допускайте справжнього суфлювання — дословного підказування» [1925. Гарт — 21]. ► БУДКА СУФЛЕРА, БУДКА СУФЛЕРСЬКА, СУФЛЕР, СУФЛЬОР, СУФЛЯРНЯ, СЦЕНАРИУС

СУФЛЯРНЯ / «він (рецензент) завжди забуває, що актором керує суфлярня, з котрої йому подають готові прочувствовані речі автора» [1888. Карпенко-Карий / Франко — 299]. ► БУДКА СУФЛЕРА, БУДКА СУФЛЕРСЬКА, РЕЦЕНЗЕНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, СУФЛЕР, СУФЛЕРКА, СУФЛЕР, СУФЛЬОР

СХЕМА / «схеми до М[арусі] Б[огуславки]» [1876. Старицький / Драгоманов / 12.11.1876 — 442]; «Мы с ним обсуждали тогда две темы — “Страшную мечь” и “Тараса Бульбу”, на которые я написал программные схемы» [очевидно, йдеться про фабульну схему, що у французькій термінології мала назву «нумерації», франц. *numérotage*] [1903. Старицький / 1 — 421]. ► КАНВА

СХЕМА ГУСТАВА ФРЕЙТАГА / «Якщо за основу драматургічного аналізу п'єси взяти відому схему Густава Фрейтага: а) вступ або експозиція, б) піднесення, в) кульмінація, г) спад або поворот, д) катастрофа, — то ми побачимо, що побудова п'єси надзвичайно дотепна. Експо-

зиція дана динамічно. Уже перші репліки слуг ворогуючих панів вводять нас в атмосферу родової ненависті і ворожнечі» [1937. Шекспір — 184].

СХЕМА НАРОСТАННЯ ГОЛОВНОЇ ЛІНІЇ СЮЖЕТА / [1928. Болобан / Карпенко — 109].

СХЕМА П'ЕСИ / [1928. Болобан / Карпенко — 112]. ► СХЕМА СЮЖЕТНА, СЮЖЕТ

СХЕМА ПРАЦІ РЕЖИСЕРСЬКОЇ / «Головна моя мета — дати схему режисерської праці, перестерігаючи від можливих в ній помилок тих осіб, які присвячують себе цій тяжкій спеціальності, та передати їм частину свого досвіду» [1920. Гаєвський — 7].

СХЕМА ПРОЦЕСУ ДРАМАТИЧНОГО / [1928. Болобан / Карпенко — 113].

СХЕМА СЮЖЕТНА / [1929. Рулін / Марковський — 424]; [1948. Предславич — 15]; «Найближче до поняття “сюжет” стоїть поняття “сюжетної схеми”» [1927. Сюжет — 121]; «Песа Ів. Котляревського в порівнянні з комедією В. Гоголя що до будови сюжетової схеми є лише часткою останньої» [1930. Білецький — 186]. ► СЮЖЕТ

СХЕМАТИЗМ / [1970. Луцький — 209]. ► ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ, ПЕРЕТВОРЕННЯ, РЕМІСНИЦТВО

СХИЛЯННЯ ПЕРЕД ФАКТОМ / «Прийшовши до вивчення проблем театру од здобутих у буржуазному академічному літературознавстві навичок і позицій, я й переніс до нього традиції, характерні для більшости наукових робітників моєї генерації, що пройшли свою підготовку в лавах університетської науки та будвши відірвані від великої революційної роботи пролетаріату і за багато років не спромоглись рішуче й послідовно опанувати чіткі марксистські методологічні засади. Схиляння перед “фактом”, констатування його, пояснювання мистецького явища іманентними причинами, замість визначення його клясового еквіваленту — ось головні ознаки наукових дослідів чималенької групи літературознавців, перенесені зокрема до моїх робіт з історії драми й театру. Отакі були обставини й причини, через які, заходившись коло історично-театральних студій, переніс я до них оці-от традиції буржуазного еkleктизму» [1931. Рулін / ПС — 7]. ► ПРИНЦИП МЕТОДОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТРОЗНАВСТВО АКАДЕМІЧНЕ

СХІД / вихід, ява; [1872. Федькович — 415].

СЦЕНА / сценічний майданчик, структурна частина драми, метафора театру; польськ. *scena* [1749] [2007. Rutkowska — 475]; польськ. *scena* — місце виконання вистави [1792], завершений фрагмент вистави, епізод [1625] [1992. Cegiela — 100–101]; «сцена» [1841. Квітка / Театр — 90, 91]; [1858. Шевченко / Бенефис — 209]; [1861. Мизко — 303]; [1878. Воробкевич — 240]; [1894. Старицький / Талан — 446]; [1894. Франко / Театр — 298, 311, 325]; [1899. Франко — 90]; [1904. Карпенко-Карий / 4 — 173]; [1906. Франко / НТШ / 73 / 3 — 154]; [1907. Кропивницький / Коза — 44]; [1907. Франко / Тобілевич — 374]; [1910. Франко — 244, 309]; [1920-ті. Рулін / Словник — 13]; «*Scenographia*, скинописаные» [1642. Славинецький — 363]; «комедія — *Coma(e)dia, Scaena, Spectaculum*»

[1642. *Славинецький* — 459]; «в актах и сценах подобием и ритмосложением гаданием изобразися» [1701. *Свобода* — 151]; «*Scena graeae skini*» [сцена — грецькою *skini*, місце дії і завершений фрагмент] [1705. *De arte* — 314]; «сцена первая» [1685. *Дійствоіе* — 67]; «сцена п'ята албо исхождение шестое» [кінець XVII — перша половина XVIII ст. *Уривки* — 175]; «сценами хвалили» [кінець XVII — перша половина XVIII ст. *Уривки* — 181]; «столичная сцена» [1861. *Мизко* — 302]; «последняя сцена во втором акте»; «трагикомическая сцена» [1862. *Глібов / Вистави* — 262]; «выходят на сцену» [1865. *Федькович* — 3]; «у меня нет желания играть в Полтаве, причиною тому — маленькая сцена-коробка» [1880. *Кропивницький / 11.11* — 301]; «сцена» у значенні «театр» [1885. *Франко / Театр* — 369]; «сцени смутні» [1893. *Нечуй* — 156]; «бросание денег на сцену» [1893. *Черняев / Старинный* — 27]; «сцена мізерна» [1894. *Кропивницький / Грінченко* — 434]; «на сцені нема нікого» [1896. *Карпенко-Карий / Іскра* — 51]; «чи годна вона для сцени» [1896. *Коцюбинський* — 75]; «открытая сцена» [1897. *Карпенко-Карий / Записка* — 287]; «сцена для простого, серого люда есть понятная, живая, иллюстрированная книга, есть высшая образовательная школа» [1898. *Старицький / Доповідь* — 361]; «по підняттю завіси на сцені пусто» [1899. *Карпенко-Карий / Чалий* — 225]; «сцена» [поділ драми у перекладі Куліша] [1901. *Франко / Клеопатра / 1 — VI*]; «зорганізувати руську сцену» [1904. *Історія* — 8]; «царська сцена» [1904. *Карпенко-Карий / 2 — 171*]; «ефектна сцена» [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 141]; «сцена ж — мій кумир, театр — священний храм для мене» [1905. *Карпенко-Карий / Суєта* — 51]; «помимо участія в сценах, я обязан был иногда появляться в дивертисментах» [1905. *Кропивницький* — 88]; «зиму пилит он на контрабасе в Александринке, а лето проводил на загородных сценах, читая украинские рассказы» [1905. *Кропивницький* — 89]; «сцена — місце, високий поміст у театрі, на якому показують лицедію; взагалі — театр та театральне життя; окремий уривок з лицедії» [1906. *Доманицький* — 115]; «зиму рипів на контрабасі в Александринці, а літо служив по загородних сценах» [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 109]; «сцена перша» [1906. *Федькович / Громовий топір* — 290]; «гумористичної сценки (в тексті сам д. Перетц не зважається назвати її інтермедією)» [1906. *Франко / НТШ / 69* — 39]; «драматична сцена» [1910. *Франко* — 246]; «театрально ефектова сцена» [1910. *Франко* — 397]; «поставити на маленькій сцені» [1913. *Леся* — 453]; сценічний майданчик або картина — це «подря», однак у ремарці за кілька рядків — «перша сцена» [1918. *Федькович / Двірник* — 169]; «Сцена складається: з долівки, сценічної рами, завіси або куртини, декорацій і суфлерської будки» [1938. *Мельник* — 27]. ► ДОШКИ, КІН, ПОДРЯ, ПОМІСТ, ТЕАТР

СЦЕНА АРЕННА / [1979. *Дашківська* — 26]. ► АРЕНА

СЦЕНА БУДУЧИНИ / «Георг Фукс у своїй дотепній, але утопічній “Сцені будучини”» [1917. *Курбас / Драма і сцена* — 33].

СЦЕНА ВЕРТЕПНА / [1929. *Марковський* — 23]. ► ВЕРТЕП

СЦЕНА ГОЛОВНА ► СЦЕНА ДРАМАТИЧНА

СЦЕНА ГУРТОВА ЛЮДОВА / [1928. Ванченко / 7 — 216]. ► СЦЕНА МАСОВА

СЦЕНА ДЕКОРАТИВНА / [1925. Туркельтауб / 7 — 3].

СЦЕНА ДОПОМІЧНА ► СЦЕНА ДРАМАТИЧНА

СЦЕНА ДРАМАТИЧНА / «Драматичні сцени бувають: 1) головні або основні драматичні сцени і 2) допоміжні, або прохідні. Основні сцени, це є ті сцени, що входять у композиційний плян драми, як основні її моменти. Кожна така сцена нагадує своєю будовою неначеб самостійну невеличку п'єску. В ній можна спостерегти, як і в цілій п'єсі, зав'язку, наростання і розв'язку. Таким чином, багато з того, що говорилося про побудову цілої драми, можна застосувати й до побудови окремої, драматичної сцени. "Прохідними сценами" називається всі другорядні сцени, що не мають вирішального значення для розгортання основної лінії боротьби і що заповнюють собою ті зниження й перепочивки, про які ми говорили раніше. Сюди належаться сцени підготовчі (в тому числі й експозиція), сцени побутові, сцени узбічних ліній, сцени розумування, занепаду акції і т. п. Всі такі сцени визначають собою певну затримку в розвиткові дії» [1930. Красовський — 45]. ► ЗАВ'ЯЗКА, СЦЕНА ПІДГОТОВЧА

СЦЕНА ДРУГОРЯДНА ► СЦЕНА ДРАМАТИЧНА

СЦЕНА ЕТНОГРАФІЧНО-ДРАМАТИЧНА / «етнографічно-драматичні сцени» [1897. Вороний / Кропивницький — 316].

СЦЕНА З ІРОДОМ / «*Herodesspiel*» [1906. Франко / Вертен — 192].

СЦЕНА З ПАСТУХАМИ / «*Hirtenspiel*» [1906. Франко / Вертен — 192].

СЦЕНА З ТРЬОМА КОРОЛЯМИ / «*Dreikönigsspiel*» [1906. Франко / Вертен — 192].

СЦЕНА ЗАГОРОДНЯ / [1906. Кропивницький / Громада — 55].

СЦЕНА ЗАКЛЮЧНА / [1998. Саква — 5].

СЦЕНА ІНТЕР'ЄРНА / [1998. Саква — 2].

СЦЕНА КАЗЕННА / [1932. Буревій — 7].

СЦЕНА КАМЕРАЛЬНА / [1937. Атенеум — 9].

СЦЕНА КОЛОВОРОТНА / [1929. Ігнатювич / 1 — 41]. ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ,

СЦЕНА ОБОРОТОВА

СЦЕНА КОНСТРУКЦІЙНА ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ

СЦЕНА КРІПАЦЬКА / [1939. Щепкін — 98].

СЦЕНА ЛІТНЯ СІЛЬСЬКА / «"Вечер на хуторі або Василь та Галя", летня деревенська сцена из малорусской жини в 1 акте К. Ванченко» [1909] [1912. Комаров — 25].

СЦЕНА ЛЮБОВНА / [1898. Франко — 149].

СЦЕНА МАЛА / «експериментальна, так звана мала сцена» [1979. Дашківська — 26]; «надзвичайно перспективними видаються малі сцени і зали. (Шість на шість метрів — сцена чернігівського молодіжного і зала для глядачів на 105 місць). Граничне зближення глядачів з акторами. Театр

в кімнаті і на вулиці (В. Більченко), у фойє (В. Шестопалов, “Записки божевільного”), в музеї, у спортзалі, в ресторані, у бомбосховищі (С. Прокурня), на горіщі, у підвалі (О. Липцин), на руїнах Херсонеса, глядач на сцені (“Крик” у Харківському театрі імені Т. Шевченка), у виставочному залі (“Одержима” в галереї “Київ”), в класі за партами (шкільний театр “Київтеатру”)... Камерність, сповідальність, несподіваність, особлива атмосфера, оновлення глядацького сприйняття» [1995. *Заболотна* — 22].

СЦЕНА МАНДРОВСЬКА / «ставити на мандровській нашій сцені» [1916. *Чарнецький* — 7]. ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ

СЦЕНА МАСОВА / [1925. *Курбас / Режлаб 15–16.07.1925 — 498*]; [1930. *Шамрай* — 12]; «масові сцени» [1926. *Перетц* — 23]; [1944. *Ревуцький / 3* — 2]; «соціальна драма одрізняється од шекспірівської драми тим, що зовсім знищує монолог і дає перевагу масовим сценам» [1907. *Старицька* — 739]. ► ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

СЦЕНА МАСОВА НАРОДНА / «народні масові сцени» [1913. *Вороний / Театр* — 101]. ► СЦЕНА НАРОДНА

СЦЕНА МІМІЧНА / польськ. *scena mimiczna* [1848] [1992. *Cegiela* — 100–101]; [1984. *Крижицький* — 15]; «в протяг мімічної сцени баба Бушля перебіга від купи до купи» [1898. *Карпенко-Карий / Чумаки* — 202]. ► МЕТОД ПЕДАГОГІЧНИЙ

СЦЕНА НАРОДНА / національний театр; [1865. *Вістник / 68* — 13]; [1865. *Народний театр* — 314]; «драмат і сцена народная» [драма і театр національні] [1863. *Слово / 73* — 3]; «народні сцени» [1913. *Вороний / Театр* — 93]; масова сцена; [1914. *Василько / 3* — 26]. ► СЦЕНА МАСОВА НАРОДНА

СЦЕНА НАРОДНЯ / театр народний; [1865. *Персонал* — 495].

СЦЕНА НІМА / «Єзуїтська драма ділила ся звичайно на кілька дій — число їх не було докладно означене; починала ся прольоґом, кінчила ся епільоґом; перед драмою або й перед кожною дією виставляло ся “*proludium*” — німі сцени, деколи з музикою й танцями, з алегоричним або символічним характером, що передавали суть дальшого представлення; на кінці дії виступав хор або й балет; деколи були й інтермедії» [1921. *Гординський* — 114]; «німі сцени (пантоміми)» [1925. *Кисіль / УТ* — 58]. ► ПАНТОМІМА

СЦЕНА ОБЕРТОВА / [1994. *Рудницький* — 151].

СЦЕНА ОБОРОТОВА / «У приміщенні старого харківського театру Синельникова за один сезон “Березолеві” пощастило обладнати оборотову сцену» [1982. *Гірняк* — 292]. ► СЦЕНА КОЛОВОРОТНА, СЦЕНА ОСЕВА

СЦЕНА ОПЕРНА / [1926. *Лабер* — 3]. ► РЕЖИСЕР МУЗИЧНИЙ

СЦЕНА ОСЕВА ► МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ, СЦЕНА ОБОРОТОВА

СЦЕНА ПЕРЕСУВНА / «зроблено пересувну сцену, яка, переминаячи дуже швидко декорацію, місце дії дає спроможність без спускання завіси показати глядачеві життя в один час у кількох місцях. Забір гарний, але повсякчасне пересування без завіси тільки розбиває цільність вражіння. Слід було б спускати завісу, а пересуванням сцени користува-

тись поза завісою, бо де тільки справляє смішне і неприємне вражіння: хитається все, що єсть на сцені, сцена пересовуючись, скрипить і т. и. Були моменти, коли пересування, мало помітне для ока, збільшувало художність вистави: при кінці 1-ої дії, початки і фінали останніх дій тільки дратували глядача. Можна сподіватись, що талановитий режисер, творчість якого дала стільки настрою, стільки житьової правди “Трем Сестрам”, надалі уникне цих помилок» [1907. *Три сестри* — 4].

СЦЕНА ПІДГОТОВЧА / «Підготовчі сцени. З-посеред прохідних сцен треба виділити, так звані, сцени підготування. Вони відіграють у драмі таку важливу роль, що про них слід поговорити докладніше. Підготування має різноманітні завдання: 1. Підготувати глядача до появи головних дійових осіб. 2. Утворити певне ставлення глядача до подій або осіб. 3. Підсилити його сприймання. 4. Виправдати якісь ситуації чи вчинки. 5. Підготувати перелам. 6. Підготувати розв’язку» [1930. *Красовський* — 46]. ► СЦЕНА ДРАМАТИЧНА

СЦЕНА ПІДГОТУВАННЯ ► СЦЕНА ПІДГОТОВЧА

СЦЕНА ПЛАТФОРМЕННА / [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 11].

СЦЕНА ПОБУТОВА / «в зв’язку з оглядом вертепної драми, де побутові сцени» [1900. *Франко* / *Житецький* — 44].

СЦЕНА ПОСТІЙНА / постійний театр; [1899. *Франко* — 90]; [1920. *Роздольський* — 3].

СЦЕНА ПОСТІЙНА ТЕАТРАЛЬНА / «Постійної театральної сцени або хочайби зорганізованої театральної трупи не бачила Галичина до 1776 р.» [1909. *Возняк* / 1 — 71].

СЦЕНА ПРАВИЛЬНА / професійний театр; «правильна сцена руська» [1885. *Франко* / *Театр* — 363]. ► ТЕАТР ПРАВИЛЬНИЙ, ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ ПРАВИЛЬНИЙ

СЦЕНА ПРИ ЯСЛАХ / «сцени при яслах (*Krippenspiel*)» [1906. *Франко* / *Вертеп* — 192].

СЦЕНА ПРИВАТНА / [1927. *Сон* — 5]; «вистава відбулась на приватній сцені, де не зберігалися тексти пєс» [1924. *Рулін* — 91]. ► СЦЕНЕРІЯ

СЦЕНА ПРИРОДНЯ / «“Фавст” на природній сцені. Великий німецький режисер Райнгардт підготовляє виставу “Фавста” на лоні природи. <...> Аж тепер знайшов в околицях Зальцбурга місце, що ідеально надається на обставу п’єси, зі скелями, проваллям, потоком і терасами. Вистава коштуватиме багато, але Райнгардт має надію, що він притягне до неї чимало американських туристів» [1933. *Фавст* — 5].

СЦЕНА ПРОФЕСІОНАЛЬНА / професійний театр; «повне віддання переживання, якого ми вже не подібаємо ніде на жодній професійній сцені» [1911. *Хоткевич* — 496].

СЦЕНА ПРОХІДНА ► СЦЕНА ДРАМАТИЧНА

СЦЕНА РАМКОВА / [1925. *Туркельтауб* / 7 — 3].

СЦЕНА РЕЛЬЄФНА / «рельєфна сцена» Г. Фукса» [1913. *Вороний / Театр* — 104].

СЦЕНА РЕФОРМОВАНА / «реформована сцена» Фріца Брандта» [1913. *Вороний / Театр* — 105]; «реформована сцена» — се дві запасні платформи з обох боків сцени, що обставляються в спеціально прибудованих там же помешканнях і по черзі викочуються на сцену, коли скінчиться попередня дія» [1913. *Вороний / Театр* — 106].

СЦЕНА РІЗДВЯНА / жанрове означення; «“Попались”. Різдвяна сцена в 1 дії І. Левицького. [СПб., 1899]» [1906. *Комаров* — 61]. ► ДРАМА РІЗДВЯНА, ДРАМА РІЗДВЯНСЬКА

СЦЕНА РОБІТНИЧО-ФАРМЕРСЬКА / [1928. *Скупар*].

СЦЕНА РУХЛИВА / «рухлива сцена» Карла Ляутеншлегера» [1913. *Вороний / Театр* — 105].

СЦЕНА СИЛЬНА / «самая сильная сцена» [1863. *Глібов* — 287].

СЦЕНА СІЛЬСЬКА / «“Пан Штукаревич або Оказія, якої не бувало”. Сільські сцени в 2 діях і 4 одмінах зі співами С. Е. Зіневича. — Каменець-Подольський, 1900» [1906. *Комаров* — 65].

СЦЕНА СЛОВЕСНА ► ТЕАТР СЛОВЕСНИЙ

СЦЕНА ТЕАТРАЛЬНА / «театральна сцена являється найкращим проповідником народньої свідомости і культури та мистецтва» [1924. *Петро* — 33].

СЦЕНА ТИПОВА / «типические сцены с живыми картинами» [жанровий підзаголовок] [1867. *Глібов* — 200]. ► ТИП

СЦЕНА ТРИДІЛЬНА / у вертепі; «тридільна сцена» [1892. *Франко* — 292]. ► ВЕРТЕП

СЦЕНА-ЕСТРАДА / про сцену шкільного театру; [1930. *Рулін / Випуски* — 81].

СЦЕНА-КОРОБКА / [1920-ті] [1970. *Йосипенко* — 32]. ► КУЛЬТУРА БУРЖУАЗНА

СЦЕНА-ПЛАТФОРМА / [1925. *Кримський* — 73].

СЦЕНАР / польськ. *scenarz* [1671] [1992. *Cegiela* — 102]; «Для повного уявлення, хто коли має виходити на сцену і що кожний з акторів має з собою нести, або що в данну хвилю має сповнитися за кулісами, робиться для нього звичайний паперовий сшиток, який зветься сценарем. Сценар є необхідна річ для удержання ладу і точности під час вистави, а також для уникнення всяких несподіванок при грі п'єси. Написати його треба дуже чітко, великими літерами, бо його часто приходится читати в темноті за кулісами. Сценар ділиться на три рубрики: в першій рубриці виписується число яви (сцени) і входячі на сцену особи, в другій — останні слова, на які дієва особа входить, а в третій — зазначаються ті події, які мають відбутися за сценою, або реквізити» [1921. *Анко* — 7]. ► ЕКЗЕМПЛЯР,

ПРИМІРНИК СУФЛЕРСЬКИЙ, ШТАТ ТЕАТРУ

СЦЕНАРІЙ / [1898. *Старицький* / 4 — 591]; [1918. *Курбас* / *Театральний лист* — 44]; [1926. *Болобан* / *Компанування* — 28]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 13]; «“*Dialogus*” етот со-стоит из пролога, писанного на польском языке и заключающего в себе сценарий драмы, и пяти сцен» [1891. *Франко* / *Мистерия* — 332]; «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» [1897. *Старицький* / *Білиловський* / 1 — 566]; «сценарій трохи одмінний» [1897. *Старицький* / *Білиловський* / 2 — 561]; «сценарій п'єси» [1907. *Стешенко* / 7–8 — 111]; «сценарій п'єси» [1908. *Стешенко* / 1 — 161]; «Сценарій — цебто покажчик руху дії і виходів дійових осіб» [1925. *Вороний* — 567]; «В значенні фабули часто вживається термін інтрига. <...> Розроблена в деталях фабула (з зазначенням персонажів, дій, яв) часом називається сценарієм» [1927. *Мамонтов* / 2 — 44]; «Коли навіть розглядати п'єсу тільки як сценарій для режисерського оброблення, то вже краще брати для постановки таку, яка має літературну вартість» [1927. *Туркельтауб* — 231]; «Сценарій опери “Маруся Богуславка”. Народній артист Лесь Курбас написав сценарій і план для лібретиста й композитора опера “Деїла Ханум” (“Маруся Богуславка”). Сценарій розглядає нині Наркомосвіти. Лібрето опери має писати поет Семенко, а музику — композитор Глієр» [1929. *Сценарій* — 11]; «Надзвичайно дійово і динамічно побудований сценарій п'єси» [1937. *Шекспір* — 184]. ► ІНСПІЦІЄНТ, СХЕМА, СЮЖЕТ, ТЕМА, ФАБУЛА

СЦЕНАРИУС / помічник режисера; польськ. *scenariusz*; у Львові одна з перших згадок фіксується 1816 р. [2019. *Archiwum* — 329]; «*scenariusz*» [1861. *Prawidła* — 226]; «сценаріус» [1936. *Мар'яненко* / 1 — 115]; «Безродний помічником? Себто сценаріусом?» [1894. *Старицький* / *Талан* — 488]; «На першій репетиції, так само, як і на считках, починається підготовча робота помічника режисера або, як його часом звуть, “сценаріуса”. Власне кажучи, друга назва більше до-ладу, бо дуже рідко трапляються такі помічники режисерів, які насправжки, дійсно стають їм у помочі. Здебільшого це особи, які викликають акторів з убиралень, де вони зодягаються, на початок репетиції кожного акту, доглядають за встановленням меблів для репетиції, випускають учасників п'єси на сцену під час вистави, пильнують, щоб свого часу одбувались усякі сценічні ефекти, опоряджують меблі для сцени на виставі згідно з даними заздалегідь вказівками режисера. Ті-ж особи мають виконувати також і всі секретарські обов'язки щодо вистави: писання програм вистави, оповіщень, повідомлень, списування сценарій, тобто порядку вихода акторів у п'єсі, листів, яких потребує хід п'єси, перевіряння реквізиту і т. ін. Багато тут обов'язків, що вимагають великої уважності й ретельності, але ці обов'язки, власне, мало відповідають назві “помічника режисера”, а більше стосуються до порядкування на сцені, звідки й вийшло назвище “сценаріуса”. “Справжній” поміч-

ник повинен, якщо треба, спромогтися й на те, щоб заступити режисера в одсутності його, коли не в постановці самої п'єси, то хоч-би в виконанні даних режисером завдань щодо провадження проб-репетицій та попередньої підготовки начорно масових сцен з участю статистів; при цьому роботу цю помічник повинен одбути остільки до-ладу, щоб далі потрібна була хіба що незначна коректа для можливості перевести загальну репетицію цих сцен з акторами» [1920. Гаєвський — 81]; «Та коли небагато знайти можна справжніх помічників [режисера], то зате сценаріуси бувають ідеальні: вони, часом, уже починаючи з другої вистави і навіть раніш легко провадять на пам'ять усю п'єсу, не забувають нічого, що стосується до вистави, мають надзвичайну здатність наперед передбачати все, що може стати потрібним, та відзначаються рідким хистом дати собі раду з усякою несподіванкою, — прикмета великої вартості, коли треба запобігти якійсь випадковості вистави, — якійсь прикрій пригоді, що інколи знеацька випаде. Ще під час считки такий помічник сидить коло свого столика поруч з режисером і записує все, що належить до монтажа-спорядження п'єси, тобто до зверхнього, околишнього її боку. Тут також зазначає він характер, темпи поодиноких сцен, надто важливі паузи перед виходами акторів; записує, що треба загадати наготовить бутафорові, зауважає конче потрібний реквізит. Під час першої репетиції він ще раз перевіряє й доповнює свої записи. На початок другої репетиції він заготовить уже собі зшиток — сценарій, що ним має керуватись, випускаючи дієвих осіб на сцену. Добрий помічник, який спокійно без нервової метушні керує п'єсою, це запорука, що вистава піде без перешкод; навпаки, коли помічник режисера повсякчас без ладу метушиться, кидається на всі боки, торопіє, не вміє до-ладу дати всьому раду, — то це горе для театра, акторів, і без того знервованих, а для ансамбля дійсна загибель: хай випаде сам-один тільки запізнiлий з вини помічника вихід актора на сцену, — і ансамбль порушений» [1920. Гаєвський — 82]; «особливо бракує на місцях технічних, так би мовити, працівників сцени: режисерів, суфлерів, сценаріусів» [1921. Анко — 5]; «головними помічниками режисера є суфлер і помічник режисера — сценаріус (інспіцієнт)» / [1921. Анко — 6]; «діяльність сценаріуса починається на обстановочній репетиції на якій він переймає свої обов'язки. На репетиціях сценаріус бере в руки сценар і весь час дбає про те, аби попередити кожну особу, яка має виходити на сцену. Сценаріус повинен наглядати за актьорами і коли б хто з них відвернув свою увагу від сцени, мусить його тихенько спровадити, щоб репетиція не була перерваною і щоби належна особа в пору на назначене слово явилася на сцену. На обов'язку сценаріуса лежить також слідкувати за чинностями за кулісами, він дбає про своєчасну появу чи початок ефектів: місяця, співу, соловейка, вистрілів, голосів з-за сцени, спів хору

і т. п. Сценаріус керує також уладженням сцени під час зміни дій, а саме: достарчає обстановку та потрібні на сцену реквізити. Догляд за реквізитами належить також до сценаріуса і він повинен подбати, щоби ще перед актором граючим достарчало потрібних реквізитів» / [1921. Анко — 8]; «Правою рукою» режисера є його ближчий помічник на пробах і виставі — так званий інспіцієнт або сценаріус» [1925. Вороний — 566]; «Суфлер надривався, сценаріус шукав на вихід актрису» [1961. Григор'єв — 228]. ► ЕКЗЕМПЛЯР, ІНСПІЦІЄНТ, ПОМРЕЖ, ПРИМІРНИК СУФЛЕРСЬКИЙ

СЦЕНАРІЯ / «сценарія театральна уже виготовляється» [1863. Вістник — 6]. ► СХЕМИ, СЦЕНАР, СЦЕНАРІЙ

СЦЕНА-ТРИБУНА / [1937. Сабінін — 324]. ► КОНЦЕРТ

СЦЕНЕРІЯ / «Головні складові частин містерії — сценерія і текст» [1907. Свенціцький — 63]; [1928. 3 театру — 3]; [1928. Невольник — 4]; [1937. Атенеум — 9]; «режисерія і сценерія» [1922. Шах — 7]; «Щодо зверхньої будови, різниться “Сон літньої ночі” від інших Шекспірових драм більшою простотою сценарії, бо місце подій не міняється так часто, як се буває в інших його драмах. Пояснюють се тим, що “Сон літньої ночі” був призначений й зразу для вистави на приватній сцені, а не в публічному англійському театрі, який мав сцену, що дозволяє безтруду змінити місце акції» [1927. Сон — 5]. ► ВИСТАВА ПІД ГОЛИМ НЕБОМ, ДРАМА СТАРОГРЕЦЬКА

СЦЕНІЗАЦІЯ / «Технічна праця над переведенням спектаколярної акції. Сюди входить фахова праця: драматично-літературної сценізації матеріалу, малярсько-декоративна, сценічно-реквізитова і режисерська сторона справи, себто всі праці загального сценічного оформлення» [1938. Геркен / 1 — 576].

СЦЕНІРУВАННЯ / «одні грали, другі сценірували, треті малювали декорації, ті обставляли сцену, добувши у знайомих потрібні речі, писали ролі, афіші і оголошення, а інші критикували або хвалили, всі тут були не без діла» [1913. Тобілевич — 300].

СЦЕНІЧНІСТЬ / [1900. Хоткевич — 127]; [1903. Старицький / 1 — 423]; [1909. Франко — 314]; [1914. Вороний / Дзвін — 274]; [1927. Урсал — 15]; [1929. Підгайний — 75]; [1970. Чабаненко — 10]; «сценические дарования» [1841. Квітка / Театр — 98]; «сценический артист» [1858. Шевченко / Щоденник — 02.02 — 147]; «сценическая деятельность»; «сценические случайности» [1861. Мизко — 303]; «сценические представления» [1861. Мизко — 306]; «сценические достоинства» [1863. Глібов — 286]; «найсценічніші твори до сцени» [1882. Старицький — 456]; «“Сценічність” [у театрі Кропивницького] вимагала від п'єси ефектної драматичної ситуації, живої рухливої акції, приоздобленої побутовими епізодами та етнографічними сценками (зі співами й танцями) і супроводу оркестри (так званої “фути”) до розчулено-драматичних (власне “лірико-патетичних”) монологів у кінці дії, “під завісу”» [1924. Вороний — 355]; «Став-

лячи своїх героїнь у тяжкі колізії й перипетії, драматург мусив якось давати собі з тим раду і звичайно знаходив вихід у гарячих тирадах і патетичних монологів під акомпанемент фуґи в оркестрі або в істеричних монологів, що закінчувалися актом самогубства чи душоубства» [1924. *Вороний* — 358]; «Сценічність українських класичних п'єс» [1932. *Рулін* / 15 — 68]; «Їх сценічний досвід часто допомагає песі, яку вони на пробах можуть краще пристосувати до сцени, виправивши те, що через брак досвіду автора псує “сценічність” песі» [1939. *Пишій* — 19]; «Визначився як драматург і Карпено-Карий (Іван Тобілевич) — із драматичними творами ще менш сценічними, але цікавими своїм сильним потягом до справжнього реалізму» [1940. *Антонович* — 469]; «Не менша плутанина в поняттях “драми”, “драматичности” чи “драматургії” з одного боку, а театром, сценою чи “сценічністю” з другого боку існує серед українських літературознавців» [1956. *Лужницький* — 61]; «Хоч у театрознавстві означення “сценічний” і “театральний” покриваються з собою, по суті ж, одначе, ідентичними вони не є. Сценічність якоїсь постаті означає, що ця постать є в дії, акції. Коли ми говоримо про якийсь сценічний ефект, то розуміємо під цим ефектом якусь дію, що її можна б було вивести на сцені; очевидно, дію як зовнішню, так і внутрішню. Коли ж знову ми вживаємо означення “театральний”, то під цим означенням ми можемо розуміти і штучний, неприродний ефект, з уваги на те, що театр — це наче рамки для дії; точку тяжіння розуміння дії чи — якщо б ми це хотіли представити зорво — саме полотно образу, ми підпорядковуємо рамкам. А тому, що театральність є основана на зоровій злуді (світло, декорація, маска), ми під означенням “театральний” розуміємо також і штучність, неприродність, злуду, під час коли сценічність означає дію» [1962. *Лужницький* — 172–173]. ▶

НЕСЦЕНІЧНІСТЬ, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

СЦЕНКА ДИТЯЧА РІЗДВЯНА / «“Попались”. Дитячі різдвяні сценки в 1 дії І. Левицького» [1905] [1906. *Комаров* — 87].

СЦЕНКА ЖАНРОВА / [1926. *Копержинський* / 2 — 50]. ▶ ПРИЙОМ ТЕАТРАЛЬНИЙ

СЦЕНКА РЕВІОВА / [1953. *Лужницький* / 2 — 148]. ▶ РЕВІЯ, РЕВЮ, ТЕАТРИК

СЦЕНКА ХАРАКТЕРНА ▶ ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

СЦЕНОВАНИЙ / виставлений, втілений на сцені; [1907. *Стешенко* / 7–8 — 110].

СЦЕНОГРАФ / [1970. *Френкель* — 16]. ▶ СКЕНОГРАФІЯ, СЦЕНОГРАФІЯ

СЦЕНОГРАФІЯ / [1943. *Рим* — 9]; [1961. *Лужницький* — 57]; [1969. *Коваленко* — 26]; [1979. *Дашківська* — 27]; [1984. *Пилипчук* — 174]; «сценографія» [1924. *Алексеев* — 7]; «*scenography* — скинописаніє» [1642. *Славинецький* — 363]; «Отже, — як говорить Прамполіні, сценографія, тобто сучасна сцена, як фікція реалістичного видимого світу, без усякого вагання мусить бути знищена, тому що вона являє собою статичний компроміс у протилежній до сценічного

динамізму есенції театральної акції (дійства)» [1928. *Прамполіні — 67*]. ► БІБЛІОТЕКА ТЕАТРАЛЬНА, СКЕНОГРАФІЯ, ТЕАТРОЗНАВСТВО

СЦЕНОЗНАВСТВО / [1924. *Курбас / СФІСД № 2 — 29*]; «сценоведение» [1922. *Ниренштейн — 3*].

СЦЕНОТВОРЕЦЬ / «*scenofactor* — сценотворець» [1642. *Славинецький — 181*]; «*Scenofactoti(us)*, сінотворець» [1642. *Славинецький — 363*].

СЦЕНУКЛАД / «По черзі захоплюється він [Курбас] різними методами і формами сценукладу — античною (“Цар Едіп” Софокла), гротесковою (“Горе брехунові” Грільпарцера), символічною (драматичні етюди Олеса), реставраційною (“Вертеп”, за варіантом Галагана), ритміко-пластичною (“Іван Гус”, “Гайдамаки” Шевченка), легковажно підпадаючи впливам Рейнгардта, Євреїнова, Далькроза» [1924. *Вороний — 369*]. ► УКЛАД СЦЕНІЧНИЙ

СЧИТКА ► зчитка

СЬПІВ / спів; [1894. *Боян — 17*].

СЬПІВАК / співак; [1894. *Лірники — 4*].

СЬПІВАНЄ / спів; [1894. *Лірники — 10*].

СЬПІВАЧКА / співачка; [1894. *Цезар / 2 — 166*].

СЮБРЕТКА / «играла в Харькове роли “*ingénue*”, “субретки” и “первой трагической любовницы”» [1881. *Черняев — 282*]; «Млотковская одно- временно занимала три ампулы: “драматической любовницы”, “*ingénue*” и “субретки”» [1893. *Черняев / Млотковский — 122*]; «в ролях субреток, штопальниц, прачек» [1893. *Черняев / Млотковский — 162*]. ► СУБРЕТКА

СЮЖЕТ / [1840. *Квітка / Гости — 127*]; [1841. *Квітка / Театр — 100, 101*]; [1891. *Старицький / 3 — 489*]; [1894. *Франко / Театр — 305, 314*]; [1895. *Старицький — 539*]; [1897. *Старицький / Комаров / 2 — 553*]; [1906. *Франко / НТШ / 75 — 214*]; [1907. *Старицька — 631, 646*]; [1913. *Вороний / Театр — 125*]; [1925. *ПК — 5*]; [1926. *Гаєвський / 2 — 53*]; [1930. *Вершигора — 12*]; [1948. *Предславич — 15*]; «понял сюжет их материи» [1840. *Квітка / Халаявський — 147*]; «с заимствованными сюжетами” я назвал те драмы, содержание которых взято из повестей и романов, с заимствованными из них целыми сценами» [1893. *Старицький / 4 — 516*]; «фривольні сюжети» [1913. *Вороний / Театр — 139*]; «образ (сюжет) взятий з сільського життя» [1904. *Історія — 6*]; «художність сюжету» [1907. *Старицька — 631*]; «сюжет запозичений» [1908. *Кропивницький / Спогади — 141*]; «сюжет <...> — предмет, головна гадка, основа, тема» [1918. *Кузеля — 295*]; «Сюжетом п'єси [“Наталка Полтавка”] є дуже проста інтрига: примусовий шлюб на селі» [1919. *Століття — 48*]; «36 сюжетів по Г. Польші» [1920. *Мімодрама — 84*]; «Зміст і сюжет — не все одно. Без змісту мистецтва не може бути, без сюжету — так: (музика, архітектура і т. д.)» [1921. *Курбас / Щоденник — 39*]; «її [трагедії Шекспіра “Отелло”] зміст — сюжет і проблема — не відповідає найскромнішим вимогам щодо акції і конфлікту» [1923. *Кедрин — 2*]; «Взагалі сюжет або не грає ніякої ролі в риж-

народному репертуарі вистави або грає мінімальну. Головне — це стиль» (про виставу МХТ «Синя птаха») [1924. *Птаха* — 4]; «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 позику в строк» [1926. *Болобан / Компанування* — 27]; «Дальше нашарування — сюжет. У Волькенштейна це дуже невиразне визначення, просто більш конкретно чи якимось там з'ясована тема — тема у більш конкретному оформленні. Маємо такі визначення: сюжет — точка прикладання сили, система установок, за допомогою котрих твориться дія. Щодо фабули: коли сюжет є система установок, за допомогою котрих твориться дія, то фабула — сам процес дії» [1926. *Курбас / Індукція* — 93]; «Щодо сюжету, то з'явилась дуже цікава стаття Асеєва в журналі “Преса і революція”, в котрій він вказує на статтю Фішера (про творчість Тургенева), де той у сюжеті розрізняє “три начала, що утворюють сюжет”, три складові частини: 1) біографія героя, — реальна передісторія, певне буття; 2) сюжетне життя героя, що порушує цю біографію; 3) конфлікт поміж біографією і сюжетним життям. Значить: 1 — біографія — стримуюче начало, 2 — сюжетне життя — рухаюче начало, і 3 — конфлікт. Разом — це типова сюжетна побудова. Міняється фабула і т. д., але форма сюжетної побудови незмінна. Тепер: як вона застосовується до різних видів оповідань. Побутовий роман — реальне життя героя в романі порушується реальним сюжетним життям (Золя, Мопассан). Історичний роман — біографія відсунута тимчасовим сюжетним життям (Дюма). Пригоди і поеми — біографія порушена просторовим переміщенням сюжетного життя. Любовна новела — біографія порушена любовним мотивом. Фантастичні романи, оповідання (Уеллс) — причина в механічному порушенні біографії. За Фішером, сюжет розпадається також на три частини, але трошки інакше. Сюжетна побудова є: 1) норма відображення людської реальності; 2) катастрофа — руйнування норми; 3) фінал — кінець, катастрофа і психологічні наслідки її. В основі це подібне і прив'язане до послідовності, коли у Асеєва воно більш прив'язане до конфлікту. Тут у певному “викладі” послідовність у Тургенева. У Асеєва все одночасно, як у самій експозиції. І це нам цінніше, оскільки воно ближче до драми» [1926. *Курбас / Індукція* — 94]; «Проф. О. Білецький у своїй цікавій роботі “В мастерской художника слова” так визначає поняття сюжету: “Коли ви візьмете першу ліпшу повість і поступово викреслите з неї всі літературні портрети, пейзажі, жанрові описи, всі розмови дієвих осіб, картину їхнього душевного стану, всі авторські сентенції й ремарки, навіть усі вставні епізоди й другорядні дії — ви матимете конспект, з якого ви усунете ще всі слова, необов'язкові для логічного змісту кожної фра-

зи: лишиться кісткяк, що зберігає, проте, тимчасові й місцеві ознаки: це сюжет: $2 \times 2 = 4$ ". Ця формула є по суті більш конкретною, деталізованою формою таких загальновідомих формул: "сюжет — кісткяк, а фабула — тканини, що зодягають кістки". Коли ми на цьому погодимося, себ-то умовимося звати сюжетом певну сукупність осіб, подій та вчинків, що взяті автором для виявлення теми його твору, то тоді нам лишається визначити поняття фабули та її взаємовідношення з сюжетом. "Фабула є та ідеологічна, соціальна, філософська нагрузка, що нею нагнічується ("пресується"), взятий у літературному творі фактичний матеріал. Фабула закріплює й пофарбовує оповідання в той або інший відтінок. Фабула є вибір матеріалу, потрібний авторі для тих чи інших висновків з його твору, для тих чи інших емоційних сприйнять, що їх зміст твору повинен викликати в читачеві» (Н. Асеев) [1926. Хоменко — 8]; «сюжет — канва, фабула — визерунок» [1926. Хоменко — 9]; «Нині на питанні "сюжетности" критика зосереджує велику увагу <...>, бо наша революційна проза в гонитві за стилістичним оздобленням, здебільшого, втратила це почуття сюжетности. "Читач вимагає сюжета" — це висновок багатьох сучасних критиків що до сучасної революційної прози і над цим мусить замислився кожен, хто хоче мати читачів для своїх творів» [1926. Хоменко — 10]; «Сюжет "Безталанної" надто простий. В основу його покладено звичайнісіньку "любовну історію", кохання, несподівана розлука, одруження з іншою і драма на ґрунті незадоволеного кохання. Незначний сюжет, що навіть чи й вартий особливої уваги письменника й громадянства. Чому ж ми похваляємо цей твір? В чому його привабливість, що от уже більш, як 40 років, грають цю п'єсу по селах і в місті на цілій СРСР і навіть закордоном?» [1927. Болобан — 46]; «явище чи думку, які змальовуються певним твором, можна назвати темою оповідання <...>. Спробуйте коротко передати зміст кожного з цих оповідань — в кількох словах, без власних імен, відповідаючи на питання: "про що йде мова в даному оповіданні". Такий короткий зміст оповідання ("про що мова") можна назвати сюжетом. <...> ті образи й картини, що в них розгортуються певний сюжет, зветься фабулою. У якому порядку розгортуються фабула в одному оповіданні і в другому. Цей порядок зветься план. Складіть план оповідань. <...> На одну і ту-ж тему можна подати силу оповідань» [1927. Іваниця — 56]; «Справжній сюжет оповідання такий: чи можуть існувати такі магічні способи, що через них людина може переселитися потойбіч, померти» [1927. Йогансен — 152]; «Що ж ми називаємо сюжетом? Це — провідною ідеєю (задумом) організована низка дієвих моментів (комплекс ситуацій) та персонажів, що їх утворюють. Що більше таких моментів, що більше персонажів беруть у них участь, то складніший буде й сюжет. У "Бурлаці", напр., сюжет склада-

ється з таких дієвих моментів (або інакше — драматичних вузлів): втрата чужих грошей старшиною та його прибічниками, заходи до одруження з Галею, поворот бурлаки на село і агітація його серед селян, арешт бурлаки та його втеча, визволення Валиного нареченого, вирок про висилку бурлаки і т. д.» [1927. *Мамонтов / 2 — 44*]; «Цей сюжет — подвиг св. Дмитра та його смерть — і розгорнено в пієсі» [1927. *Резанов — 652*]; «Сюжет п'єси [“Яблуневий полон” І. Дніпровського] взятий з часів горожанської війни на Україні. Повстанський полк, під час наступу Денікіна, відступає від Києва, поруч з петлюрівцями, без хліба і без набоїв, але не зважаючи на це, не піддається петлюрівській агітації й шукає зв'язку з Червоною армією, до якої надсилає делегатів на чолі з Сатаною. Брат Сатани, командир полку, в протилежність йому, — нікчемна людина, яка в той час, коли треба бути на чеку, попадає в “яблуневий полон”, бавиться з жінкою і, нарешті, піддавшись провокації петлюрівців, іде до них на баль. Там він попадає в руки напівбожевільної жінки, дружини розстріляного ним українського коменданта і, залишивши полк без команди, дає петлюрівцям можливість роззброїти повстанців. Але повстанці залишаються твердими більшовиками і висувають на пост командира матроса. В той час приходить допомога, яку приводить Сатана: петлюрівців розбито, а зрадник-командир повстанського полку попадає в руки повстанців. Сюжет цілком реалістичний» [1928. *Ард — 42*]; «Сюжет. Рідні брати, Михайло та Данило (Окуні), змагаються на тлі соціальних відносин. Михайло хоче багатства, Данило — чесного людського життя. Михайла Підтримують батько, адвокат і т. інш. Данило — сам» [1928. *Нео — 30*]; «Сюжет п'єси такий: майстер Чирняк має кустарну майстерню чобіт. Він добрий патріот міста, він добрий батько але в чоботарській промисловості терпить невдачу. В місті починають організуватися великі обувні машинові фабрики, що от-от задушуть кустарну промисловість Чирняка. Нічого не можуть допомогти йому діячі міської ратуші та шефський цехмейстер, хоч прихильність їх коштує Чирнякові досить дорогенько. Те замовлення, що було дано йому для війська, одбирається й передається новим фабрикам. Найбільшого трагізму набирає становище Чирняка, коли він довідується, що головний пайщик і організатор нової чоботарської фабрики — є його власний син. Це інтересна характерна комедія» [1928. *Сірій / 2 — 21*]; «Сюжет “Наталки Полтавки” дуже простий і складається з таких мотивів: 1) любов дівчини й парубка; 2) перешкоди на шляху їхнього одружіння; 3) усунення тих перешкод, тобто зщасливий кінець» [1931. *Дорошкевич / 1 — 89*]; «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 само-

виявляється 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 получиться сюжетна побудова» [1931. Курбас / Процес — 801]; «І що ж ми бачимо? [у виставі “Маклена Граса”] Ми бачимо на сцені, що прекрасно грають Гірняк, Крушельницький, а між тим ці ролі і це виконання повисають у повітрі, немає внутрішнього зв’язку, немає сюжетного зв’язку» [Щупак] [1933. Стенограма — 551]; «Старі літературні поняття теми, сюжету, фабули, інтриги, дієвості у нас іще не переглянуті, не вияснені і часто нас плутають» [1934. Микитенко / За — 121]. ► БЕЗФАБУЛЬНІСТЬ, ЗМІСТ ТВОРУ, МИСТЕЦТВО СЮЖЕТНЕ, СИТУАЦІЯ, СУЖЕТ, СХЕМА СЮЖЕТНА, СЮЖЕТНІСТЬ, ТЕМА, ФАБУЛА

СЮЖЕТ ДРАМАТИЧНО-ПОБУТОВИЙ / [1923. Білецький — 26].

СЮЖЕТ ІСТОРИЧНИЙ / «історичні сюжети з української історії є великим кроком вперед, значним поступом в напрямі до цілковито української народньої драматичної творчості» [1923. Білецький — 35].

СЮЖЕТ МАНДРІВНИЙ / [1925. Кисіль / УТ — 79, 135]; [1930. Білецький — 186].

СЮЖЕТ ПАРАЛЕЛЬНИЙ / [1925. Курбас / Режлаб 14.05.1925 — 462].

СЮЖЕТ СТЕРЖНЕВИЙ / «П’еса не має єдиного стержневого сюжету» [1932. Верхацький / Пролог — 65].

СЮЖЕТ ТРАДИЦІЙНИЙ / [1925. Кисіль / УТ — 135].

СЮЖЕТНІСТЬ / «Чому ми повинні боротися за сюжетність, яка у нас так слабо розвинена?» [1934. Микитенко / За — 112]; «Нашій драматургії потрібна сюжетність і інтрига. Теорія розпаду сюжету йде від формалістів. Розпад сюжету бачимо в символістичних і психологічних п’есах Метерлінка, Пшебишевського» [1934. Щупак — 229]. ► МИСТЕЦТВО СЮЖЕТНЕ, СЮЖЕТ

СЮЖЕТОЛОГІЯ / «В сучасній сюжетології ми помічаємо боротьбу двох прикмет сюжету: тематизму й конструктивності» [1927. Сюжет — 120].

ТАБЛИЦІ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЗАЛІ / «У театрі Меєрхольда складаються зараз цікаві й дуже важливі з театрального погляду таблиці для вивчення театральної залі. У цих таблицях зазначено як ставиться глядач до того, що діється на сцені, визначено різне його поводження під час дії, як от: шум, тиша, кашель, сміх, вигуки, оплески тощо. “Мандат” стоїть на першому місці щодо сміху та оплесків, викликаних у глядача. (336-й раз лунає сміх на протязі цілої вистави і 9 разів оплески посеред дії) [1925. П. Кр. — 11]. ► АНКЕТА, ОПЛЕСКИ

ТАБЛЬО / «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]. ► ЖИВООБРАЗ, КАРТИНИ ЖИВІ

ТАЙНА РОЗМОВНОГО ТОНУ / [1913. Вороний / *Театр* — 79]. ► ТОН

ТАЛАН, ТАЛАНТ / [1841. Квітка / *Театр* — 102]; [1858. Шевченко / *Бенефис* — 209]; [1894. *Старицький* / *Талані*]; [1905. *Карпенко-Карий* / *Суєта* — 13, 37]; [1905. *Кропивницький* — 89]; [1910. Франко — 392]; «талантливый актер»; «талант истинно художественный» [1861. *Мизко* — 302]; «також видимо дуже велику потребу побільшення числа членів мужеського роду і постарання ся о дівичь з лучшими талантами, як суть тепер, о що не так дуже трудно; зачуваємо, що много ударованих мужчин і дівичь зголошались вступити до общества театрального, но їм відказано» [1865. *Вістник* / 68 — 5]; «блистательні артистичні таланти» [1865. *Слово* / 71 — 6]; «Талант завжди есть. Талант есть нижча ступінь генія, ученик геній <...>. Талант популяризує идею і науку генія, живе життем, думає думками або генія або народу»; «геній веде народ за собою, талант іде за народом» [1867. *Критика* — 461]; «Сотничиху Марусю грала Бачинська з властивим собі талантом і рутиною» [1867. *Русь* / 17 — 9]; «таланти перворядні» [1884. *Нечуй* — 119]; «таланти акторські» [1885. Франко / *Театр* — 359]; «брак на кону талантів» [1892. *Кропивницький* / 1 — 414]; «артистичний талант» [1893. *Нечуй* — 149, 155]; «талант д. Заньковецької ефектовний, колоритний, блискучий, показний» [1893. *Нечуй* — 155]; «талант драматичний» [1894. Франко / *Театр* — 320]; «драматичним талантом» [1904. *Історія* — 3]; «поклонник таланту», «гарненькі жінки всі з талантом» [1905. *Карпенко-Карий* / *Житєйське море* — 91]; «Ах, талант, талант... Яка це велика громадська святиня!» [1905. *Карпенко-Карий* / *Житєйське море* — 107]; «талант — дуже видатна людина — розумом або умінням щось робити» [1906. *Доманицький* — 115]; «талант синтетичної творчости [Заньковецької]»; «прикмета справжнього сценічного таланту — творити живі образи намальованих автором психічних типів» [1907. *Петлюра* / *Заньковецька* — 26]; «таланти дійсні й інтелігентні» [1907. *Старицька* — 685]; «драматичний талант» [1910. Франко — 344]; «Іван Біберович поза сценічний талан був ще й знаменитим адміністратором» [1916. *Чарнецький* — 5].

ТАЛАНОВИТІСТЬ / «Що таке талановитість взагалі? Я не берусь дефініювати її вичерпно, бо то спірне питання і різно розв'язується, але скажу, що тут є дві дуже характерні риси, які саме і є передумовою цієї здатності тривання в певному ритмі. Це є: 1) здатність до найбільш несподіваних асоціацій, і 2) здатність — і це має пряме відношення до нашого питання — захоплюватися так, що з цього захоплення родиться певна зосередженість на об'єкті, здатність до зосередження. Правда, це передумови, про які нема причини говорити, але без котрих не може бути цього самого тривання. Тільки через те, що ви на цю людину, яка йшла по вулиці, так звернули увагу, більшу увагу, ніж на інших перехожих, більшу увагу, ніж на будинки, ви якось зосередились, і тільки через те ви мали змогу ввійти в цю особу. І тут з одного боку для вас вказівка, що треба розвивати саме здатність до найнесподіванішого асоціювання, і щоб досягти можливості цього тривання в певному уявленому ритмі — то передумовою до цього є певне зосередження на об'єкті. У декого це виходить органічно, або в деяких випадках це виходить органічно — просто глянув і схопив без зусиль. Але бувають завдання важкі: дістали роль, глянули, нічого не схопили — видно, що роль до вас стала в некорисному для вас освітленні. І тут треба проробити певну аналітичну роботу, треба просто посидіти над цією роллю, розібрати її по частках, а потім на тих усіх частках зосередити свою увагу і спробувати схопити їх в одному переживанні, в одному ритмі, зв'язати в одну точку. У цьому полягає талановитість» [1925. *Курбас / Актор* — 57].

ТАЛОН / «Біжучого сезону театр уперше нав'язав щільні взаємини з державними заводами та підприємствами через розподіл за допомогою культкомісій 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]; «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]. ► АБОНЕМЕНТ, НАРАДА ТЕАТРАЛЬНА

ТАЛОН ПІЛЬГОВИЙ / [1926. *Z* — 8]. ► КУЛЬТКОМІСІЯ

ТАНГО / [1924. *Фокстрот* — 3]. ► ФОКСТРОТ

ТАНЕЦЬ / польськ. *taniec demi caractere* [1818], *taniec grotesco* [1818], *taniec komiczny* [1818], *taniec serio* [1818], *taniec teatrowy* [1750] [1992. *Cegiela* — 109–110]; «танець» [1707/1708. *Горка* — 405]; «танцами и скоками» [1599–1600. *Вишеський. Книжка* — 165]; «Танцюю — ликую» [1600-ті. *Іларіон* — 35]; «танець — лик <...>; танцюю — ликую» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 89]; «по обою страну тоя вежи соділовают два театра, в твореніе деалогов и танців на чпадах»; «посліди творят танці і штуки по обою страну на оних театрах» [1778. *Барський* — 546]; «изыскиваем разные музыки, сочиняем тьму концертов, ми-

нуетов, танцов и контртанцов» [1770-ті. Сковорода / Розговор — 159]; «танец — лик; танец справую — ликую» [XVIII ст. Синонима — 89]; «Якось я процитував одну фразу Шкловського, що була вміщена в збірнику “Термес”: танець є хода, котра відчувається. Це надзвичайно всім подобалось, і всі надзвичайно це зрозуміли. Це було в той час, коли я вам наводив такий приклад про те, що таке мистецтво. Ви пам’ятаєте порівняння з будинком, що я особливо гостро в той час якраз відчував, — що ми проходимо біля будинків тисячу разів, не зауважуючи їх, не даючи їм ніякої оцінки, і тільки, скажімо, примусивши себе зосередитися на них, повторюючи (теорія внутрішнього наслідування) у собі повторене, ритм цього самого будинку, оцінюємо, чи він нам подобається, чи не подобається» [1926. Курбас / Студіювання — 76]. ► ДІЯ, ТАНОК

ТАНЕЦЬ В АНТРАКТІ / «Труппа Д. Гайдамаки завела в Катеринодарі на своїх спектаклях у “Новом зимнем” театрі танці. 14 ноября в антрактах, під час денного спектакля, були танці під военний оркестр» [1910. Гайдамака — 4].

ТАНЕЦЬ КОСТЮМОВИЙ / [1914. Возняк — 57].

ТАНЕЦЬ ПІСЛЯ ВИСТАВИ / «По окончании спектакля танцы» [1902. Боярка — 1]; [1903. ККС — 1]; «Артистическим кружком под режиссерст. М. М. Старицкой в субботу, 8 апреля, предст. буд. “Борцы за мрії” (Каин и Авель), драма в 4 д. Тогобочного. По окончании спектакля танцы, при оркестре военной музыки» [1906. Танці — 1]; «Любителями сценического искусства в деревне Песках под городом в театре при фабрике <...> был устроен спектакль под распорядительством одного из служащих фабрики <...>. По окончании спектакля устроены были танцы под оркестр балалаечников. Публика осталась очень довольна наградив любителей аполодисментами» [1908. Змиев — 5]; «“Дети Ванюшина” др. в 4 действиях, соч. Найденова <...>. По окончании спектакля танцы при участии военного оркестра <...>. Окончание танцев в 3 час. ночи» [1909. Приказчики — 2]; «по окончании спектакля танцы до 1 часа ночи» [1911. ТИ — 7]; «Проходя мимо Екатеринославского гарнизонного госпиталя, я обратил внимание на ярко-размалеванный плакат, на котором полуаршинными буквами была написана программа предстоящего спектакля: «В клубе имени тов. Зиновьева сегодня состоится спектакль, по окончании спектакля танцы до утра, бой конфетти, почта амур». Как-же так, думаю, клуб расположен внутри корпуса, рядом с ними палаты с больными и здесь допускаются такие вещи. Захожу, смотрю: зал клуба и корридор корпуса переполнены снующей взад и вперед, весело настроенной, публикой; раздирающе бренчит пианино... Позор! Нечего сказать, хорошая постановка политпросветработы. Нужно положить конец этому безобразию» [1922. Зрячий — 4]; «В уездах Московской губ. танцевальные вечера и спекта-

кли с танцями приймають масовий характер. В афишах особо указується, що по окончании спектакля обязательно будут танцы. Отдел народного образования предложил своим уездным учреждениям воздерживаться от выдачи разрешений на танцы» [1924. *Танцюльки* — 2].

ТАНЕЦЬ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / «Революционные танцы и марш исполнит балет» [1925. *Ревтанці* — 3].

ТАНЕЧНИК / танцюрист; [1883. *Леккі* / 1 — 163]; [1894. *Франко* / *Театр* — 311].

ТАНЕЧНИЦЯ / «Танечныця — танцорка» [1883. *Шейковский* — 14].

ТАНОК / «Якщо в старих часах танок був лише забавкою для “вищого світу”, і культивувався або в формі салонного танку на балах або в формі балету, на вистави якого з’їжджався “цвіт” буржуазії й придворного панства, що цікавилися більше доступом в уборні балерин ніж самим балетним мистецтвом, то революція, викинувши з життя оцей “цвіт”, координально змінила ролю танку, покликавши і його служити радянському суспільству. <...> Танок нашого сьгодні — це або балетний, с.т. театральне видовисько, або танок — система фізичного оздоровлення й виховання пролетаріяту засобами ритмованого руху» [1927. *Танок* — 5]; «Виступи студії танку А. Дункан доводять, що танок може бути агітаційним засобом (танки під спів революційних пісень) <...> Ця ж студія робить спроби ввести танок у радянський побут шляхом обслуговування ним всякого роду обрядів» [1927. *Танок* — 6]; «Танки у виставі (трюмівська вистава мусить бути весела, енергійна і бадьора, як сама молодь), це — танки позитивного розбору, крім хіба тільки фокстроту, але його за ходом дії перемагав фізкультура. Такі — танок після співу про курорти, танок на заводі в 1-му епізоді, любовний танок у Ірини й Ткаченка в III-му епізоді, фізкульттанок на вечірці і танок, що ним розряджено патосність демонстрації» [1931. *ЛВ* — 13]; «Інший раз доводилось грати перед єдиним глядачем: це був купець або трактирщик, що, розвалившись в кріслі, споглядав виставу. Якщо п’єса здавалася йому нецікавою, він переривав виставу і замовляв танок. Актори на півфразах обривали свої ролі і переходили в танок» [1939. *Щепкін* — 98–99]. ▶ ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ, ТАНЕЦЬ, ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА

ТАНОК БАЛЕТНИЙ / [1927. *Танок* — 5].

ТАНОК ДРАМАТИЧНИЙ / [1921. *Васильєв* — 72].

ТАНОК РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / [1925. *План* — 13]. ▶ ГАЗЕТА ЖИВА

ТАНОК САЛОННИЙ ▶ ТАНОК

ТАНТІЄМА / від франц. *tantième* (частина) — авторська винагорода у вигляді відсотку від прибутку; «Щодо гонорару, то я думаю, що не переступлю границь скромності, коли зажадаю за оригінальну штуку по 150, а за переробку по 50 гульд[енів] і яко тантієму від кожного представлення 10 процент чистого зиску» [з листа до товариства «Руська бе-сіда»] [1893. *Франко* / 3 — 438].

ТАНЦЕР / [1876. Діккенс — 697]. ► **ТАНЦЮРИСТ**

ТАНЦІВНИЦЯ / «танцовщиц он держал под строжайшим надзором, чуть не в затворе» [1889. Черняев — 399]; «танцовщица» [1893. Черняев / Млотковский — 191]. ► **ТАНЦОРКА**

ТАНЦІВНИЦЯ-БОСОНІЖКА / «в городськiм театрі відбудуться гастролі відомої танцюристки-босоніжки Артеміс Колонна. Танцюватиме д-ка Колонна по скінченні спектаклів (гастролі Джорджині), причiм вона виконає танці Глюка, Шопена, Штрауса, Верді, Бізе й інших класичних і сучасних композиторів» [1910. Босоніжка — 4].

ТАНЦ-КЛАС / «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].

ТАНЦМЕЙСТЕР / польськ. *tancmistrz* [1771] [2007. Rutkowska — 539]; «танцмейстер» [1845. Гребінка — 499].

ТАНЦОВОДЕЦ / [1605. Вишеський. Послання — 372].

ТАНЦОВОДЦА / [1599–1600. Вишеський. Книжка — 345].

ТАНЦОВЩИЦА / [1841. Квітка / Театр — 90]; [1861. Слухи — 73].

ТАНЦОВЩИЦЯ / [1912. Реклама / 2 — 1].

ТАНЦОВЩИЦЯ ВОСТОЧНА / [1912. Реклама / 2 — 1].

ТАНЦОВЩИЦЯ ОРИГІНАЛЬНА / [1912. Реклама / 2 — 1].

ТАНЦОРКА / польськ. *tancerka* [1759] [1992. Segiela — 108]; «12 девочек-танцорок <...>, девочка-танцорка» [1893. Черняев / Млотковский — 99]. ► **ТАНЦІВНИЦЯ, ТАНЦЮРИСТКА**

ТАНЦЮРИСТ / [1934. Сезон — 4]; [1936. Мар'яненко / 1 — 117]. ► **ПРОСТАК, ТАНЦЕР, ТАНЦІВНИЦЯ, ТАНЦОВОДЦА, ТАНЦОВЩИЦА, ТАНЦОРКА, ТАНЦЮРИСТКА**

ТАНЦЮРИСТКА / [1917. Реклама — 1]; [1924. Балетомани — 2]. ► **БАЛЕТОМАН, РЕВЮ, ТАНЦОРКА**

ТАНЬЦЬОВАНЯ / «Таньцьованя — танцюваніє» [1883. Шейковський — 15].

ТАНЬЦЮРА / «Таньцюра — танцор» [1883. Шейковський — 15].

ТАНЬЦЮРИСТА / «Таньцюрыста — таньцюра» [1883. Шейковський — 15].

ТАРИФ ► **ТЕА-РОБИТНИК**

ТАРИФІКАЦІЯ / «тарифікація акторської праці» [1928. Як — 1].

ТАТО [УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ] / «Головполітосвіта торгується з Укробсельтеатром, не в силі вирішити, хто-ж із них “тато”, а хто — “мати” українського театру. А трупа не організується, а режисури нема, а художників нема, а композиторів нема, а потрібного репертуару на майбутній сезон... теж нема» [1924. Туркельтайб / Буде — 1].

ТВІР / «тва(р), створєньє»; «твору, чиню» [1596. Лексис — 80]; «твір» [1886. Желехівський / 2 — 953]; «твор, твора, утвір» [1886. Желехівський / 2 — 736]; «твора» [1908. Кропивницький / Спогади — 141]. ► **УТВІР, ШТУКА**

ТВІР АКАДЕМІЧНИЙ / «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]; «Усе це й робить всі такі п'єси нікчемними, несерйозними й антихудожніми творами» [1927. Інші — 27]. ► ХУДОЖНІСТЬ

ТВІР АРТИСТИЧНИЙ / [1936. Білецький — 272]; [1947. Білецький — 148]; «произведение искусства — мистецький твір, артистичний твір» [1917. Дубровський — 105]. ► ТВІР МИСТЕЦТВА, ТВІР МИСТЕЦЬКИЙ, ТВІР ХУДОЖНИЙ

ТВІР ВИЗНАЧНИЙ / «“Наталка-Полтавка” перший визначний твір в українській літературі, де відображено життя “нижчих” шарів тогочасного суспільства в позитивному плані і де відтворено справжні людські пристрасті і почуття не як властивість “вищих” верств, а як властивість “низів”, народу» [1941. Стебун — 68].

ТВІР ВИСОКОХУДОЖНИЙ / [1909. Франко — 283]; «“Украдене щастя” — високохудожній твір і може рівнятися з кращими п'єсами класичної драматургії» [1928. Сірий / 2 — 19]. ► ВИСОКОХУДОЖНІСТЬ, КОНКУРС, ХУДОЖНІСТЬ

ТВІР ВИТРИМАНИЙ / «“Гайдамаки” Шевченка за постановкою Курбаса, але з деякими добавками в тексті члена літ.секції “Гарт’у” т. Микитенка, які роблять “Гайдамаки” цілком ідеологічно витриманим твором» [1925. Левченко — 6]. ► РЕПЕРТУАР ВИТРИМАНИЙ, РЕПЕРТУАР ІДЕОЛОГІЧНО ВИТРИМАНИЙ, РЕПЕРТУАР ХУДОЖНЬО ВИТРИМАНИЙ

ТВІР ДРАМАТИЧНИЙ / [1865. Марковецький / Благословення — 320, 324]; [1865. Феллетон — 532]; [1866. Маруся — 365]; [1892. Старицький / 3 — 501]; [1893. Старицький / 1 — 520]; [1896. Кропивницький / Грінченко — 453]; [1897. Франко / Тобілевич — 9]; [1901. Франко — 511]; [1907. Франко / Тобілевич — 375]; [1910. Франко — 400]; [1913. Франко / Студія — 195, 197]; [1923. Білецький — 33]; [1929. Кістяківська — XVI]; «кінчимо увагою і просьбою, аби ш[ановна] дирекція не “перетворювала” драматичні твори на своє копито» [1865. Марковецький / Шельменко — 325]; «головний напрямок українських драматичних утворів є народництво» [1893. Нечуй — 160]; «Драматичний твір — це не лише драма в тісному значенні цього слова, здебільшого п'єса, де показано тяжку боротьбу людини з повсякденними обставинами життя; в широкому розумінні, драматичним твором зветься всяка взагалі п'єса (трагедія, драма, комедія, фарс, жарт і т. п.), написана в драматичній (діалогічній) формі і призначена для театру» [1929. Шевченко / Режисер — 33]; «драматичний твір у розумінні театральному — це не обов'язково “п'єса” — драма, комедія і т. д., що їх слова актори говорять із кону; це може бути й безсловесний твір — наприклад, пантоміма або балет» [1929. Шевченко / Режисер — 36]. ► ДІЯЛОГ, УТВІР ДРАМАТИЧНИЙ

ТВІР ДРАМАТИЧНИЙ / [1865. Станиславов — 406]. ► ДРАММА

ТВІР ЕСТЕТИЧНИЙ / «така штука не може називатися утвором естетичним» [1867. Русь / 18 — 7]; «завдання естетичного твору» [1907. Старицька — 730].

ТВІР КОЛЕКТИВНИЙ / [1925. ПК — 5].

ТВІР ЛІТЕРАТУРНИЙ / «произведение литературное — літературний твір» [1917. Дубровський — 105].

ТВІР ЛІТЕРАТУРНО-СЦЕНІЧНИЙ / [1902. Франко / ЛНВ — 260]; [1929. Мина — 15].

ТВІР МИСТЕЦТВА / [1913. Вороний / Театр — 58]; «розуміння твору як мистецтва» [1919. Курбас / Нова німецька драма — 51]; «Світ — найкращий твір мистецтва. Осінь і зима — процес інволюції. Весна і літо — це еволюція. Загибель певних форм космічного порядку є інволюція. В мисленні людини це є закон дедукції і індукції (еволюція і інволюція). Від індивідуального до загального — це індукція. Закон еволюції і інволюції є законом ритму, в такому ритмі світ існує. Енергія перетворюється в інакшу якість. Поняття статичності і руху. За реальністю бачу співвідношення, що більше охоплює саму річ» [1928. Курбас / Запис — 159]. ► **ТВІР МИСТЕЦЬКИЙ**

ТВІР МИСТЕЦЬКИЙ / [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 57]; «Мистецький твір впливає на підсвідоме страшенно, оскільки те, що ми думаємо — це незначна частина того, що ми робимо, і коли хто із старших учнів пам'ятає, вступ до мімодрам починався з підсвідомого в ідеалістичній концепції. Воно правильно. Мистецький твір до нас доходить всякою своєю частиною і як-небудь залишає відбиток у нашій думці, яка у нас виникне через місяць, через рік, у наших інстинктах — на всьому цьому позначається цей мистецький твір, і коли він родиться, то він родиться з основ всієї нашої психології. Значення інтуїції — вона є мистецтвом між свідомим і підсвідомим. Ми мусимо прагнути до того, щоб засіб, який ми уживаємо, наше мистецтво, щоб воно було найбільш гострим знаряддям, щоб наша ідея, наш образ, який ми утворюємо, передавався без останку і до кінця. І в цьому — питання майстра» [1925. Курбас / Зв'язок — 123]; «Повинно бути ясно, що мистецький твір є особливим знаряддям, якого призначення робити так, як ми знаємо, як ми сформулювали поняття мистецтва, робити через викликання організованим, як “подразник”, матеріалом, викликати у сприймаючому ці реакції (що в психології називаються різними іменами) наших складних психологічних процесів» [1926. Курбас / Студіювання — 79]; «Мистецький твір, котрий в нашому уявленні є особливим знаряддям, призначенням якого є робити і викликати організованим, як подразники, матеріалом у сприймаючого складні психологічні процеси для виконання мети, яку ми йому приписуємо, себто настроєність наших співмешканців на певне світовідчужання» [1926. Курбас / Призначення — 87]; «Суть мистецького твору — в оперуванні не емоціями,

а образами, мистецька продукція є рід образного мислення» [1929. *РКВ* — 148]; «Мистецькі твори називаємо красним або гарним письменством, також гарною літературою. Здебільшого, коли говорять про письменство або літературу, то мають на увазі не взагалі всі писані твори, а тільки само красне письменство. <...> Змальовуючи життя, характери, події, або передаючи вражіння, настрої, переживання, — красне письменство намагається дати читачам вищу духову приємність, яку має людина, коли бачить, чує або відчуває гарне. Отже твори красного письменства повинні бути гарні. Та справді гарні мистецькі твори повинні бути гарними не тільки з зовнішнього боку; вони повинні бути не лише приємні й цікаві, але також виховувати читачів, пробуджуючи в них найкращі почуття. Справді гарний твір не може змальовувати у привабливому світлі злочини та неморальне життя; не може він також пробуджувати у читачів ненависть або ворожнечу до інших людей, до інших суспільних класів або інших народів; не повинен також впроваджувати читача в безмежно сумний, безнадійний настрій і т. п.» [1938. *Олександрович* — 3]. ► ТВІР АРТИСТИЧНИЙ, ТВІР МИСТЕЦТВА, УТВІР, ШТУКА

ТВІР МІМІЧНИЙ / [1906. *Франко* / *НТШ* / 71 / 1 — 117].

ТВІР МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНИЙ / [1910. *Григ* — 180].

ТВІР ОДНОАКТОВИЙ / [1923. *Білецький* — 44].

ТВІР ПОПУТНИЦЬКИЙ / [1931. *Перлін* — 111].

ТВІР СТАРО-ДРАМАТИЧНИЙ / [1907. *Стешенко* / 9 — 311].

ТВІР СЦЕНІЧНИЙ / «оригінальні твори сценічні» [1904. *Історія* — 43]; «твір, не продуманий основно, та все-таки досить сценічний» [1907. *Франко* / *Тобілевич* — 377]; «середньої якості сценічний твір» [1929. *В. Ів.* — 13].

ТВІР ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1883. *Франко* / *Діло* — 289]; [1940. *Антонович* — 464]; «театральні произведения» [1888. *Левицький* — 61].

ТВІР ТЕНДЕНЦІЙНИЙ / «Коріюлан» [Шекспіра] — твір наскрізь тенденційний» [1900. *Франко* / *Коріюлан* — 194]; «Твори, в яких ідея запановує так над мистецьким виразом, що автор свої образи нагинає й пристосовує, або — як кажуть — підганяє до неї, називаються тенденційними» [1924. *Домбровський* — 11].

ТВІР ХУДОЖНИЙ / [1903. *Карпенко-Карий* / *Наталка* — 278]; [1907. *Дума* — 2]; [1909. *Дорошенко* — 4]; [1913. *Вороний* / *Театр* — 41]; «Церква Воскресіння, уявляючи з себе твір високої художньої вартості й будучи загальнонародним вічним пам'ятником <...>, цю церкву треба й удержувати коштом цілого народу, себто коштом державного казначейства. Як церкву православну, її треба передавати під догляд відомству православної релігії, а як художній твір, її треба передати міністерству царського двора, яке має досвід в таких справах, бо воно порядкує й художньою академією» [1907. *Дума* — 2]; «це справдешний художній твір, а не п'єса *à thèse*, написана тільки для

пропаганди революційних думок» [1908. *Об. Т.* — 4]; «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]. ► ІДЕЯ ПРОВІДНА, ТВІР МИСТЕЦТВА, ТВІР ШТУКИ

ТВІР ШТУКИ / [1905. *Вистава* — 24]; [1919. *Арміст* — 3]; «Кожний твір штуки, образ, трагедія, статуя має вже задалегідь і наглядно зв'язь з цілою творчістю артиста, що його утворив» [1902. *Тен* — 4]; «Твір штуки має ціль представити якийсь істотний або визначний характер, отже зобразити якусь визначну ідею виразніше і докладніше, як то чинять предмети в дійсності; се можна осягнути, уживаючи цілоти частин скуплених із собою, яких відносини переминяє штука після певного пляну» [1902. *Тен* — 40]. ► ШТУКА

ТВОРБА / «творба — творене»; «творець — творця» [1886. *Желєхівський / 2* — 953]. ► ТВОРЧИСТЬ

ТВОРЕНІЄ / «твореніє, чине(н)є» [1596. *Лексис* — 80]; «твореній драматичних» [1864. *Слово / 98* — 7]; «твореніє Стороженка [«Гаркуша»] отличаєсь своїми лучшими драм, с[е] е[сть] живостію акції, правдою характерів» [1864. *Слово / 100* — 8].

ТВОРЕЦЬ / митець; уперше термін зафіксовано 1596 р. у «Лексисі» Лаврентія Зизанія: «твóрец, створите(л), робó(т)ни(к) а(в)то(р)» [1596. *Лексис* — 80]; «Творець, Творец; автор» [1597–1599]; [1621] [2002. *Тимченко / 2* — 387]; «творець» [1907. *Петлюра / Тобілевич* — 13]. ► АРТИСТ, МИТЕЦЬ, ХУДОЖНИК

ТВОРЕЦЬ ДРАМИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ / «Говорилось багацько, а ще більше писалось, що ніби я являюсь творцем Української Народної Драми. Не знаю: з боку видніше» [1921. *Заньковецька* — 19].

ТВОРИТИ / «цікавляться не тобою, а тією істотою, яку ти на сцені твориш» [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 78].

ТВОРЧИСТЬ / [1894. *Франко / Театр* — 311]; [1907. *Франко / Тобілевич* — 377]; [1910. *Франко* — 395]; «творивність — твóрчість» [1886. *Желєхівський / 2* — 953]; «і публіка рецензентам вірить, бо вона ще більше має право вбачати в театрі тільки творчество актора» [1888. *Карпенко-Карий / Франко* — 299]; «Основна помилка д. Кміта, як і многих наших критиків лежить в тім, що вони підсувають белетристам — в данім разі Карпенкові-Карому — якісь со-

ціально-економічні та публіцистичні цілі: хотів, мовляв, змалювати стан сільського життя, причини упадку добробуту, сімейного життя і т. ін. Се фундаментальне непорозуміння самої суті артистичної творчості. Артист ніколи не кладе собі такої мети, бо коли би так було справді, він написав би статистичну, чи економічну, чи історичну монографію і мета була б досягнена» [1900. Франко / *Кміт* — 7]; «артистична творчість» [1900. Франко / *Театр* — 21]; «поворот його від сценічного ремесла до щиро артистичної творчості» [1902. Франко / *ЛНВ* — 265]; «драматична творчість» [1907. Петлюра / *Тобілевич* — 12]; «творчість артистична» [1913. Вороний / *Театр* — 84]; «Ми не філософи, ми митці, через те ми мусимо вміти вибирати та відкидати елементи та закони (себто сполучення цих елементів). Творчість полягає в тому, що людина вільно вибирає і комбінує» [1928. Курбас / *Запис* — 155].

ТВОРЧІСТЬ АКТОРА / [1924. *Гарт* — 4]. ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА

ТВОРЧІСТЬ АКТОРСЬКА / [1927. Шевченко / 1 — 287]; [1937. *Захава* — 13].

ТВОРЧІСТЬ АРТИСТИЧНА / художня творчість; [1924. *Єфремов* — 86]; [1947. Білецький — 17]; «Ось механізм художньої (артистичної) творчості» [1910. *Хрестя* — 395]. ► ТВОРЧІСТЬ МАЛОАРТИСТИЧНА

ТВОРЧІСТЬ ДРАМАТИЧНА / [1923. Білецький — 33]; [1941. *Стебун* — 53].

ТВОРЧІСТЬ ДРАМАТУРГІЙНА / [1928. *Копержинський* — 422].

ТВОРЧІСТЬ КОЛЕКТИВНА / [1925. *Гарт* — 6]; [1925. *Туркельтауб* — 12]; «Ясно й зрозуміло, що в колективній творчості насамперед повинні бути і методи інші, ніж у індивідуальній. Чи знаємо ми ці методи?» [1918. *Меженко* — 12]. ► САМОДІЯЛЬНІСТЬ МАС

ТВОРЧІСТЬ МАЛОАРТИСТИЧНА / «Взагалі ж автор не жалує місця для виписок і точного подання змісту драми і виводів поетики, через що книжка стає пожиточним підручним інформатором в сій досить малоінтересній області малоартистичної, тенденційної драматичної творчості» [1910. *Свенціцький* / 1 — 228]. ► ТВОРЧІСТЬ АРТИСТИЧНА

ТВОРЧІСТЬ НАРОДНА / [1925. *Периферія* — 6]. ► СЕМІНАР ДЛЯ ПЕРСОНАЛУ ХУДОЖЬОГО, ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ

ТВОРЧІСТЬ РЕЖИСЕРА / «Ми зазначимо тільки те, що кидається одразу в вічі: сміливу творчість режисера Марджанова. Планіровка, декорації (особливо дія перша), нюанси сценічної техніки — все це варто великої уваги» [1908. *Литера* / 1 — 4].

ТВОРЧІСТЬ СОБОРНА / [1920. *Мімодрама* — 25]. ► СОБОРНІСТЬ ТВОРЧОСТІ

ТВОРЧІСТЬ СЦЕНІЧНА / [1924. *Вороний* — 522]; [1924. *Майстерня* — 272]; [1925. *Театр-журнал* — 3]. ► ТЕАТР-ЖУРНАЛ

ТВОРЧІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА / [1923. *Гаккебуш* — 13]; «Театральна творчість належить до галузі мистецтва. Коли театр своїм рівнем цьому не відповідає, він минається з ціллю. Щоб досягнути ту ціль, мусять ці три елементи, які складаються на поняття театру, стояти на висоті

свого завдання. Коли твір “штука” є зла, не pomoже найкраща гра акторів, найбільш підготована публіка. І найкращий твір “штука” може пропасти, — не викликати цього, що думав автор, — коли гра акторів є невідповідна. А врешті так твір, як і найкраща гра акторів може піти на марне, коли глядачі не доросли до рівня штуки» [1938. Мельник — 5–6].

ТВОРЧИСТЬ ХУДОЖНЯ / [1918. Школа / 2 — 2]; «Ось механізм художньої (артистичної) творчості» [1910. Христя — 395]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ТЕА-АВДИТОРІЯ / театральна аудиторія, глядач, публіка. ► ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ

ТЕА-ВИРОБНИЦТВО / [1930. Красін — 7].

ТЕАВУЗ / театральний вищ. рос. вуз; «теавузи не мають найменшої ув’язки з театральним виробництвом; вони абсолютно відірвані від театру, як такого і мистецька практика теавузів по своїх умовах цілком розбіжна з практикою виробничих театрів. Навіть теоретичне знання, що його набуває молодь в теавузах, мало відповідає вимогам сучасного театального мистецтва» [1928. Ремез — 4]. ► ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА

ТЕАГАЛУЗЬ / [1929. Дроб’язко — 40].

ТЕА-ГЛЯДАЧ / театральний глядач. ► ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА

ТЕАГОСПОДАРСТВО / [1930. Антонов — 12].

ТЕАГУРТOK / [1932. Є. Т. — 20–21]. ► ГУРТOK ТЕАТРАЛЬНИЙ

ТЕА-ГУРТOK РОБКОРІВ / [1929. Ярость — 8]; «Коли в Києві розгорнулася дискусія про театр “Березиль”, гурток зразу взяв правильну позицію у цій дискусії, висловившись проти теорії відриву від мас і камерного ухилу “Березоля”. Улітку теа-гурток робкорів не припинив громадської роботи й подав голос проти халтурних гастролів, проти шабаша гендлярів від мистецтва» [1929. Фабзавуч — 6].

ТЕАДИСПУТ / театральний диспут; [1931. Теадиспут — 2].

ТЕА-ДІЛЯНКА / театральна ділянка; [1929. Подорожній — 29].

ТЕАЕЛЕКТРООСВІТЛЕННЯ / [1930. Чернявський — 30].

ТЕА-ЖУРНАЛ / «цей теа-журнал мусить стати осередком, що організовуватиме думку робітничого глядача, який щороку росте, журнал буде його виховувати в марксівському напрямі; теа-журнал допоможе художнім радам взяти правдивий курс в їх праці, буде підтримувати їх, підсилюючи їхню вагу в театрах; теа-журнал повинен бути вихователем і порадиником для клубних і театральних гуртків, живих та музичних газет, хоргуртків, естрадних гуртків на підприємствах тощо; теа-журнал буде органом, де молоді пролетарські критики зможуть виявляти свою ініціативу й розгортати активну роботу над наближенням мистецької роботи до трудящих мас; теа-журнал повинен бути головним штабом в упертих боях за марксівський світогляд критиків, проти старої індивідуалістичної критики, яка й досі тримається в нашій пресі» [1929. 3а — 4–5].

ТЕАІНТЕРН / «Організація Теаінтерну — Міжнародного робітничого театрального об'єднання — якого складено на 1-й Міжнародній конференції підчас олімпіади в Москві, є початок нової галузі інтернаціональної роботи, нової форми інтернаціонального зв'язку під прапором Профінтерну» [1931. МРТО — 52].

ТЕАКАДРИ / «Організація студій надалі не виправдовується нічим, навіть тими “ізмами” і “системами”, що окремі театри беруться виховати на них молодняк <...>. Єдина школа, що має готувати теакадри — Драмфак» [1928. Рулін / Гаєвський / 3 — 96].

ТЕА-КАДРИ / [1930. Красін — 6]. ► КАДРИ АКТОРСЬКІ

ТЕАКОМБІНАТ КУЛЬТУРИ / [1929. Галін — 18]. ► КОМБІНАТ КУЛЬТУРИ

ТЕА-КОНФЕРЕНЦІЯ / [1930. Невідомський — 9].

ТЕАКООПТ / театр кооперативний; [1929. Галін — 21]. ► КООПТЕАТР, ТЕАТР

КООПЕРАТИВНИЙ

ТЕА-КОСТЮМЕР / [1930. Красін — 6].

ТЕА-КРИТИКА / театральна критика; [1929. Терентьев — 63]; «Диспут, що відбувся минулого сезону в Києві, виявив мало не катастрофічну відсутність марксівської теа-критики <...>. Але в масі вже народився новий теа-критик <...>. Це — робкор, або активіст, що виріс на культуроботі» [1928. Кравченко — 136–137]; «треба організувати молоду теа-критику, висунувши її з профспілчанського й комсомольського культактиву» [1928. Як — 2]; «Група організувала дві робітничих майстерні: робітничої теа-критики (“Марат”) й робітничої драматургії (“Мард”). Характерно те, що друга майстерня (Мард) допомогла виявити цілий ряд драматургів. Майстерні працюють чотири рази на місяць (щотижня). В Мард’і розбирають твори класичної й сучасної драматургії, опрацьовують методи творчості того чи того драматурга, зачитують власні твори, набувають марксівського знання, знайомляться з історією театру та драматургії. Ця майстерня розвиває, головно, літературну творчість своїх членів. Майстерня робітничої теа-критики — Марат — колективно відвідує вистави, обговорює їх й знайомить своїх членів з тим, як писати рецензії. Майстерня ставить своїм завданням заміну індивідуалістичної критики критикою марксівською, колективною» [1929. Окс — 10–11]; «У старих дореволюційних журналах був спеціальний відділ “Смесь”. У цьому відділі справді було про все — і про зустріч нового року, і про “стоимость бриллиантов”, і про “лучший способ отличить настоящий бриллиант от поддельного”, і про “настоящую родину папиросы”, і про “корову, которая имеет дурную привычку высасывать собственное молоко”, і про “звонок Бисмарка” тощо. Про цей відділ і тепер доводиться згадувати, коли читаєш деякі театральні рецензії. Про все є, а про основне нема, — дати серйозну оцінку вистави, ділові поради режисеру, акторам, театру — автор не встигає

зробити “за браком місця”. Наша преса загалом серйозно і вірно допомагає театрам у їх творчій роботі, наближуючи театри до мас. Але ухил писати рецензії “загалом і в цілому” і досі ще дуже помітний у окремих наших теа-рецензентів. Перед нами рецензія про “Різдвяну ніч” в одній із київських газет. Загалом рецензія правильно трактує питання, витримана, але ось як автор характеризує гру акторів: “У Коби голос звучав соковитіше (у Левицької трохи порожньо)?!”. Кому потрібні такі критичні штампи? Що вони можуть дати і акторам і глядачеві. Або рецензія про “Диктатуру” у іншій газеті. Там читаємо: “Окремі сцени вийшли переконливі у артистки Янушевич, що грала комсомолку”. Хіба це не казенна одписка, порожня загальна фраза, нікому не потрібна! І далі в цій же рецензії читаємо: “Прогалини в деяких сценах... неминучі в такій складній поставі”... Чи думав рецензент над своєю фразою, яка канонізує хиби постави? Невже прогалини справді неминучі! А ми думаємо, що все ж таки їх можна виправити. Традиції — річ уперта. Те ж доводиться сказати й про традиції старої теа-критики. Але час уже почати боротись проти легковажного ставлення до цієї справи. Тут треба більше відповідальності. Теа-критик повинен дуже уважно ставитись до своєї роботи, робити конкретні зауваження, — від літературщини перейти до ділової участі в теа-будівництві. Інакше його усуне творча хвиля масової колективної теа-критики» [1929. *Теа-критика* — 10]. ► КРИТИКА, РЕЦЕНЗІЯ

ТЕА-КРИТИКА МАСОВА КОЛЕКТИВНА ► ТЕА-КРИТИКА

ТЕА-КРИТИКА РОБІТНИЧА / [1929. *Окс* — 10–11]. ► КРИТИКА, РЕЦЕНЗІЯ,

ТЕА-КРИТИКА

ТЕА-КУЛЬТУРА / «Другим завданням було та є використати й перетворити старі форми мхатської теа-культури для утворення нових форм білоруської теа-культури, таких форм, які б піднесли білоруський радянський театр до рівня кращих театрів ССРР, і ні в якому разі не знижуватися до копіювання способів інших театрів, не знижуватися до задохлого провінціалізму» [1929. *Білоруський* — 153].

ТЕА-ЛЯБОРАТОРІЯ / [1930. *Невідомський* — 9].

ТЕА-МАЛЯР / театральний маляр, декоратор; [1930. *Петрицький* — 40].

ТЕАМИСТЕЦТВО / театральне мистецтво; [1929. *Дроб'язко* — 39]; [1931.

Естрада влітку — 75]. ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ

ТЕА-МОЛОДЬ / театральна молодь; [1931. *Теа-молодь* — 3].

ТЕА-НАРАДА / [1931. *Микитенко / Юра* — 374]. ► НАРАДА ТЕАТРАЛЬНА

ТЕАНЕБЕЗПЕКА / [1929. *Дроб'язко* — 40].

ТЕАПРОЦЕС / [1931. *Юрченко* — 147]. ► ФОРМА І ЗМІСТ

ТЕА-РОБІТНИК / робітник театру; «Наслідок невдалого господарювання, невмілого адміністративного керування й неухважності спілки “Робмис” до внормування тарифної справи, до матеріального

рівня теа-робітника. Тільки через це в театрах і досі можливі такі явища, як неприпустимі в радянських обставинах високі ставки одних теа-робітників (600–700, навіть понад 1.000 карб. на місяць) і поруч із цим злидненні, нижчі за всякий життєвий мінімум ставки других» [1928. Кравченко — 133]. ► ЗАРПЛАТНЯ, ТЕАКАДРИ

ТЕАРБОКОР / театральний робітничий кореспондент; [1928. *Теаробкори* — 26]. ► КРИТИК, РЕЦЕНЗЕНТ

ТЕА-РОБОТА / театральна робота; [1929. *За* — 4]. ► ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ

ТЕА-РУДИМЕНТ / театральний рудимент; [1928. *Рудимент* — 1].

ТЕА-СЕЗОН / [1929. *За* — 4].

ТЕАСЕКТОР / театральний сектор; [1930. *Альтшулер* — 3].

ТЕАСТУДЕНТ / студент театального навчального закладу; [1928. *І. В.* — 10].

ТЕАСТУДІЯ / [1924. *Гарт* — 4]. ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА

ТЕАТЕР / [1886. *Желехівський* / 2 — 953]; [1916. *Галайда* — 276]; [1922. *Театер* — 69]; «Театер — театр. Вертепный — кукольная комедія» [1883. *Шейковський* — 30]; «театр — театер» [від нім. *Theater*] [1893. *Уманець* / 4 — 110]; «Теат(е)р — театр» [1927. *Ніковський* — 771]. ► ТЕАТР

ТЕАТЕХНІКУМ / театральний технікум; [1931. *Гандельман* / 2 — 11]. ► КАДРИ МИСТЕЦЬКІ

ТЕАТОР / «А в тім: актор мав рацію! Театор, його театор, зайшов у мертвий кут і — локалізувався. Кавярняним столиком скінчилася його творча еволюція. І вів сам зробив останні підсумки... Цей сумний кінець Леся Курбаса знаменний для нашого часу. Він бо позначає цілу добу в життю мистецтва театру. Закінчився на цьому певний цикл розвитку» [1921. *Avanti* — 48]. ► ТЕАТР СЕЛЯНСЬКИЙ

ТЕАТР / польськ. *teatr* [1765] [2007. *Rutkowska* — 543]; польськ. *teatr* як діяльність сценічна [1873], як інституція [1820], як місце акторської гри [1820], як декорація на сцені [1777], як будівля [1775], як компанія акторів [1814], як вистава [1858], як зала для глядачів [1792], як глядач [1821], у переносному розумінні — як метафора життя [1741] [1992. *Cegiela* — 110–111]; «театр» [1764. *Сковорода* / *Максимович* — 434]; [1818. *Котляревський* — 279]; [1841. *Квітка* / *Театр* — 90]; [1858. *Шевченко* / *Бенефис* — 209]; [1861. *Мизко* — 304, 305]; [1905. *Карпенко-Карий* / *Суєта* — 51]; [1905. *Кропивницький* — 87]; [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 103, 110]; [1906. *Франко* / *НТШ* / 73 / 3 — 154]; [1913. *Франко* / *Студія* — 195]; [1920-ті. *Рулін* / *Словник* — 13]; [1935. *Лопе* — 137]; «чи то з комедією, яка виставляє в театрі зображення дійсних і вигаданих речей та історій» [1620. *Сакович* — 430]; «Началась израна церемонія шествія определенных знатных, мужеска и женска полу, персон, також ея императорского величества с новобрачными их императорскими высочествами до церкви Рождества Пресвятыя Богородицы, навиваемой казанской, от зимного болшого дворца, и следовала оная

церемония мимо дворец понад Невою и поворотила в Миліопшпую, а отоль мимо луг, против дворца имеющийся, где и три театры были сделаны для жареных быков и для фонтан, и даже до самой церкви» [1745] [1753. Ханенко — 253]; «По полдни был бал в сале-галлерей, а ночью как на обыкновенном театре, так в около крепости и везде по всем городе изрядная была иллюминация»; «на Неве-же, на театре, та-ко-ж при кадетском корпусе и в крепости и по всем городе до 1-го часа по полуночи зажжены были иллюминации» [1748] [1753. Ханенко — 366]; «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]; «театр древнейших римских времен» [1775–1776. Сковорода / Тевяшов — 440]; «по обою страну тоя вежі соділовають два театра»; «посліди творят танці і штуки по обою страну на оних театрах» [1778. Барський — 546]; «на театре Менандровом» [1790. Сковорода / Книжечка — 382]; «был зрителем вселенского сего чудотворного театра» [1791. Сковорода / Потоп — 350]; «театр [сцена, декорация] переменяется» [1804. Квітка — 166]; «театрик у нас довольно порядочный» [1809. Квітка — 170]; «театр [сцена, декорация] представляет село при реке Ворскле» [1819. Котляревський — 218]; «Много было говорено и в похвалу и в порицание театра; но ни то ни другое не имело действия на большее или меньшее расположение образованных обществ к сему увеселению» [1819. Нечто — 275]; «те, которые взвешивали театр нравственностью, должны были ставить его или на той или на другой стороне непременно; и называть — одни училищем добродетелей, другие училищем пороков по известному предлогу добродетелей и пороков на театре представляемых. Но театр ни то ни другое, — и естьли можно назвать его училищем; то ни добродетелей ни пороков, а только вкуса» [1819. Нечто — 276]; «Но чтоб самый театр мог быть увеселением достойным образованнаго общества, то надобно быть ему тем, чем он быть долженствует. Жалкие выставки, носящія имя сие в некоторых провинциальных наших городах — а иногда и в частных домах сколько нибудь достаточных, можно назвать разве сатирою или пародией или карикатурою театра и доброго вкуса» [1819. Нечто — 279]; театр [сцена, декорация] представляет кабинет Легкодума» [1827. Гребінка — 498]; «в театрах показывают различные комедии и дают дули (шиши)» [1840. Квітка / Халявський — 143]; как кончился пятый театр» [скінчилася п'ята дія] [1840. Квітка / Халявський — 151]; «между прочими заведениями для веселости и рассеяния устроен был театр» [1841. Квітка / Театр — 90]; «к умножению увеселения, губернатор предложил основать театр» [1841. Квітка / Театр — 91]; «Почались у Харкові бали, маскарadi, благородні зібрання, що називалися тоді “клубами”. Для збільшення розваг губернатор запропонував заснувати театр» [1841. Квітка / Театр / Переклад / 1941 — 54]; «вся публика устремилася к полуразру-

шенному балагану, именуемому театром» [1845. Гребінка — 499]; «по утру, по пробытии утренней зори, по данному из трех пушек выстрелу, собирався народ к учрежденному лобному месту, где устроен был, между церквами <...>, театр в три ступени высотой, обведенный перилами, покрытыми алым сукном, а театр услан гарусным штофом; потом приходили полки, во первых глуховского гарнизона полк, в строевом порядке, с распущенными знаменами, с барабанным боем и с музыкою, который стал позади театра, на западной стороне оного; потом из-за города маршировали малороссийские козацкие полки пешие, так же с распущенными полковыми и сотенными знаменами» [1847. Рігельман — 656]; «на тутешнім театрі» [1857. Афіша — 337]; «театр, яко інститут етичний, не повинен бути справою приватною, повинен бути справою цілого народа. Наука, поезія і штука суть собі самим остаточною цілію, суть уособительницями всей правди і всего красного; для того нарід сам і правительство повинні ся старати о тое, щоб они істинно сталися собі самим цілію, а тим способом сповнили свою задачу, і були сотрудниками в образованю гуманітарнім народа, а не служили зисколюбію передпринимателів або охоті і розривці вельмож або якої касты товариства»; «А если хто спитается, якїі то фундуші, відповімо коротко: цілий край. Театр, ведля мого мнінія, рівно як школи, суди і прочая. Чим школа для молодіжі, тим есть театр для цілого народа, бо остаточною його цілію не есть забава, но образоване гуманітарное і моральное народа. Зрілице сценічне есть тільки средством і на тим більшу увагу заслугоує, понеже тое средство есть само в собі приемное, а так соединяє в собі хосен з забавою» [1861. Лавровський — 1]; «пока сидишь в театре и видишь знакомые лица, действующие на сцене, — время проходит как будто весело и приятно, но выйдешь из театра — и не уносишь никакого впечатления» [1862. Глібов / Вистави — 260]; «театр [сцена, декорация] представляет малороссийскую избу» [1862. Гоголь — 31]; «русский театр удержится і станеться публічною школою мови» [1865. Мета / 1 — 6]; «театр має его представить в живих образах» [1865. Народний театр — 314]; «заложенного у нас театру руского» [1865. Росправа — 9]; «Котляревський на театр Репнина написал дві оперетки» [1866. Маруся — 365]; «у нас щонеділі театри» [вистави] [1867. Кропивницький — 10.07.1867 — 241]; «театр [сцена, декорация] представляє огород» [1869. Роксоляна — 5]; «молчание наше не было признаком невнимания к театру, составляющему теперь единственное развлечение для общества» [1877. Глібов — 324]; «эмигрировать из дому в театр» [1878. Глібов / Слово — 334]; «чим власне має бути театр — чи підмогою поступу і просвіти, чи місцем розривки для публіки, таким, котре часом може замінити гру в карти, або, вкінці, місцем вистави дамських туалетів, місцем сходин для молодіжі обох полів, місцем фліртування в антрактах, причім самі акти часом уважаються тільки пе-

решкою?» [1892. Франко — 287]; «театр завсігди 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]; «На тисячні лади повторяють наші й чужі патріоти: театр — то школа життя, підойма національності і розсадник цивілізації, спосіб убагороднення чуття і т. і. Та, на лихо, у всіх тих речах мені ввижається багато фальшивого, натягнутого, вивченого з книжок, а не взятого з живої дійсності. Якою школою життя є для нас наш театр?» [1893. Франко / 5 — 279–280]; «удобный поместительный театр» [1893. Черняев / Млотковский — 139]; «цены <...> были по тогдашнему времени [1830–1840] весьма значительными и делали театр дорогим и лишь для немногих доступным удовольствием» [1893. Черняев / Млотковский — 182]; «театр <...> был рассадником известностей театрального искусства» [1893. Черняев / Млотковский — 190]; «некоторое подобие театральных представлений существовало в Харькове и раньше, — раньше не только 1780 года, когда Харьков сделался средоточием наместничества, но и раньше 1756 года» [1893. Черняев / Старинный — 18]; «коли уперве Україна побачила театр устроений по новим, європейським взірцям» [1894. Франко / Театр — 310]; «метою нашої праці є дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні» [1894. Франко / Театр — 317]; «циркуляры же разъяснили, что под словом “театр” нужно понимать “спектакль”, а не здание» [1898. Старицкий / Доповідь — 362]; «Театр повинен бути найпевнішим відгуком чуття, ідей і замірів, що саме хвилюють у свій час суспільність і разом з тим — в особі найкрасших репрезентантів своїх — мусить бути найкрасшим виразом самосвідомости нації у даний час. Тим більше треба вимагати сего від українського театру, що в тепер у нас на Україні майже єдиною культурно суспільною силою, що репрезентує наше національне життє» [1899. Spectator / 1 — 93]; «Уже в самом начале XIX в. новозыбковский помещик Ширай (из с. Спиридоновой Буды) имел у себя театр и оркестр, в которых актеры и музыканты были набраны из своих бывших “подданных”, переименованных затем в крестьян. Ширавевский театр был особенно замечателен тем, что его актрисы должны были служат двум богиням разом, Мельпомене и Венере. Служба их Мельпомене доставляла удовольствие и развлечение гостям, а служба Венере, кроме того, и доходы хозяину» [1901. Мелочи — 50]; «будову театру» [1904. Історія — 48]; «кумир — театр» [1905. Карпенко-Карий / Життєське море — 143]; «по театрах лиха година носила» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 13]; «служив у театрі»; «театр, — корисна розвага» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 32]; «театральная улица» [1905. Кропивницький — 89]; «Товариство “Прогресива” у Київі. Теми для виданнів. Виробила Видавнича Комісія Товари-

ства. <...> Театр на Вкраїні» [1906. *Просвіта* — 2-3]; «індійський театр» [1906. *Франко / НТШ / 71 / 1 — 118*]; «театрики» [1906. *Франко / НТШ / 73 / 3 — 154*]; «рідний театр» [український театр] [1907. *Старицька — 640*]; «нова втіха — театр» [1907. *Старицька — 647*]; «І вже 1850 р. відмічує редакція “Галицької Зорі” той відрадний факт, що “наші селяне мають вже понятіє о театрах» [1909. *Возняк / 1 — 86*]; «Брате, присилай твої всі театри: комедії і трагедії» [драматургія] [1909. *Головацький — 239*]; «на театрі [полі політичної діяльності] Козацкини перемінилися дієві особи» [1909. *Куліш. Предисловія — 106*]; «З богів Класичних і Героїв тоді Котляр ще не сміявся, Псевдопоезії устоїв ще не втоптав у п'яну грязь. Театр іще й не починався, містеріями пробавлявся» [1909. *Куліш. Скворода — 307*]; «Театр і культура мусять злитись до купи» [1912. *Ното — 559*]; «поважна інституція — театр» [1913. *Вороний / Театр — 111*]; «кожна нація має такий театр, якого вона варта» [1913. *Вороний / Театр — 153*]; «Перше всього завдання театру є таке, аби показати людське життя на сцені. Це найголовніша його мета, а з неї виходять усі иньчі, що про них балакаємо. <...> З того вийшло б, що театр — школа, що від нього можна багато дечому корисному навчити ся. Це пізнали вже в дуже давніх часах культурні народи і прикладали до нього велику вагу в національному і в політичному життю» [1916. *Галайда — 276*]; «уважаючи театр за живий розсадник просвіти» [1916. *Чарнецький — 10*]; «Всі торговельні заклади м. Києва: приватні, кооперативні та громадські, опріч муніципальних, а також ресторани, готелі, театри, кінематографи, клуби і інші повинні внести в Київську контору Українського державного банку або в державні ощадні каси — безпосередньо або за поміччю якої-небудь із приватних кредитних інституцій у Києві не менш як 75 % денної виручки за 21, 22 і 23 цього декабря» [1917. *Постанова — 51*]; «театру і мистецтва» [1917. *Ф. К. / 2 — 2*]; «Кожен народ і кожна епоха має такий театр, на який заслуговує» [1918. *Курбас / Громадянство — 199*]; «Теперішній театр — це фабрика для штампування масової психики та електротехники і за допомогою цілої армії театральних робітників» [1922. *Avanti — 2*]; «вместе с тем, были случаи заполнения совсем неприспособленных зданий общественного пользования (театров, церквей, школ) продуктами продналога» [1922. *Отчем — 568*]; «тысячи разбросанных по всей территории Республики и разобщенных между собой внешкольных учреждений и мероприятий (митинги, лекции, выставки, экскурсии, агит-пункты, хаты-читальни, библиотеки, рабочие клубы, просвиты, народные дома, студии, театры, школы для взрослых, кинематографы, совпартшколы и т. д.), либо доставшихся по наследству от капиталистического общества, либо возникших в ходе самой революции, надо было превратить в единый государственный аппарат и поставить его на службу коммунизму» [1922. *Отчем — 818*]; «театр й мистецтво» [1922. *Тім — 4*]; «Театр — навіть не мистецтво. Він просто те-

атр. Недарма його мистецтвом тільки недавно патентували. (Єресь!)» [1923. Курбас / Жовтень — 240]; «Театр — не синтез мистецтва. Я проти цього, що це синтез мистецтва, але у фактурі його є елементи, є музика як елемент, — не музика як музика. Питання малярства мусить мати своє розв'язання. Це все відправні точки. Це ще не програма. Останнім разом я давав вам приклади. Це колективізм, як певна психологічна категорія, не як ідея пропагандуюча, як певна психологічна категорія, науковий світогляд — це все не тема в розумінні тієї, яку треба пропагувати» [1924. Курбас / Режистаб 04.04.1925 — 175]; «На Україні театр ніколи не був тільки мистецтвом, але завжди був засобом громадської акції, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури і народності» [1925. Антонович — 224]; «Тепер про ще одне питання, яке грає велику роль у нашій роботі. Ми цього року поставили собі за мету покласти фундамент під театр. Не далі, як учора товариші на режистабі багато дебатували в такій площині, що одне — бути будинком, де грають художні постановки, і що інше — бути театром. Я міркую, по настрою товаришів, що воно так і буде. Річ у тому, що ми ще не театр, і так само не театр дуже багато з тих театрів, які ми бачимо. Ні, це не театр, що у нас, — ні театр Шевченка, ні Франка, ні Мейерхольда і т. д. Це будинок, де грають більш чи менш художні або халтурні спектаклі. Але театр — то є щось, що, як певна потрібна соціальна установа, постійно живе, як потреба, живе саме у глядача, як щось присутнє, як ресторан, бюро, як щось, що я йду в той театр, бо мені треба піти, що я туди часто ходжу — цього у нас нема. Ми ще не театр, а історичне завдання моменту — саме цей театр створити. Все, що було досі, було підготовчим шляхом. Те, що тепер — тяжкий шлях здійснення. Що таке театр? Театр — це така установа, коли можна порівняти так грубо, некрасиво і не зовсім влучно, яка є до певної міри дзеркалом і ступенем культури і характеру цієї культури. Це ясно з усього того, що ми раніше говорили. І не тільки дзеркало регулює, — криве, в тому розумінні, що воно не лише перекривлює, а й виправляє морду того, хто в нього дивиться, примушує його перемінити гримасу, воно є панівним засобом настроювання. Театр піднімає культурність країни, і не тільки гаслами, якими оперує, ідеями, які він виявляє, — він мусить вести вперед. Таке дзеркало театру активне, і тут важливо те, що театр — до певної міри зразок для всякої чесної людини» [1925. Курбас / Перетворення — 130]; «1. Театр мусить бути емоціональним фактором організації свідомости глядача, а значить повинен бути просякнутий політичним змістом (ідеологічна установка), однак це не значить, що він мусить ототожнюватися зі школою політграмоти, ні, свої ідеологічні задуми театр повинен подавати в досконаліх, легких до сприймання художніх формах. 2. Засоби емоціонального впливу сучасного театру надто обмежені

й примітивні, вони надто мізерні для того, щоби справді мистецьки обслуговувати вимоги глядача, сполучаючи ідеологічний вплив з художнім видовищем. 3. Театр мусить бути організатором відпочинку й розваги, але в сучасному театрі... мало театру. Синтетичне опереткове дійство як найбільше задовольняє всім цим вимогам» [1925. Смолич — 1]; «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 потреби сіння. Він навіть п'єсу без людей почав писати» [1926. Курбас / Призначення — 90]; «Ми сказали ще в цьому сезоні, що театр — це є мистецтво, яке ґрунтується на акторі. Практично в аналітичному моменті в театрі при певній непідготовленості наших акторів — воно не завжди і далеко не зовсім було так на ділі. Все ж таки у нас був театр режисера, а не актора; але тепер нам якраз треба мати актора максимум зрілого, максимум майстра, максимум актора, котрий міг би взяти на себе весь тягар, скоріше, частину тягаря, яка йому в ділянці театру належить і яку мусив нести нещасний режисер. Ми хочемо стати на зовсім ясний для нас план розподілу праці театральної машини поміж поодинокими її учасниками, в такий доцільний природний спосіб, щоб машина могла справно і швидко працювати. Багатьом товаришам ще неясний цей бік нашої установки» [1926. Курбас / Про — 144]; «Театр — надзвичайно поширена форма зносин людей між собою, тому що він і розважає, і дає відпочинок, розряджає організм людини від стурбованості щоденною боротьбою. Але театр дає і пізнання. Не те щоб він навчав, переконував, але завжди (коли це гарний театр він залишає непохитну певність у тій правді, що виведена на сцені)» [1927. Курбас / Березіль — 293]; «“Мол. Театр” вперше у нас почав дивитись на театр не як на засіб ілюстрації або “додатку” до літературного твору (коли актор виходить на сцену й “читає” свою ролі), а як на мистецтво, що впливає на глядача своїми, тільки йому властивими засобами, а саме — грою й дійством. Коли в результаті своєї роботи “Мол. Театр” і не багато розв'язав із тих завдань, які він перед собою намітив, то, в кожному разі, він їх висунув, або, як кажуть, поставив на порядок денний. І пізніше, як будемо бачити, робота багатьох українських театрів пішла від принципів, виставлених “Мол. Театром”» [1927. Шевченко — 26]; «Театр є державна фабрика видовиськ» [Гео Шкурупій] [1929. Протокол АРКК — 60]; «Театр — мистецтво, що в живих образах показує прагнення дієвих осіб до певної мети та боротьбу їх з перешкодами (з боку інших людей чи обставин), які доводиться дієвим особам перемагати на шляху

до мети. Розгортаючи якусь фабулу, певним способом komponуючи свій твір, даючи йому таке чи інакше закінчення, — слово, малюючи драматичну боротьбу в певних законом драматургії встановлених формах, драматург стає головним організатором театру і театральної дії» [1929. Шевченко / Режисер — 35]; «Таких характерних прикмет театру можна зазначити п'ять: 1. Рух і дія, які основи театру (ритмічний рух людського тіла в простороні і дія, що її показується в самім її процесі, а не розповідається про неї, як в оповіданні). 2. Наявність виконувача (актора) та сприймана (глядача), які співтворців театральної вистави. 3. Колективність театральної творчости. 4. Синтетичність театрального мистецтва. 5. Примат зорового елемента в театральному видовищі» [1930. Красовський — 6]; 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. Красовський — 11]; «Тепер [театр] — донесення певної думки, підвищення політичної свідомості, надавання бадьорого творчого світогляду» [1932. Рулін / 15 — 99]; «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]; «Що таке театр, сценічне мистецтво? Це те, що насамперед цікаво дивитися» [1936. Микитенко / Бесіди — 269]; «Театр — це 1000 людей, що підглядають таємниці людського життя <...>. Театр — це прагнення узнати: “А як у інших, чи так, як у мене?” Але чи всяке підглядання дає нам задоволення? Ні! Нас цікавить тільки те, що виходить за норми, за звичне, за межі звичайного» [1936. Микитенко / Бесіди — 270]; «Театр — мистецтво колективне. Але що ж таке колектив? Колективом ми звемо не всяке зібрання людей. Колектив — це таке зібрання людей, в якому всі об'єднані спільними для всіх цілями і завданнями» [1937. Захава — 8]; «На збірне поняття “театр” складаються засадничо три елементи: 1. автор сценічного твору, 2. актор, 3. спектактор-глядач. Брак одного з вище згаданих елементів змінює поняття театру. Немає театру без глядача, немає театру без актора, немає також театру без автора сценічного твору. Автор пише сценічний твір, т. зв. “штуку”, актор вживається в думки автора, переймається ними, творить зі себе особу штуки і на сцені ділає, “живе”. Глядач за те дивиться і слухає, інакше сказавши, при допомозі змислів, зору і слуху відбирає вражіння, які складаються на цілість відчуття твору. Отже в театрі творчий дух автора переходить за посередництвом актора до свідомості і чуття глядача» [1938. Мельник — 5]; «Театр є розрадою, театр є школою, театр є оборонцем культури» [1938. Мельник — 6]; «Театр в руках трудящих є не тільки розумною, культурною розвагою, а й могутнім засобом ідеологічного виховання та здорової моральної зарядки» [1940. Грим / 1 — 65]; «Театр як синкре-

тичне мистецтво у своїх початках сягає фольклору, і тому початків українського, як і взагалі слов'янського, театру треба шукати в первісному, танково-музичному, поетичному мистецтві. Найстарішими елементами театру є міміка і танок, до якого долучається третя прикмета — малювання тіла, тобто перевдягання, що згодом перетворилося на костюмологію і характеристизацію» [1952. Лужницький — 45]; «Театр — слово настільки широке і неокреслене, що воно або втрачає своє значення, або ж створює непорозуміння, тому що одна людина говорить про одне, тоді як інша матиме на увазі щось зовсім відмінне» [2005. Брук — 84]; «Життєво важливо чітко розрізняти, що “театр” — це одне, тоді як “театри” — щось зовсім інше. “Театри” — це скриньки, а скриньки — не те, що міститься всередині, так само як конверт не є листом» [2005. Брук — 95]. ► ДВІР, ІГРИ МАСОВІ

ТЕАТР АБСУРДУ / [1963. Старинкевич — 23]; [1970. Чабаненко — 9]; [1991. Есслін]; [1993. Авангард — 19, 411]; [1993. Скуратівський — 9, 11]; «В зарубіжному театрознавстві останніх часів немає теми актуальнішої, ніж “театр авангарду”, або інакше “театр абсурду”. Дивна синоніміка! Хіба можна ототожнювати ці два поняття?» [1964. Якимович / 1 — 75]. ► АВАНГАРДИЗМ

ТЕАТР АВАНГАРДИСТСЬКИЙ / [1993. Скуратівський — 9].

ТЕАТР АВАНГАРДУ / [1964. Якимович / 1 — 75, 80]. ► АВАНГАРДИЗМ, ТЕАТР АБСУРДУ

ТЕАТР АВТОМАТИЧНИЙ / «Крім безчисленних автоматів, які деколи відгравали п'ять сцен театрального твору, <...> завдячуємо Геронови також апарат, яким при помочи зеркал викликувало ся появи духів» [1904. Ваглер — 42].

ТЕАТР АВТОНОМНИЙ / [1919. Декрет — 57].

ТЕАТР АГІТАЦІЇ / «Оскільки досі ми вважали, стверджуючи театр агітації, що театр є засобом викликання певної активності по відношенню до певних лозунгів, то тепер завданням театру є проведення таких лозунгів для пролетаріату, як велика техніка плюс міжнародна солідарність усіх працюючих у прагненні до визволення» [1925. Курбас / Шляхи — 254]. ► ТЕАТР АГІТАЦІЙНИЙ

ТЕАТР АГІТАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ / «На протязі всього київського періоду “Березіль” був переважно театром мистецької агітації, театром революційного сьгодні. Такий театр, не вдаючись у широке і відносно об'єктивне (як у класиків) відображення життя, завжди хоче провести в свідомість глядача одну якусь думку, одну ідею; цього він досягає тим, що для кожної окремої постановки вибирає окрему й особливу гостру “зброю”, цеб-то систему таких засобів, що в даному разі можуть найдужче вплинути на глядача, це може бути — організований за певним принципом рух, особливий спосіб подачі тексту, якісь незвичайні прийоми komponування частин спектаклю, особливі комбінації елементів, що складають спектакль і т. д. Все це має на меті здебільшого провести,

“вбити” в свідомість глядача одну якусь ідею» [1927. Шевченко / 1 — 289]; «Протягом свого київського періоду “Березіль” був переважно театром мистецької агітації» [1929. Шевченко / Березіль — 148]. ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ

ТЕАТР АГІТАЦІЙНИЙ / «Есть театр агитационный, могучее средство внедрения в умы миллионов актуальных лозунгов. Это политика» [1922. Карелин — 4]. ► ТЕАТР АГІТАЦІЙНИЙ

ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ / [1925. Туркельтауб / 1 — 1]; [1927. Шевченко / 1 — 288]; «Академічний тип театру зробився вже анахронізмом не тільки для бабів, що торгують на Троїцькому базарі, але навіть для українофілів старого закалу» [1923. Курбас / Крах — 237]; «Театри експериментальні й академічні. Між експериментальною і академічною працею триває така залежність — експериментальність шукає, аналізує й переважає, академічність фіксує й демонструє те, що витримало іспит на життєздатність. Ледве чи можна відшукати таку взаємозалежність у наших театральних справах» [1923. Смолич / Експеримент — 2]; «Не можна ж стверджувати що за два місяці художній смак у глядача остільки перемінився, що він проміняв академічний театр на вуличний театр-мініатюр <...>. «З художнього боку “великі” театри нічого не дають, ідеологічно ж в театрі-мініатюрі є хоч малий відгук на те, чим живе і що хвилює кожного громадянина. Отже, оця непотрібність наших академічних театрів і породжує байдужість до них публіки. Зовсім осторонь стоять робітничі театри» [1923. Туркельтауб — 3]; «Академічними (на Україні вони іменувалися переважно державними) називали театри, колективи яких свідомо ставали на шлях творення радянської культури і принципово відрізнялися від труп приватних, від їхньої явної орієнтації на мистецтво буржуазне» [1920-ті] [1970. Йосипенко — 29]. ► ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

ТЕАТР АКРОБАТИЧНИЙ / «“Акробатичний” театр зроджений Мерхольдом чи Айзенштайном давав зразки надзвичайної сміливості та енергії актора, який виконував надзвичайні, часто ризиковні “штуки”. Метою такого театру було піддержати організм глядача, влити в нього енергію. І актор мусів зірвати з метою настроєвого переживання ролі. Кожний його жест і слово були заздалегідь холодно обдумані, вирізані, сервані, підготовані. Головне завдання театру: висловити почуття. Тому для кожного з них треба було шукати як найповнішої, найбільшої яскравої форми, щоби вона промовляла до всякого глядача, навіть малокультурного» [1929. Шевченко / 1 — 3].

ТЕАТР АКТОРА / [1938. Геркен / 2 — 742]. ► ТЕАТР-ЗРІЛИЩЕ

ТЕАТР АКТОРСЬКИЙ / [1968. Коваленко — 6]. ► ТЕАТР РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ТЕАТР АКТУАЛЬНИЙ / [1926. Театр ляльок — 2].

ТЕАТР АЛЬТЕРНАТИВНИЙ / [1989. Васильєв — 4]. ► СТУДІЯ

ТЕАТР АМАТОРІВ / [1933. м. р. — 5]. ► АМАТОР, ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ

ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ / [1894. Буковинець — 166]; [1921. Анко]; [1929. Рулін / Завдання — 29]; [1964. Пилипчук]; «Рускій аматорській театр в Коломиї дає дня 2 л. с. р. 14-те представленьє» [1881. Амадор — 3]; «Ніхто не стане змагатися, як почує твердження, що аматорський театр є установа корисна, що, заступаючи справжній театр, дає селянам культурну розвагу, розвиває їх, робить їх більш культурними, більш вразливими на красу, на чуже горе, наводить на думки, рефлексії. Таке і не більше значення має аматорський театр для глядачів-селян. Він несе ту ж саму службу, яку робить в більшому розмірі професіональний театр. Він його заступає на селі і в містечку, бо професіональних театрів, театрів для села і містечка у нас ще нема, а як і будуть, то навряд чи в такій кількості, що задовольнила б потребу його хоч в значній частині. Аматорський театр потрібен і вимагає для себе великої уваги з боку наших громадських діячів, бо він є одним із важливих культурно-просвітніх засобів для тих, що несуть світло у темні закутки» [1917. Курбас / Проекти — 198]; «аматорський театр» [навчальна дисципліна] [1942. Проект — 4]. ► АМАТОР, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ

ТЕАТР АНАЛІЗУ, ДОСЛІДУ, ЕКСПЕРИМЕНТУ, ЛІВИЙ / «Річ у тому, що поборюється во ім'я побуту і реалізму і що тим самим розуміється під побутом і реалізмом. Річ у тому, що це обивательський спосіб думання, що лівий театр, театр досліду, експерименту, аналізу — чий-небудь “вибрик”. Це не марксівський підхід до явища — не розуміти глибокого зв'язку поміж соціально-економічно-політичною обстановкою і розвитком сучасного мистецтва. Це недостаток розуміння природи останньої епохи, еволюції мистецтва — бачити окремі (по вибору) форми сучасного театру, а не бачити глибокого причинного зв'язку у їхній послідовності, не бачити безперервної лінії, що виростає з завжди нової кінечності, з кожного сьогодні. В основі цього є закономірність, властива логіці всякого досліду. Бреше в своїй театральній роботі, хто на місці стоїть, бреше і той, хто скаче через щаблі. Але не менш фальшиво грає всяке “назад”. Дійсно, коли послухаєш — так нічого не трапилось» [1925. Курбас / Симптоми — 243]. ► ТЕАТР АНАЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР АНАЛІТИЧНИЙ / [1988. Клековкін — 8]; «Безумовно, у вас всіх на язичку запитання про межі акторської автономії. Це питання гостре. Так само, як завжди, і тепер актор мусить бути сильніший, ніж режисер у царині акторській. Коли актор сильніший за режисера у своїй царині, тоді він режисера водить за ніс, в усякому разі випереджає. Коли ні, тоді, звичайно, доводиться режисерові допомагати актору — це також ясно. Але, безумовно, що цим не розв'язується питання становища актора, меж автономії актора, не розв'язується зовсім, бо є певна глибока різниця поміж становищем актора в театрах різних методів і різних принципів. В театрі суто аналітичному — там режисер утискає актора, і актор

відчуває себе дуже зв'язаним. Це почувається, і глядач також це почуває і після спектаклю викликає режисера, на актора не звертає уваги... Аналітичний момент ми пересунули на останній план, аналітичний момент експерименту як такого. Наш театр аналітичний, і він ним залишається, аналітичним по суті, бо ми спектакль робимо аналітичним способом. Наша робота основно проаналізована, але вона не аналітична вже в розумінні шукання формального порядку, ось тут роль актора трошки переминіться. Режисеру буде даний такий лозунг у режштабі, таке завдання; оскільки ми хочемо зробити театр і ми хочемо, щоб усі були в тому театрі на місці і ніхто в чужі справи не втручався, оскільки ми маємо провести синтезуючу роботу, остільки ясно, що режисер мусить починати роботу з того, щоб примусити актора максимально творити. Це величезна різниця, чи режисер приходиться до актора, і розбирає по кісточках роль, і дає йому пережований матеріал, у якому той уже не може проявити великої творчої ініціативи. У нас цього не було, але воно було типовим для сучасного театру. Мейєрхольд, наприклад, начитує кожну фразу, кожен жест — актору нема ніякої свободи» [1925. Курбас / Петворення — 129]. ► ТЕАТР АНАЛІЗУ, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР АНТИАЛКОГОЛЬНИЙ / [1930. ТСО — 18]; [1930. Що — 18]; [1931. Мамонтов / Проблеми / 2 — 62]; «З ініціативи групи акторів укр. театру ім. Шевченка (Ф. Левіцького, т. Колесниченко та інш.) утворився на Україні перший антиалкогольний театр. Довелося чимало мороки й праці зазнати, добуваючи вагона для роз'їздів, оформлюючи театр, підготовлюючи відповідний репертуар. Нарешті, на початку листопада 1929 р. театр дав свою першу виставу на копальні ім. Шварца, Криворізької округи. З того часу театр весь час мандрує, перевозячи з собою в пасажирському вагоні всю трупку й декорацію. Ураховуючи місцеві обставини сценічні, театр виготовував собі особливі портативні декорації — ширми, що їх легко поставити де вгодно, мало займають місця при переїздах. Вистава йде не більше 2–2 ½ год.» [1930. АУТ — 28]; «З ініціативи групи акторів укр. театру ім. Шевченка утворився на Україні перший антиалкогольний театр. На початку листопада 1929 р. театр дав свою першу виставу на копальні ім. Шварца, Криворозької округи. З того часу театр весь час мандрує» [1930. АУТ / 1 — 11]; «Сезон 1929–1930 років Федір Васильович [Левіцький] працював у Антиалкогольному театрі» [1958. Левіцький — 23].

ТЕАТР АНТИХУДОЖНІЙ / [маніфест] [1929. Кашницький — 51].

ТЕАТР АНТИЧНИЙ / [1929. Дмитрова / 2 — 118]; [1920-ті. Рулін / Словник — 1]; «Античний був театор установою державною і релігійним культом і твором мистецтва — воднораз» [1921. Avanti — 48].

ТЕАТР АПОЛІТИЧНИЙ / «Мушу привселюдно заявити, що театр цей, як те слід і кожному театрові, є абсолютно аполітичний, не служить

він жадний політичній організації, нізвідки субвенцій не одержує, а тому є цілком самостійний» [1929. Певний — 5]. ► АПОЛІТИЧНІСТЬ ТЕАТРУ, МИСТЕЦТВО ПОЛІТИЧНЕ, ОБ'ЄКТИВІЗМ АПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ, ТЕАТР ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ / [1971. Чирков — 12].

ТЕАТР АРМІЙСЬКИЙ / [1978. Аркадьєв — 4].

ТЕАТР АРТИСТИЧНИЙ / художній театр; [1917. Курбас / Молодий — 27]; «мандрівний артистичний театр» [1918. Мандрівний — 3]; «російський артистичний театр» (переклад МХТ) [1924. Птаха — 4]; «Артистичний театр “Комета” (під протекторатом кооперативи “Український театр” під артистичним проводом Миколи Вороного). Заїхав до Рогатина на перші свої вистави спокійно, тихо, без реклами, без приготування. Заїхав на дві вистави. Зустрівся з таким холодом, в яким зустрічається в нас усяка річ нова, усяке діло, що не йде втершим шляхом. І замість двох дав чотири вистави. І після останньої вистави для молоді в Гімназії — виїздить переможцем. Встиг звязати сцену й салю, себе й видців в одну гармонійну цілість. <...> артистичний театр “Комета” заслуговує на назву артистичного і його режисер п. Вороний не дасть йому із цього шляху схитнутися. <...> Кооператив “Український Театр”, переймаючи протекторат над цим інтимним театром, вступає на шлях здійснювання свого великого завдання у майбутньому» [1925. Комета — 3]. ► ТЕАТР ХУДОЖНІЙ, ТЕАТР ШТУЧНИЙ

ТЕАТР БАГАТИЙ / [1993. Гротовський — 23]; «Що таке багатий театр? Це артистичний вияв клептоманії — адже він паразитує на досягненні і творчих елементах інших мистецтв, створює видовища-гібриди, зліпки форм, позбавлених єдиного стрижня, отже, хоч-не-хоч позбавляє театр характерного “обличчя”. Багатий театр шляхом посилення привласнених елементів прагне вийти з інпасу, до якого доводить його конкуренція з кіно і телебаченням. Оскільки кіно і телебачення переважають театр механічною оперативністю (монтаж, зміна місця дії, композиція кадру тощо), усередині багатого театру на засадах фрейдівської компенсації виникла потреба “тотального театру”, який би звів майже до абсолюту в сценічній реалізації поєднання можливостей різних мистецтв, не зупиняючись навіть перед використанням кіноекрану, який би зокрема за допомогою широко розвиненого технологічного обладнання сцени і глядацької зали надав би їм рухливості, можливості трансформації, динамізуючи площини для героїв, а навіть завдяки руху підлоги в залі і сцени робив би можливим зміну перспективи бачення акції. Усе це хибний шлях» [1999. Гротовський — 17]. ► ПЕРФОРМАНС

ТЕАТР БАЛЕТНИЙ / [1925. Суми — 4]; [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 62]. ►

БАЛЕТ, ЗБІР З ВИДОВИЩ

ТЕАТР БАРОКО / [1940. Антонович — 453].

ТЕАТР БАРОКО КОЗАЦЬКОГО / «Український театр XVII–XVIII ст., який називаємо театром козацького бароко, під впливом західноєвропейського театру набирає чітких зовнішніх форм, стаючи театром у повному сенсі цього слова, але не розриваючи зв'язку з народним і релігійним театром минулого. Тепер на Україні розвиваються, з одного боку, драми релігійного характеру, з другого боку, — трагікомедії історичні й так звані інтермедії та інтерлюдії, які згодом переходять у самостійне явище — вертеп і стають зав'язком української комедії» [1952. Лужницький / Бароко — 166]; «Театр козацького бароко — це роки 1619–1788. Роки 1619–1705 — це початки українського класичного театру та розвиток шкільної драми. Роки 1705–1728 — це золотий вік української класики, в якому паралельно розвивається українська комедія, започаткована інтермедіями, постає чи радше оформлюється вертеп, з упадком якого, тобто 1788 р., кінчається театр козацького бароко» [1961. Лужницький — 57].

ТЕАТР БАРОКОВИЙ / [1952. Чижевський — 210].

ТЕАТР БАУЕРН ► БАУЕРН-ТЕАТР

ТЕАТР БЕЗПОСЕРЕДНІЙ / [2005. Брук — 61].

ТЕАТР БЕЗПРЕДМЕТНИЙ / [1923. Шевченко — 10].

ТЕАТР БІБЛІЙНИЙ / [2006. Клековкін].

ТЕАТР БІДНИЙ / [1993. Гротовський — 22]. ► ТЕАТР БАГАТИЙ, ТЕАТР УБОГИЙ

ТЕАТР БРОДЯЧИЙ ► ТЕАТР КРИПАЦЬКИЙ, ТЕАТР МАНДРІВНИЙ

ТЕАТР БУДОЧНИЙ / «виступав на деякім будочнім театрі найнижчого сорту» [1876. Діккенс — 697].

ТЕАТР БУЛЬВАРНИЙ / [1929. Гангрена — 194]; [1964. Якимович / 2 — 134].

ТЕАТР БУРЖУАЗІЇ / «Театр російської буржуазії до цього часу не тільки досяг свого кульмінаційного розвитку, а навіть наблизився вже до свого занепадництва, до тієї театральної кризи, що на початку ХХ ст. знайшла своє виправдання в філософії заперечення театру як мистецтва» [1932. Буревій — 3]. ► ТЕАТР БУРЖУАЗІЙНИЙ, ТЕАТР БУРЖУАЗНИЙ

ТЕАТР БУРЖУАЗІЙНИЙ / «театр, устроєний на взір західноєвропейського, міщанського, буржуазійного, у нас поки що неможливий» [1892. Франко — 285]. ► ТЕАТР БУРЖУАЗІЇ, ТЕАТР БУРЖУАЗНИЙ, ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ

ТЕАТР БУРЖУАЗНИЙ / [1931. Бульба — 154, 155]; [1963. Оплески — 156]; «Буржуазний театр — не школа, а місце звичайної розваги. В ньому зі сцени усувається все те, що могло б в якійнебудь мірі збудити народний гнів та викликати протест трудящих проти насильства й гніту» [1931. Саксаганський — 19]; «Що ж до найпродуктивнішого драмороба ХХ століття В. Винниченка, то він як раз і виступає яскравим представником занепаду буржуазного театру» [1934. Щупак — 226]; «“Молодий театр” становив собою лише ланку в розвитку українського буржуазного театру. Його форма, його стильові спрямування, нарешті, його репертуар — являли

собою певну реакцію супроти віджилих форм українського етнографічно-побутового, з народницько-демократичного ідеологією театру, йдучи назустріч міській буржуазії» [1934. Юра — 742]; «Перевести український театр на рейки розвитку європейського буржуазного театру, зламати інерцію старих театральних традицій етнографічного побутовізму <...> ось проگرامові ідеологічно-політичні позиції “Молодого театру”» [1934. Юра — 743]. ► КЛАКА, КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА БУРЖУАЗНА, ТЕАТР БУРЖУАЗНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ, ТЕАТР БУРЖУАЗНО-ІНТЕЛІГЕНТСЬКИЙ, ТЕАТР БУРЖУАЗНО-ПОБУТОВИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ

ТЕАТР БУРЖУАЗНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ / [про театр корифеїв] [1930. Рулін / Випуски — 12]. ► ТЕАТР БУРЖУАЗНО-ІНТЕЛІГЕНТСЬКИЙ, ТЕАТР БУРЖУАЗНО-ПОБУТОВИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ

ТЕАТР БУРЖУАЗНО-ІНТЕЛІГЕНТСЬКИЙ / [1930. Корляків — 62]. ► ТЕАТР БУРЖУАЗНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ, ТЕАТР БУРЖУАЗНО-ПОБУТОВИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ

ТЕАТР БУРЖУАЗНО-ПОБУТОВИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ / «З наведених цитат ясно, що причини розвитку українського професійного театру 80–90-х років минулого століття П. Рулін шукає (й знаходить) в розвиткові творчих сил “українського народу”. Це звичайно буржуазно-націоналістична Єфремівська формула. Цілком зрозуміло, що не “український народ” взагалі був творцем даного театру, а певні конкретні класи. Конкретно: український буржуазно-побутовий етнографічний театр творила українська буржуазна та дрібно-буржуазна інтелігенція. Це була одна з форм активізації різних груп української буржуазії в напрямі національної “консолідації”... Взагалі такими категоріями, як “український народ”, “українська публіка”, “неукраїнська публіка”, “українська інтелігенція” — пересипані всі праці П. Руліна. Невипадково ж в одній із цих праць він говорить про “мистецькі смаки буржуазії та інтелігенції”, немовби інтелігенція є окрема суспільна група, що має свої прагнення й смаки» [1931. Бульба — 155]. ► ТЕАТР БУРЖУАЗНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ, ТЕАТР БУРЖУАЗНО-ІНТЕЛІГЕНТСЬКИЙ, ТЕАТР БУРЖУАЗНО-ПОБУТОВИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ

ТЕАТР БУФОНАДИ / «З вересня цього року [живу] газету “Вентилятор” перейменовано в “Театр сучасної буфонати”» [1927. Вентилятор — 14].

ТЕАТР В ПОЇЗДІ / [1908. Поїзд — 4]. ► ВАГОН ТЕАТРАЛЬНИЙ

ТЕАТР ВЕЛИКИЙ / [1932. Рулін / 15 — 93].

ТЕАТР ВЕЛИКИХ ПРИСТРАСТІВ / «почавши з театру великих пристрастів (Мочалов, Каратигін), ми перейшли до сильних почувань (Щепкін), далі просто до почувань (Московський “Малый театр”), потім до настроїв (“Московский Художественный Театр”) і, нарешті, до звичайних відчущань (футуристичний театр)» [1920. Мімодрама — 10].

ТЕАТР ВЕРТЕПНИЙ / [1883. Шейковський — 30]; [1894. Франко / Театр — 295]. ►

ВЕРТЕП, ГРА ВЕРТЕПНА, ТЕАТЕР

ТЕАТР ВЕСНЯНИЙ / «Весняний театр складається з веснянок. Веснянки як цілість мають спільні сценічні й тематичні моменти, всі вони відбуваються в точно означений час і на точно означеному місці, при таких же специфічних декораціях, реквізиті й костюмах, мають точно означені дійові особи, дію-акцію (конфлікти, інтриги), танок і пісню, слово — прозовий діалог, міміку і пантоміму, точно означені типи. Тематично всі веснянки об'єднані мотивом весни» [1952. Лужницький — 45].

ТЕАТР ВИБРАНИХ / «Театр Олеся — театр вибраних» [1917. Курбас / Про символічний театр — 35].

ТЕАТР ВИДОВИЩ / «Далі ми маємо таку категорію, як театр видовищ, — театр, який вибирає з усіх центрів сприймання один, приміром, очі, і вибирає з усіх засобів впливу, які має класика, один. За тим самим ключем маємо цілу низку п'єс трансформаційних, які били на те, щоб була часта і несподівано яскрава контрастуюча зміна. Те саме видовище, тільки збудоване не на статичному моменті, а на динаміці змін. Були такі п'єси в історії театру» [1925. Курбас / Вплив — 63].

ТЕАТР ВИРОБНИЧИЙ / [1928. Ремез — 4]; [1929. Смолич / Одеса — 37]; [1929. Шевченко / Березіль — 149]; «Збільшення продукції, як наслідок переведу “Березоля” на рейки виробничого (репертуарного) театру» [1927. Шевченко / 1 — 289]; «Робота пересувного, виробничого театру — це робота ударна, фронтова. А на фронті годі розвинути планову, поглиблену науково-експериментальну роботу» [1928. Смолич / Сезон / 2 — 2]; «Театр ім. Франка — театр насамперед виробничий» [1929. В. Іволгін — 15]; «У виробничому театрі роль драматурга завжди домінуюча, саме він — драматург — і виконує творчу функцію театру, а режисер і актор, кожен своєю мірою, є лише його інтерпретатори (в гіршому разі — “демонстратори”). У творчому (експериментальному) театрі драматург посідає лише почесне, а ніяк не чільне місце в колективістичному процесі творчості режисера, драматурга, актора, художника і ін.» [1929. Смолич / Франка — 53]. ► ТЕАВУЗ, ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ, ФАБРИКА ВИДОВИЩЬ

ТЕАТР ВИРОБНИЧО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР ВИСОКОМИСТЕЦЬКИЙ / «На Наддніпрянщині український театр ще до революції був і трибуною націоналістичних угруповань і високо-мистецьким театром» [1931. Хмурий — 17].

ТЕАТР ВИЯВУ / [1925. Василько — 27]. ► ТЕАТР ВПЛИВУ

ТЕАТР ВИЯВУ АКЦЕНТОВАНОГО / «Вияв, як новий метод роботи театру, потребує від нього концентричної подачі дії, ситуації, фігури — щоб вистава виявляла соціальну тему, а не була нагромадженням

засобів впливу на психіку глядача і щоб він перебував не тільки в емоційному напруженні, а щоб вона активізувала його. Тим то театр замість безапелятивно проголошувати голі лозунги, замість впливу на психіку глядача засобами агітації, ставить собі за завдання перебудову психології мас» [1932. *Верхацький / Пролог — 15*]; «У театрі акцентованого вияву першорядну роль відіграє закон життєвої правдоподібності. Цей театр цікавиться мотивами, причинами, зв'язком вчинків дійових осіб, діалектикою розвитку образу, суперечностями стосунів, найдосконаліше виявляє побутові деталі. Такий метод потребує концентрованої подачі дії, ситуації, характеру, намагається виявити загальне в одиничному, висуває на перший план драматурга й актора. Глядач у цьому театрі дивиться, спостерігає. Театр вияву дотримується принципу “четвертої стіни”, його спектаклі звернені насамперед до персонажів, тобто глядачі йдуть не в театр, а, як висловився К. С. Станіславський, у гості до “трьох сестер”. Тут усе як у житті: актори й режисери намагаються копіювати дійсність, створити ілюзію її. Об'єктом свого діяння театр вияву має цілий психічний комплекс глядача, діє через художній образ. Це театр пропаганди» [1969. *Василько — 22–23*]. ► ТЕАТР ВІЯВУ, ТЕАТР ВПЛИВУ

ТЕАТР ВІДКРИТИЙ / [1961. *Григор'єв — 226*]. ► ТЕАТР ЗАКРИТИЙ, ТЕАТР ОДКРИТИЙ

ТЕАТР ВІЙСЬКОВИЙ / «военный театр» [1888. *Черняев — 423*].

ТЕАТР ВІЛЬНИЙ / [1899. *Франко — 94*].

ТЕАТР ВНУТРІШНЬО-НАТУРАЛІСТИЧНО-НУТРЯНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ / «Цей момент фіксації жесту, момент об'єктивізації, вивів театр із стадії внутрішньо-натуралістично-нутрянно-психологічного типу» [1926. *Курбас / Призначення — 89*].

ТЕАТР ВОІНСЬКИЙ / «воинский театр» [1790. *Сковорода / Книжечка — 381*].

ТЕАТР ВПЛИВУ / «Ми прийшли від театру впливу (агітплакат) до театру вияву» [1925. *Василько — 27*]; «Були в Іспанії такі самі ф'єсти, святкові вистави, такі ж, як і Гете писав для ваймарського двору, яких завданням було також нічого не виявляти, а які зроблені для того, аби щось консервувати, щось стверджувати, якесь поодиноке завдання. Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи, або на початку якоїсь іншої епохи, на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось у час романтичного і класичного мистецтва. 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 наставлення чи полемічні періоди. Це у Теренція є. Про зворушливу драму буду пізніше говорити»;

«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]. ► ТЕАТР ВИЯВУ

ТЕАТР ВСЕСВІТНІЙ / [1929. Дмитрова / 2 — 118].

ТЕАТР ВУЛИЧНИЙ / [1985. Френкель — 16].

ТЕАТР ГАСТРОЛЬНИЙ / [2001. Проскуряков — 460].

ТЕАТР ГЕРОЇКИ ► ТЕАТР ГЕРОЇЧНИЙ, ТЕАТР ГЕРОЇЧНО-КЛАСИЧНОГО СТИЛЮ

ТЕАТР ГЕРОЇЧНИЙ / «героїчний театр» [1938. Геркен / 1 — 567]; «Театр ім. Франка, висуває принципи театральної роботи і будівництва нового театру протилежні принципам Меєрхольда у Росії та Леся Курбаса на Україні. Ці два режисери, як раз, будують театральну дію головним чином на математично-розрахованому зовнішньому рухові, на механізації людини, з minimum'ом слів. Там переважає ритмічний рух, до якого можна привчати кожну людину, майже акробатика — взагалі механічність. Цим ті два режисери хочуть досягнути до серця глядача вплинути на його емоції <...>. Напрямок театру ім. І. Франка, більше підходить до героїчного, експресіоністичного театру, де найголовнішим вважаються заглиблення у внутрішній зміст артиста, його переживання, емоції. У протилежність двом попереднім режисерам, де артиста немає, а є лише маса, в якій фігура артиста губиться, тут кожен окремий актор підкреслюється як найяскравіше. Звичайно, що це не є той театр реалістичний, де артист грає “нутром”, по “наїтю”, під алкоголем, наркотиною. У франківців досягнення, які робить театр, чи навіть кожен окремий артист, базуються на науковому ґрунті. Театр також не відмовляється і від певної стилізації» [1923. Кон — 2]; «Перед театром нашої доби стоїть велетенське завдання — охопити мільйони глядачів. Ми мріємо про справжній народний, про справжній соборний театр, де буде цілий ліс рук, де буде ціле море голів. В порожній театральній залі нам скучно. Найбільше свято ми відчуваємо там, де збирається велика маса. Отже, наші нові театри — для маси. Нові театри будуємо для того масового робітничого і селянського глядача, що йде до театру, як на велике народне свято <...>. Після цього стане зрозумілим, що театр масового музичного дійства мусить бути театром народних рухів, театром революції, театром героїки, великого пафосу, масового творчого піднесення. Словом, театр масового

музичного дійства — це героїчний театр, що своєю серйозністю перевищує трагедію, відрізняючись від неї тим, що героїка мусить базуватися не на переживаннях окремого “героя”, а на переживаннях маси. Словом, це буде трагедія без трагедійного “героя”, без року, без фатальної віри в неминучість його присуду. Коли хочете, то можете назвати цей новий театральний жанр трагедією без трагедії» [1930. Буревій — 63–64]; «До акції героїчного театру належить в першу чергу: 1) Створити “театр зрілища”, 2) дати новий репертуар героїчної тематики і високої артистичної якості, 3) зреалізувати сей репертуар, як засобом праці спорадичного характеру, використовуванням сталого театру, так і за допомогою всіх можностей *plein air*’у, природною архітектурною і натурною декорацією, 4) перевести сей репертуар методами новочасної *mise en scène* — тими з них, якіб найбільш надавалися до наших обставин і спроможностей, 5) переводити декоративно-технічну сторону акції героїчного театру, конче стоячи на засадах високого героїчного стилів, відповідно до драматичного матеріалу, в дусі провідної ідеї войовничого мистецтва, 6) взяти на себе ідеологічно-мистецький провід всіх національних свят-роковин і урочистостей громадського характеру; давати зразкові імпрези з сих нагод, щоби кермувати сими громадськими починами, їх духом, енергією і доброю волею, помагати їм; широко йти назустріч приватним починам, — своїми творчими і технічними можностями, допомагаючи їм зреалізувати наші стародавні традиції релігійних містерій, — натхнути їх новою ідеєю і подати їх у відповідних нових мистецьких формах і вигляді» [1938. Геркен / 2 — 741–742]; «Вияснивши акцію героїчного театру на полі ідеологічно-мистецьким, як і в напрямку реалізаційним, себто справу репертуару й технічних можливостей, — переходжу до слідуєчої форми, в якій рівнож має виявлятися акція сього театру. Ся форма полягає на тім, щоби переводити, кермувати чи інспірувати всі національні свята, так чи инакше відгукуватися на них, даючи громадянству, організаціям, загалові — зразкові по змозі — приклади їх переведення. Отже театр повинен переводити в мистецьким оформленні, на основі ідейного змісту — всякі урочистости, роковини, с приводу смерти, народження, побід і поразок, які нині є улюбленими засобами вияву патріотичного почуття і які відносяться до культу великих людей, героїв і подій з минулих змагань. Сі нагоди й їх використання підносять найвисші духові прикмети людини й загалу, підносять національну свідомість і гордість. В такій самій мірі, як національні свята, до акції героїчного театру належать й свята релігійні. Маю на думці відновлення й переведення церковно-релігійних урочистостей в вигляді містерійних представлень. Такі містерійні представлення, як релігійні спектаколярні “дійства”, мали б в своїй основі таку саму ідейну мистецьку акцію, були

б таким самим служенням ідеалові висшого духового порядку. Наш стародавній містерійний репертуар, незвичайно багатий матеріалом, рідкий своєю артистичною вартістю — є дуже вдячний в спектаклярнім відношенню. Відродити сю нашу традицію містерійних церковних “лицедійств” в дні свят і урочистостей, — не лише надасть церкві нову, але відвічну їй славу і силу, але водночас відродить один могутний чинник ширення національної свідомости серед загалу. На сей чинник — заборонами всякого роду — дуже остро реагувала російська імперська політика часів Катерини II, вважаючи, що містерійні лицедійства вельми народ малоросійський до його колишнього свободолюбія і своенравія наvertsають» [1938. Геркен / 2 — 750-751]; «Метою сеї статті — є окреслити останню точку, — виявити ролю й місію героїчного театру в нашім сучаснім і майбутнім, окреслити її значіння у загальнім процесі здійснення нашого національного ідеалу, його духа» [1939. Геркен / 3 — С. 306]; «Місія героїчного театру й повинна полягати в тому, щоб стати мистецтвом провідної верстви. Одночасно й одним з чинників ріжничковання, що мав би сю провідну верству відокремити від загалу й сконсолідувати в окрему, об’єднану одним духом групу» [1939. Геркен / 3 — С. 307]. ► МИСТЕЦТВО ВОЙОВНИЧЕ, МИСТЕЦТВО ГЕРОЇЧНЕ, ТЕАТР ГЕРОЇКИ, ТЕАТР ГЕРОЇЧНО-КЛЯСИЧНОГО СТИЛЮ

ТЕАТР ГЕРОЇЧНО-КЛЯСИЧНОГО СТИЛЮ / [1939. Геркен / 4 — 448].

ТЕАТР ГОЛОВНИЙ / [1899. Франко — 94]; [1919. Корольчук — 286]. ► ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ, ТЕАТР ПОКАЗОВИЙ

ТЕАТР ГОРІЛЧАНО-ГОПАЧНИЙ / «Несправедливо й недоцільно зараховувати це покоління [П. К. Саксаганського] цілком до лубкового (“горілчано-гопачного”) театру» [1924. Мамонтов / Доля — 219].

ТЕАТР ГОРОДСЬКИЙ / [1906. Городський — 1]; [1906. Городський / 2 — 3]; [1911. Городський — 4]; «Одмова від спектаклю в городському театрі на користь слухачів вищих комерчеських курсів. Комісія, що влаштувала спектакль на користь бідних слухачів вищих комерчеських курсів, оповіщає, що через незалежні обставини призначений на 12 грудця спектакль в городському театрі не буде, гроші за білети та бенефіції вертають тільки в канцелярії курсів (Рогнідинська, № 1) 9 і 11 грудня од 5 до 8 годин ввечері, на оперу “Фауст” 12 грудня. Причиною такої постанови було всім відомо співчуття антрепренера городського театру д. Бородая до “истинно-русских белогвардейцев”» [1906. Одмова — 3]; «У Києві. В політехникумі. Позавчора 5 декабрия в політехникумі відбулось надзвичайне зібрання ради представників від студентів з приводу вистави в городському (оперному) театрі на користь чорносотенного гуртку “Двуглавый орел”. На зібранні представники від студентів рішили не ходити до опери, вважаючи на те, що Бородай підтримує своїми виставами погромні організації» [1906. Teamp / 2 — 3]; «Сьогодні в городському театрі

вистави припиняються аж до осені. Вранці йде опера “Руслан и Людмила”. Ціни загальнодоступні; ввечері прощальна вистава і бенефіс головного режисьора д. С. Гецевича, йде з участю відомого драматичного тенора» [1912. *Городський* — 4]. ► ТЕАТР МІСЬКИЙ

ТЕАТР ГРОМАДСЬКИЙ / [1928. *Копержинський* — 403, 412]; [2000. *Ленглі* — 31]; «театры во всех губернских городах и больших уездных обязательно должны быть прежде всего общественными» [1897. *Карпенко-Карий* / *Записка* — 286]. ► ТЕАТР ПРИВАТНИЙ

ТЕАТР ГРОМАДЯНСЬКИЙ / «Перейшов він [український театр] кілька етапів у своєму розвитку (релігійний, шкільний театр, театр пансько-дідичівський) аж з початком XIX ст. в Харкові й Полтаві, а в половині того ж століття у Галичині став публичним, громадянським театром» [1941. *Ленкий* — 101].

ТЕАТР ГРУПОВИЙ / «У скандінавських країнах розпочався рух, який дістав назву “Групового театру”. Студенти створили кілька десятків театральних колективів, що виступають під гаслом: “Не чекати, поки глядач прийде до нас, а шукати його, йти туди, де він живе й працює”. Репертуар “Групових театрів” складається з одноактних п’єс, літературно-драматичних композицій на важливі соціально-політичні теми. У Швеції, наприклад, нині налічується понад сімдесят, у Данії — близько тридцяти таких театральних колективів. Вони виступають у робітничих та студентських клубах, на площах робітничих селищ, на фабричних дворах. Вистави часто відбуваються під час робітничих і студентських демонстрацій, страйків, мітингів» [2017. *Груп* — 228].

ТЕАТР ГУМАНІСТИЧНИЙ / «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 мистецтві), а не саме почуття переляку, як емоція, передавана публіці» [1923. *Курбас* / *Психологізм* — 236].

ТЕАТР ДВІРСЬКИЙ / придворний театр; [1865. *Маляр* — 491]; [1929. *Рулін* / *Слово* — 6]; [1930. *Дмитрова* — 48].

ТЕАТР ДВІРЦЕВИЙ / «дворцовый театр» [1891. *Черняев* / *Материалы* — 232]. ► ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ

ТЕАТР ДЕКАДЕНТСЬКИЙ / «Висловлюючись ринковою термінологією, це [“Молодий театр”] був перший “декадентський” театр у Києві» [1919. *Ярошенко* / *Піонери* — 88].

ТЕАТР ДЕКОРАТИВНИЙ / «Есть театр декоративный, выполняющий задачу художественного обрамления действительности. По существу он тоже выполняет политико-эстетические задачи» [1922. *Карелин* — 4].

ТЕАТР ДЕМОКРАТИЧНИЙ / [1940. *Піскун* — 5]. ► МИСТЕЦТВО АКТОРСЬКЕ

ТЕАТР ДЕРЕВ'ЯНИЙ / [1908. Кропивницький / Спогади — 126]; [1925. Кисіль / УТ — 64, 68]; [2001. Проскуряков — 128]; «дерев'яному театре» [1885. Черняев — 343]; «дерев'яний открытый театр или, вернее, балаган» [1888. Черняев — 429]; «Первый киевский театр, находившийся на месте нынешней Европейской гостиницы, был начат постройкой в 1801 г., окончен в 1803 г. и открыт 9 сентября 1803 года спектаклем польско-русской труппы <...>. Театр был деревянный, с четырьмя вынесенными портиками с колоннами. В акустическом отношении он был превосходен. В нем было два яруса лож, всех 32; 40 кресел т. е. скамеек с перегородками обитыми красным сукном, диваны (?), партер, (места за креслами), где не сидели, а смотрели представляемые, амфитеатр и галерея. Он вмещал 370 человек, и полный сбор равнялся 350 р. или 500 руб. на ассигнации» [1898. Николаев — 15].

ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ / [1919. Декрет — 58]; «“Державний” Гаркун. Недавно до голови ради міністрів надійшла заява якогось Креймса з Клинів на Чернігівщині, про те щоб його театру можна було зватися Українським Державним театром на тій підставі, що його трупа “в качественном отношении очень хороша”, і в розпорядженні трупи є власні театральні убрання. Кілька ж день тому на ім'я Ф. Лизогуба надійшла нова заява цього ж Креймса вже з Новомилькова про те, що у нього “в трупі прибавилось 7 пар танцюристів” і що він “певний в одержанню дозволу на те, щоб його театр звався державним”. Уже назвав його таким... Обидві заяви передані до театального відділу при м-ві народньої освіти» [1918. Гаркун — 4]; «Державний драматичний театр у Києві. Театральний відділ міністерства народньої освіти виробив законопроект про відкриття в Києві державного драматичного театру. Цей театр має заснувати головне управління по справах мистецтва та національної культури. Контролювати художній бік справи, а також і матеріальний має театральна рада при головному управлінню по справах мистецтва та національної культури. Державний драматичний театр буде утримуватися на своїй прибутки з допомогою від Держави» [1918. ДДТ — 2]; «Історія нашого театру запише на своїх сторінках нову значну дату — 28 листопада, коли відбулося відкриття державного драматичного театру» [1918. ДДТ / 2 — 3]; «Державний народній театр. В Троїцькому Народньому Домі з 14-го вересня почнуться вистави державного народнього театру під дирекцією О. К. Саксаганського. Театральна рада постановила, що всі корифеї української сцени — М. К. Заньковецька, Г. П. Затиркевич-Карпинська, М. К. Садовський та О. К. Саксаганський, — мають повне право, якщо захочуть, бути співробітниками цього театру. Репертуар складено з п'єс народнього та класично-героїчного репертуару» [1918. Державний — 4]; «Постанова про заснування в м. Києві державного драматичного театру. Заснувати в Києві державний драматичний театр. Організація

театру, затвердження сміти його та вище керування діяльністю театру доручити головному управлінню по справах мистецтва та національної культури. <...> Віднести посади директора, завідуючого господарською частиною, режисерів, акторів і рахівника держ. драм. театру до урядових посад <...>. Державний драматичний театр утримується на свої прибутки з допомогою з коштів держ. скарбниці» [1918. *Постанова / 1 — 2*]; «Про заснування в м. Києві Державного драматичного театру й про асигнування на допомогу Державному драматичному театрові 327.400 карб.» [1918. *Постанови / 1 — 565*]; «Главное, что мы достигли в этом году, — это создание Державного драматического театра <...>. Державный же украинский драматический театр, мне казалось, сыграл очень благородную роль в культурной истории Украины» [1919–1922. *Скоропадський — 228*]; «Державний театр» [1925. *Курбас / Режлаб 01.04.1925 — 382*]; «Зараз в УСРР нараховується 8 великих, державних драматичних театрів, не рахуючи кількох другорядних театрів місцевого значіння. Ці театри перебувають зараз по найбільших містах України: в Харкові (ім. Ів. Франка), в Одесі, в Києві (“Березиль”), в Донбасі (цей театр не має постійного міста й переїздить з одного робітничого району до другого), в Катеринославі (ім. Заньковецької), в Полтаві (ім. Шевченка), на Поділлі (цей театр також працює по різних містах Поділля), в Чернігові» [1926. *Смолич / Огляд — 38*]; «я вживаю назви “державні” театри не так, як взагалі її вживають. У нас немає 15 державних театрів, а є 15 театрів, що одержують державну дотацію, і не кожний театр, що одержує державну дотацію, є державний. “Державний” театр це не лише назва, а звання, що ми даємо окремим театрам, якщо вони виявляють відповідну художню творчість і додержують відповідної художньої лінії. Із 45 державних театрів ми маємо російських опереткових 18, українських драматичних 4, російських драматичних 20 і 3 єврейських театри. Недержавні театри можна прирівнювати до, так би мовити, легкої індустрії в галузі промисловості. Більшість недержавних театрів належить до ділянки легкої театральної промисловості» [1927. *Скрипник — 89*]; «Державними театрами <...> ми називаємо театри, зорганізовані Народнім Комісаріятom Освіти, що в своїй діяльності керуються безпосередньо НарКомОс’ом і йому підлягають» [1928. *Корляків — 46*]; «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*]; «За державні театри визнається театри, що є у середньому

віданні Народного Комісаріату Освіти» [1928. *Положення* — 74]; «Державні театри» [1929. *Болобан / Замовлення* — 1]; «Театр ім. Шевченка найстаріший за всі українські поживтневі театри. Свій початок він бере з колишнього Державного Драматичного, що був заснований 1918 року в м. Києві. Це був перший на Україні театр широкого європейського масштабу, репертуар якого складався з європейських класиків та українських драматургів. Він мав добірний художній штат. На чолі театру стояли Загаров та Кржевецький, люди хоч з високою театральною культурою, але не обізнані на українській культурі і тому театр не дав революційної зарядки, він тільки добре копіював чуже. Театр не виявив свого обличчя, не прищепився до українського ґрунту — загинув» [1929. *Ірїй* — 114–116]; «Державний Драматичний Театр, заснований у Києві за гетьмана, цікавий, як перша спроба зорганізувати “пристойний”, “справжній” європейський театр на Україні» [1929. *Рулін / Завдання* — 38]; «За державні театр визначаються театри, що у безпосередньому віданні Округових виконавчих Комітетів і Міських Рад, які працюють відповідно до планових завдань, що їх затверджують Округові Виконавчі Комітети і Міські Ради за належністю» [1930. *Устава* — 191]. ▶ РАДА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ ОПЕРНИЙ / [1919. *Спілка* — 4]. ▶ УКРАЇНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ

ТЕАТР ДИКТАТУРИ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ / «Театр пролетарської диктатури, як і взагалі мистецтво нашого періоду, не може бути тільки пасивним відбитком економічних та суспільних процесів. Економіка і політика викликають нас на активне відношення й активне втручання в мистецтво і, через нього, у світові і місцеві події. Тому треба розглядати мистецтво в динамічному процесі передачі світовідчувальних ідеологічних змістів, а не в його статичності. Немає і не може бути ні стабілізації, ні повороту назад» [1927. *Курбас / Сьогодні* — 279]. ▶ ТЕАТР ПРОЛЕТАРСЬКИЙ

ТЕАТР ДИЛЕТАНТІВ / [1913. *Стоколос* — 51]. ▶ ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР ДИЛЕТАНТСЬКИЙ

ТЕАТР ДИЛЕТАНТСЬКИЙ / «уже подано до Намісництва просьбу о концесію для руского театру, котрий ознаменован лише дилетантським» [1864. *Вістник / 10* — 6]. ▶ ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР ДИЛЕТАНТІВ

ТЕАТР ДИНАМІЧНИЙ / [1923. *Шевченко* — 10].

ТЕАТР ДИТЯЧИЙ / [1942. *Дитячий* — 4]; [1970. *Йосипенко* — 59]; «дитячий український театр» [1909. *Мистецтво / 2* — 8]; «Дитячий театр “Березіль”. Питання дитячого виховання в усій своїй складності надзвичайно гостро стоїть перед сучасністю. Те, що раніше визнавалось бездоганною істиною, зараз заперечується вважається страшною помилковістю. На місце старого, буржуазного зіпсованого культурою виховання дітей, виступає нове, фізично і психічно здорове, пролетарське виховання. Пролетарський дитячий театр “Березіль” майстерня ч. 2, на підставі широкого нау-

кового знання почне в скорому часі мистецьки розв'язувати в певній мірі проблеми дитячого виховання в постановці п'єс відповідної форми і змісту. Цей театр з перших своїх кроків вступив на шлях експериментальної роботи. Один з дуже важливих, але складних моментів, що входить в зміст активних форм дитячої гри є мистецьке перетворення процесів праці міста і села. Мета цих перетворень — дати всю повноту і радість життя в праці, яка викликає любов і завзяття до дальшої активної діяльності. Кервник дитячого театру режисер педагог Ф. Лопатинський окрім науково-експериментальної роботи, що вносить в психограму майстра нові особливі вимоги, провадить також виховання своїх майстрів по системі режисера Л. Курбаса» [1923. ГРТР — 4]; «Детский театр Губернаторства» [1943. Люли — 3]. ► ТЕАТР ДІТОЧИЙ, ТЕАТР ДІТСЬКИЙ, ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ, ТЕАТРОЗНАВСТВО

ТЕАТР ДИТЯЧИЙ ОПЕРНИЙ / «знайшлося сприятне подружжя М. Л. Милославських, що скористалося з ситуації й організувало антрепризу — “Дитячий оперний театр за керівництвом М. Милославського”, почавши спекулювати на виставах дитячих оперок. Один час подружжя, було припишло, а це знову починає виявляти більшу акцію» [1928. Опера — 3]. ► ТЕАТР ДИТЯЧИЙ, ТЕАТР ДІТОЧИЙ, ТЕАТР ДІТСЬКИЙ, ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ

ТЕАТР ДІЙСТВА / «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 обіймаються і простують у куці. Теж хороший “здобуток революції”. Нема куди навіть утекти від нього» [1929. Єфремов — 254].

ТЕАТР ДІЙСТВА МАСОВОГО ► ТЕАТР МАСОВОГО ДІЙСТВА

ТЕАТР ДІЙСТВЕННИЙ / [1924. Фронт — 4]. ► ФРОНТ ТЕАТРУ ЛІВИЙ

ТЕАТР ДІТОЧИЙ / [1921. Гординський — 90]; [1922. Діточий театр]. ► ТЕАТР ДИТЯЧИЙ, ТЕАТР ДІТСЬКИЙ, ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ

ТЕАТР ДІТСЬКИЙ / «задля дитського театру» [1890. Лисенко — 186]. ► ТЕАТР ДИТЯЧИЙ, ТЕАТР ДІТОЧИЙ, ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ

ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ / [1924. Звіздину — 6]; «Проблема театру для дітей, як одного із засобів роботи в царині художнього виховання, була піднесена вперше 1920 року. Повільно, через низку помилок, думка про потребу спеціального театру для дітей сконкретизувалась у стале твердження цінності і кончої потреби такого закладу. Довгий час справа організації театру для дітей не могла набрати конкретних форм і чіткості, кілька разів це питання дебатовалося у Головоцвихові і були навіть педагогі, які уперто боронили твердження шкідливості і недоцільності такої

інституції. Але всі суперечки скоро збіглись до одного питання: театр для дітей чи дитячий театр? Під поняттям “театр для дітей” треба розуміти заклад, де всю театральну роботу виконують дорослі люди для дітей. Під поняттям “дитячий театр” треба розуміти всяку драматизацію в школі і всяку театральну роботу, де виконавці є самі діти» [1929. Мануйлович — 25]. ► ЗВІЗДИНИ ТЕАТРУ

ТЕАТР ДЛЯ СЕЛА / [1925. Курбас / Шляхи — 256]. ► ТЕАТР СІЛЬСЬКИЙ

ТЕАТР ДОМАШНІЙ / [1899. Франко — 94]; [1907. Старицька / Садовський — 2]; [1920. Барвінський — 233]; [1921. Барвінський — 21]; [1939. Щепкін — 97]; [1941. Білецький — 27]; «репертуар нашого домашнього театру мне не нравился» [1855. Музыкант — 225]; «обогащення репертуару театрів домашніх» [1864. Слово / 77 — 10]; «домашній театр» [1893. Черняев / Старинный — 52]; «домашній театр, звісно, також із кріпаків» [1894. Франко / Театр — 315]. ► ТЕАТР ДОВОМІЙ

ТЕАТР ДОВОМІЙ / «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]; «на сцені домового колегійного театру» [1912. Возняк — 168]; «театр домовий» [1925. Кисіль / УТ — 64]. ► ТЕАТР ДОМАШНІЙ

ТЕАТР ДОРЕВОЛЮЦІЙНИЙ / [1928. Блохін — 8].

ТЕАТР ДОРЕЖИСЕРСЬКИЙ / [2021. Клековкін / 2]. ► ПРОТОРЕЖИСУРА

ТЕАТР ДОСЛІДУ ► ТЕАТР АНАЛІЗУ, ТЕАТР АНАЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ДОХРИСТИЯНСЬКИЙ / [1956. Лужницький — 68].

ТЕАТР ДРАМАТИЧНИЙ / [1908. Ашкаренко — 13]; [1913. Стоколос — 51]; [1919. Бондарчук / Замітки — 65]; «играть по драматическому театру первые роли и характеры» [1893. Черняев / Старинный — 35]. ► ТЕАТР СИНТЕТИЧНИЙ

ТЕАТР ДРАМАТУРГІЧНИЙ / [1919. Д. А. / 2 — 275].

ТЕАТР ДРАМИ МУЗИЧНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ / [1924. Хроніка загальна — 15].

ТЕАТР ДУХОВНО-РЕЛІГІЙНИЙ / [2001. Проскураков — 460].

ТЕАТР ЕКЛЕКТИЧНОГО ТИПУ / «Оформились кінець-кінцем франківці в доволі гнучкий театр еkleктичного типу, — тут немає свого глибоко відчутого *credo*, точної художньої лінії» [1927. Шевченко / 2 — 215].

ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ / [1923. Смолич / Експеримент — 2]; [1926. До з'їзду — 1]; [1926. Справа — 4]; «Блакитний так говорив про виробничу, а значить масову роботу експериментального театру» [1926. Смолич / Блакитний — 4]; «За п'ять років свого існування “Березіль” пройшов величезний і, загалом, досить вильний художній шлях. <...> Театр виразно перейнятий класовою ідеологією пролетаріята, працює, згідно з своєю платформою, в царині радянського будівництва способами мистецтва і має певну тенденцію зміцнення ідей соціальної революції. <...> “Березіль” по суті своїй — театр експериментальний. Він намагався переважно відшукати відповідну до нашого часу форму. Театр перейшов

послідовно ряд етапів, об'єднаних одним жаданням — розбити стару театральну традицію» [1927. *Туркельтауб* — 230]; «Експериментальний театр для того й існує, для того й веде свою важку творчу роботу, щоб, нарешті, прийти до закінчених форм, які, в свою чергу, в свій час, теж цілком, або в тій, чи іншій частині, можуть стати під знаком запитання. Театр не був би серйозним художнім явищем, коли б займався одними експериментами, не прагнучи до закінчених художніх форм» [1928. *Ард* — 43]; «Головні хиби наших театрів нинішнього часу, на мою думку, полягають в тому, що всі вони давно перестали бути експериментальними. Вони були експериментальні в попередню добу, у відбудовний період нашої країни. Але з переходом до відбудовного періоду я не бачив цього театрального експерименталізму» [1929. *Скрипник / Трикутник* — 141–142]; «“Березіль” є театр експериментальний, що веде за собою всі українські театри» [1930. *Довідка / 3* — 221]; «“Березіль” <...> це перший експериментальний театр на Україні. <...> Головним художником у ньому Вадим Меллер» [1930. *Федорцева* — 2]; «М. О. Скрипник кидав 1929-го року театрам закид, що вони давно перестали бути експериментальними» [1932. *Рулін / 15* — 94].

► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ, ТЕАТР ШУКАНЬ

ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / [1924. *Мамонтов / Доля* — 220]. ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТУ ► ТЕАТР АНАЛІЗУ

ТЕАТР ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ / [1923. *Кон* — 2]; [1929. *Дмитрова / 2* — 444]; [1970. *Бобошко* — 68]. ► ТЕАТР ГЕРОІЧНИЙ, ТИП ТЕАТРУ

ТЕАТР ЕЛІТАРНИЙ / [1995. *Заболотна* — 22]; [2005. *Брук* — 12]. ► ТЕАТР ТОТАЛЬНИЙ

ТЕАТР ЕМПІРИЧНИЙ / «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 єдиний шлях, який використовував театр “Березіль”, як театр творчої сучасності, але ніколи не емпіричний» [1927. *Курбас / Диспут* — 285].

ТЕАТР ЕПІЧНИЙ / [1970. *Кузякіна* — 117]; [1982. *Рудницький* — 142]; «Проблема “режисер-актор” останнім часом стає дедалі гострішою у зв'язку з тим, що театр 50–60-х років значною мірою пов'язаний з драматургією Брехта, з його “епічним театром”, з принципом “відчуження”» [1968. *Коваленко* — 7]; «Одним із стрижневих принципів теорії і практики епічного театру став відкритий Брехтом ефект очуження. В основі його — вміння митця зобразити навколишній світ в незвичайному аспекті, позбавити вже відоме явище побутової стереотипності, звичне показати незвичним» [1971. *Чирков* — 13]. ► ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ

ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ / [1929. *Вознесенський* — 183]; [1929. *Дмитрова / 2* — 420]; [1931. *Мамонтов / СУД* — 21]; «“Естетичний театр” починається після 1905 р. і, за П. Марковим, характеризується розробкою та виявленням

театрального мистецтва, як мистецтва цілком окремого, самотнього. Від реальних штампів традиційного театру 19-го ст., від життєвих подібностей театру психологічного, театр естетичний переходить, до цілковитої умовності, щоб таким чином виявити істотність театрального мистецтва. Нова драматургія (Л. Андреев, А. Блок, Ф. Сологуб, М. Метерлінк і ин.) допомогала цьому переходові. Ні дійсність сама по собі, ні переживання дійсності рафінованими індивідами не цікавили драматургів-символістів. За образами дійсності вони намагаються відчутти вічність та фатальні закони її. Це відчуження (“містичний тремінь”) передається новими умовними знаками, символами, що належать виключно даному індивідові. От ця суб’єктивна умовність п’єси і вимагала таких же умовних театральних засобів. Тому естетичний театр є театр умовний. Творцем цієї умовності на театрі є режисер, що мусить стилізувати п’єсу своєю класною інтерпретацією. “Стилізація” робиться основним принципом естетичного театру. Найвидатніші представники естетичного театру — режисери В. Мейерхольд (до-революційний), Ф. Комісаржевський (Театр імени В. Комісаржевської), Н. Євреїнов (“Старинний Театр”), А. Таїров («Камерний Театр»). Відповідно до своїх основних засад, перебудовують вони й систему театральних чинників. В цілком умовній театральній обстанові недоцільно було-б користуватися звуком, фарбою та світлом лишень як засобами наближення до природи, до реального життя. В естетичному театрі ці засоби перестають означати сюжет: вони мусять лишень викликати певні почуття. І тому цей театр користується ними далеко вільніше й ширше, ніж то робилося до нього. Музика супроводить цілий спектакль; лінії та фарби обстанови гармонують з лініями та фарбами убрань; формам речей відповідають рухи акторів і т. д. Ті мистецтва, що синтезуються в театрі, тепер використовуються в максимальній мірі і в найвищих своїх формах, бо їх не пристосовують до природи, до життєвої подібності. Навіть актор цілком визволяється від цієї подібності. В. Мейерхольд установив був принцип: в умовному театрі жест актора не повинен відповідати жестові життєвому. А в вислові, замість розфарбованих інтонацій, актор мусив давати “холодну чеканку слів”. Характерна риса цього театрального напрямку в також захоплення стародавнім театром, найбільш італійським театром машкар (*commedia de l'arte*). В наш час найвидатніший представник естетичного театру є “Московський Камерний Театр”, що ним керує А. Таїров» [1926. Мамонтов / 14 — 5–6]; «Цікавий розгляд нових театральних течій подав також Л. Редько в своїй праці “Театр и еволюция театральных форм» (Видня М. і С. Сабашнікових, 1920). Коли П. Марков (див. “Нове Мистецтво” ч. 14, 1926) гадає, що театральний напрямок визначається системою своїх мистецьких засобів (характером роботи режисера та акторів), то

А. Редько цікавиться філософічними основами різних театральних течій, що виникали в кінці 19-го та на початку 20-го ст. А проте, не дивлючись на цю різницю в основних засадах, у обох авторів часто зустрічаються однакові погляди, що до окремих театрів або театральних напрямків. Як же поділяється новітній театр під філософічним поглядом А. Редька? <...> Класифікацію А. Редька можна зафіксувати в такій таблиці: I. Театр живої людини або реалістичний театр. II. Театр умовний: 1. містичний, 2. естетичний, 3. інтелектуальний. III. Театр компромісових форм» [1926. Мамонтов / 15 — 4]; «Щодо звукового пейзажу, то, відзначаючи бездоганність його виконання, побоюємося, проте, щоб не зависла над “Березолем” примара естетичного театру» [1926. Смолич / Черво — 79]; «всі прагнули до нового, естетичного театру, що ідею його нав'язав поворот українського мистецтва в бік модернізму. Приєднавшись до молодих акторів, Курбас, куди ліпше за решту товаришів теоретично ознайомлений із західноєвропейським мистецтвом та, зокрема, з театром, остаточно спрямовує молодих ентузіастів у бік “естетичного театру”. Виникає ідея заснувати “Студію”, що має скупчити навколо себе всіх акторів нової генерації й увести їх у сферу шукань. <...> Над ними не тяжать ані традиції старого побутового театру, ані споконвічне лицедійське “нутро”, ані набридлі, змалповані з корифеїв, штампи акторського виконання, що так підкорили собі актора передреволюційного українського театру — вони, в противагу нецтву цього старого актора, — репрезентанти технічних прийомів, що базуються на основі театральної культури» [1930. Бойко — 4]; «Головна ознака естетичного театру — прагнення до чистої театральності — виразно виявилася і в “М[олодому] Т[еатрі]”. “МТ” у своїх шуканнях театральності — театр умовний. В умовному театрі фарба, світло, жести використовуються не як засоби наближення до природи, а як засоби, щоб викликати певне почуття. Принцип умовності, відбившись у більшості постанов, особливо яскраво виявився в тих поставах, де позначилась ідея синтезування. Першою спробою, де виявився певною мірою нахил до синтезування, — був “Цар Едіп”» [1930. Бойко — 17]; «Які ж вимоги ставить до режисера естетичний театр? Сумніви відносно натуралізму зродили теж думку, що театр не мусить відтворювати життя, бо тоді вбиває він творчу думку мистця. Відірвання від малюнків буденного життя, передача — замість побутових подробиць — узагальнених образів дозволяли виявити в театрі особисте ставлення мистця до відтворюваного світу. Умовна метода постанови й намагання розкрити в театрі внутрішній зміст твору замикались у таких нових постулятах: Замість реалістичного малювання місця дії, лише натяк на нього. Актори кількома певними рухами відтворюють різні душевні переживання. Зворот до всіх споріднених мистецтв, головню до малярства і музики. Фарба, ко-

льор, світло викликають відповідний настрій у глядача. Розташування акторів не за реальним життям, а за принципами живопису і скульптури. Форма речей, ліній, декорацій повинна збуджувати ті почуття, що фарба і світло. Отже естетичний або стилізований театр не звертає уваги на життєву відповідність і — бажаючи визначити ці чи ті риси — режисер перебільшує їхні розміри. Естетичний театр відмовився від того, щоб давати лише натяк на якусь річ, а створив для кожної п'єси окремий світ, винайдений режисером. У виставу ввели музику, головню в патетичних і трагічних місцях. Сцену перебудували, створили “просценіюм”, що дало акторові можливість вживати тоншої міміки і відтінків голосу та й звузити межу між ним і глядачем. Змінили теж акторську техніку. Актор звільнився від штампів старого театру й набув ритмічності й музичності, його слова почали падати вільно й легко. Актор має грати — а не вітворювати. Жести, пози, погляди, мовчанка — визначають справжні взаємини людей. На зміну акторові глибоких душевних переживань прийшов актор, що став змістом і основою театру, вільно й різноманітно володів блискучою зовнішньою технікою. Деякі режисери нав'язують до старинного театру — театру актора на котурнах, деякі до комедії масок, ще інші шукають ознак гри, виправданих творчим самопочуттям актора. Мистецтво — не лише малярство, але й архітектура (декорації будують, не малюють: геометричні форми), музика, рух, а далі тисячі засобів, якими можна здобути у глядачів потрібні відчуття, — це зміст естетичного театру» [1952. *om* — 172]. ► СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР ЕСТЕТИЧНО-ІЛЮЗОРНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТИСТВУЮЧИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТСЬКИЙ, ТЕАТР СТАРИЙ ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР ЕСТЕТИЧНО-ІЛЮЗОРНИЙ / [1929. *Шевченко / Березіль* — 145]. ►

ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТИСТВУЮЧИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТСЬКИЙ

ТЕАТР ЕСТЕТИСТВУЮЧИЙ / «“Березіль” — це естетствующий театр, який займається деякими панськими експериментами» [1929. *Стенограма* — 135]. ► ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТИЧНО-ІЛЮЗОРНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТСЬКИЙ

ТЕАТР ЕСТЕТСЬКИЙ / [1928. *Курбас / Висмуху* — 739]; «“Диктатура” в “Березолі” є великою мірою естетська вистава тому, що тут, як казав про естетський театр театрознавець А. Е Редько “супрематизм сценічної гри”, перевага зовнішньо-театрального над словесним матеріалом, що концентрує в собі ідейний зміст твору й творить його основний фундамент. Тому що тут замилювання театральним виявом, як панмогутнім засобом впливу й “пізнання”. Тому що актори відтворюють свої ролі методом естетного театру» [1930. *Корляків* — 72–73]; «Головний засіб актора в естетському театрі — рух, жест. При чому рух і жест тут не ілюструють настрої персонажу, його слова, а мають самостійне значення, самі створюють настрої, самі “промовляють”» [1930. *Корляків* — 73]. ► ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТИЧНО-ІЛЮЗОРНИЙ, ТЕАТР ЕСТЕТИСТВУЮЧИЙ

ТЕАТР ЕСТРАДНИЙ / «Після упадку самостійної княжої держави бачимо цікаве явище: естрадний княжий театр (як і його репертуар, лицарська пісня) зникає, народні обряди, які є не зародком, але первісним театром, неначе ховаються у нетрях збірного життя населення (пригадаймо послання наших митрополитів і єпископів), а на першому плані бачимо літургічну дію, літургічний театр» [1956. Лужницький — 69].

ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНИЙ / «Гуцульський театр перед скількома днями виїхав з Львова, давши три представлення. Йшли етнографічні п'єси Хоткевича, написані спеціально для цього театру. Не можна сказати, щоби п'єси були дуже цінні, але гра гуцулів дуже добра. Таких артистів рідко можна побачити на сцені справжнього великого театру. На жаль матеріальне становище трупи дуже скрутне. Не оцінює наша публіка цей проби народного етнографічного театру і не підтримує його. Здається, трупа скоро розлетиться» [1912. Гуцульський — 4]; «Історія “Гуцульського театру”, справжнього етнографічного театру» [1929. Рулін / Завдання — 40]. ► ТЕАТР

ЕТНОГРАФІЧНИЙ ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ
ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНИЙ ПОБУТОВИЙ / [1934. Заньковецька — 2]. ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ

ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ / [1918. Курбас / Відозва — 48]; «Молодий театр» <...> був реакцією як на старий етнографічно-побутовий і історичний театр з його романтизуванням минувшини, з його народницько-українофільським замилюванням у сільському побуті та в декоративній етнографічності, так і на прилизано-помірковані спроби європеїзації, запроваджені опікунами мистецтва з Центральної Ради» [1929. Шевченко / Березіль — 140]; «Професійний етнографічно-побутовий театр український народився далеко пізніше: лише на початку 80-х років XIX сторіччя. (За Галичину ми тут не будемо говорити) <...>. Ми не будемо зупинитися на фактичній історії етнографічно-побутового театру. Для нас досить зазначити, що цей театр, виникнувши на Херсонщині 1881 р. (перша українська трупа Г. Ашкаренка), дуже хутко розвився і в 80-х же роках набув буйного розквіту (антрепризи М. Старицького 1883–1885 рр. та М. Кропивницького 1886–1887 рр.) <...> В кінці 90-х років, коли зорганізувалося театральне товариство Тобілевичів (М. Садовського, П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого 1898–1907), український побутовий театр підноситься на другий щабель свого розвитку: п'єси І. Тобілевича поволі одсувають на задній план репертуар М. Старицького та М. Кропивницького, а разом із цим відбуваються великі одміни і в самій театральній системі. Ще дальшим кроком у цьому напрямі був театр М. Садовського (Київ, 1907–1918), що почав заводити до репертуару п'єси руських та західноєвропейських авторів в українських перекладах і користуватися з нових мистецьких засобів у театральному ви-

конанні їх. В цілому ця доба, що висунула сузір'я блискучих акторів, на чолі з М. Заньковецькою, і уславилася далеко поза межами батьківщини, заведена в історію українського театру під загальною назвою “побутовий театр”. Але мені вже доводилося зазначати, що за цим титулом заховано дві цілком одмінних театральних системи, а саме: романтично-побутова та реалістично-побутова. <...> Детальніший розгляд зазначених систем мусить переконати в цьому і показати, в чім же саме полягала їхня одмінність та типовість. На перших кроках свого розвитку український побутовий театр продовжував традицію своїх попередників і живився, головню, з мелодраматичного та музично-комедійного репертуару, що складався з п'єс І. Котляревського, Гулака-Артемовського, Я. Кухаренка, В. Александрова, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та з п'єс провідарів цього театру — М. Кропивницького, М. Старицького, пізніш — І. Тобілевича і ще кількох авторів. Велика більшість цих п'єс написана професійними акторами або аматорами театального мистецтва і не для читання, а для театального виконання. <...> Цією орієнтацією на театр — часом навіть на відомих акторів — українські драматурги того часу вигідно відрізнялися від наших пізніших драматургічних генерацій, що писали для читання, а не для театального виконання (наприклад, Л. Українка). Будучи позбавлений високих літературних якостей, репертуар романтично-побутового театру відзначався великою театральністю. В цьому репертуарі майже не було п'єс без хорових та сольових співів і без танців. І кожен український театр цього типу мав, oprіч рольових акторів, ще великий штат хористів, танцюристів та музикантів. Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства перепліталися з елементами вокально-музичними та хореографічними, де трагічне чергувалося з комічним, де кров лилася разом з горілкою. Це був театр, де над усім панував принцип театральності (“театральний театр”, як стали казати пізніш). Його не можна називати навіть побутовим у точному розумінні цього слова. Побут — це натура, це гола, не розфарбована дійсність. В театрі М. Кропивницького — М. Старицького, щоправда, тьохкали соловейки і кумкали жаби, але людська дійсність була яскраво романтизована та театралізована. І коли цей театр користувався з селянсько-побутових або національно-історичних сюжетів, то він показував їх не *in natura*, не заради них самих, а заради тих чи інших театральних ефектів. Побут та історія на цьому театрі завжди виставлялися в барвистих, етнографічних фарбах, в яскраво-комічних або в мелодраматичних ситуаціях, щоб був простір для театральних ефектів, для акторського мистецтва. Перевага театральності над реальністю в романтично-побутовому театрі з найбільшою силою виявилася саме в тих його п'єсах, де є соціальний мотив. Реконструкція

типових постановок таких п'єс, як “Глитай, або ж павук” М. Кропивницького, або “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, на наш погляд, могла б кожного переконати, що центр ваги їх автори і режисери і актори бачили в суто театральних ефектах (божевілля, п'яний захват, трагічна смерть, обдурена невинність, кривава помста і т. ін.), а не у виявленні соціальних суперечностей або ж темних сторін селянського життя. Те ж саме можна сказати і про історично-героїчний репертуар цього театру: “козацька романтика” таких п'єс, як “Маруся Богуславка” або навіть “Богдан Хмельницький” М. Старицького була в такій же мірі театральним настановленням, як і національно-патріотичною концепцією. Відповідно до цього і в акторському виконанні наголос робився на театральний ефект: в ролях драматичних — показна зовнішність, бурхливий темперамент, “нутряний” патос, ефектовний жест; в ролях комічних — гротескова зовнішність (грим та убрання), підкреслений комізм вислову та мови, театральний трюк (жестом, з речами тощо). Про психологічну виправданість, про соціальний зміст та життєву правдоподібність режисери та актори романтично-побутового театру мало турбувалися. Популярний міщанський критерій, що прикладається так до театру, як і до інших мистецтв, критерій життєподібності (“як і в житті” або, як “справжній”) в романтично-побутовому театрі виявлявся з дуже великими натяжками, через низку всіляких театральних умовностей, що для невибагливих глядачів у певний спосіб означували реальну дійсність. Це стосується і до обстановки з її романтично-натуралістичними пейзажами, хатами тощо; і до убрання — завжди етнографічно-барвистого, далекого від дійсності; і до трактовки ролей за установленими театальною традицією “амплуа” героїв та героїнь, коміків, простаків, резонерів тощо, і до всього іншого. <...> Це була система, розрахована на безпосередній емоційний захват, на “естетичне” сприймання не тільки етнографічних, романтичних та всіляких інших красот, а також і людського горя, людських злиднів, соціальних кривд. <...> Інший характер мала система реалістично-побутового театру» [1931. Мамонтов — 164–166]; «Слід тут згадати ще про різні мандрівні “малоросійські” трупи Суходольських, Колесниченків, Максимовичів тощо. Це був тип, так би мовити, “пересувних” театрів, що блукали по українських містечках. Про їхнє культурне значення не доводиться говорити. Горілка, нещасне мелодраматичне кохання і брудний натуралістичний етнографізм — ось найхарактерніші прикмети, що ними позначалися вистави цих мандрівних “театральних товариств”. Контрреволюційна Центральна Рада й петлюрівщина, природно, намагались запровадити під час свого короткочасного хазяйнування на Україні проїняті зоологічним українським шовінізмом форми театру як театр Садовського, так і театри,

що виникли при петлюрівщині (“Український національний театр”, “Молодий театр”, “Державний драматичний театр”), стали в мистецтві рупором контрреволюції. З перемогою Жовтневої революції народився український революційний театр. З перших же кроків йому довелося провадити запеклу боротьбу з націоналістичними концепціями в театральному мистецтві. На революційний український театр тиснули з усією силою традиції історично давно пережитого етнографічно-побутового театру. Ці традиції тягли театральне мистецтво на шлях націоналізму» [1935. Савченко — 6]; «етнографічно-побутовий театр» [1936. Мар'яненко / 2 — 162]; «Український театр ХІХ ст., починаючи від “Наталки-Полтавки”, загалом називають етнографічно-побутовим або просто побутовим театром» [1941. Білецький — 7]; «У таборі “традиційних” чи “етнографічно-побутових” театрів також не було однорідності. Помилкова думка про їхню художню одноликість створилася внаслідок ідейно-естетичних суперечок у 20-і роки, з яких випливало, повторюємо, що театри, в репертуарі яких зберігалися п'єси І. Котляревського чи Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького чи М. Кропивницького, мало не всі були “хуторянськими”, “назадницькими”, одне слово — консервативними, а отже, — не революційними» [1920-ті] [1970. Йосипенко — 58]. ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНИЙ ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ

ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ / «виключний майстер [М. К. Садовський] етнографічно-реалістичного театру» [1933. Рулін / Садовський — 20]. ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНИЙ ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ

ТЕАТР ЄВРОПЕЇЗАТОРСЬКИЙ / [1925. Курбас / Фактура — 247]. ► ТЕАТР ЄВРОПЕЙСЬКИЙ

ТЕАТР ЄВРОПЕЙСЬКИЙ / [1907. Старицька — 645]; [1910. Григ — 180]; [1918. Ніковський / 2 — 2]; [1923. Смолич / Листу]; [1924. Ефекти — 27]; [1924. Ровинський — 1]; [1925. Кисіль / Новий — 155]; [1929. Розентейн — 26]; «Наш театр повинен піти таким шляхом, яким ішли всі європейські театри. Правда — і в нашому побутовому репертуарі були річі безперечно гарні, що приневолювало чужинців захоплюватись “українським театром”, але це вже пережилось, знудилося, а коли задля браку новинок в репертуарі, почали входити сюди п'єси без жадної літературної вартости, наш театр тратив чимраз більше на авторитеті. Щоби впровадити п'єси європейського репертуару в наш репертуар, ніхто з наших діячів сцени не міг на це відважитись. О. Загаров проломив леди упередження в цьому напрямку і тут його заслуга» [1922. М. К. — 9]; «За цей короткий час (2 роки!) український театр придбав не тільки дечого з техніки “європейського” театру, а здобув, і це головне, поважний акторський персонал і режисерів новаторів, не скажу революціонерів, бо в той період Курбас революціонером ще не був» [1925. Ме-

женко — 7]; «Ідеальний український “європейський” театр розуміють, здебільшого, як реалістичний, театр настрою. Кажуть також про те, що новий театр, хоч і реалістичний, має користися гаслам “чистого мистецтва» [1930. Бойко — 3]; «т. зв. “Європейський” театр» [1931. Грудина — 95]; «І зовсім інший сенс європейські п’єси мали в театрі Садовського, що ставив “Надію” Геерманса та “Пан хитрий” Флаксмана, щоб дати “тему рецензентам щось писати”, чи в пізніших, пореволюційної формації наддніпрянських театрах — Державнім драматичнім, Національнім, — де ними хотіли зробити з українського “європейський” театр українською мовою. Для чого було робити український театр “європейським”? — Аллах відає» [1931. Хмурий — 20]. ► РЕПЕРТУАР, СЛУХОВИЩЕ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ, ТЕАТР ЄВРОПЕІЗАТОРСЬКИЙ

ТЕАТР ЄЗУЇТСЬКИЙ / [1912. Возняк — 179]; [1925. Кисіль / УТ — 58]. ► ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ТЕАТР ЖАХУ / «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, слізана драма, мелодрама, “театр жаху”» [1926. Курбас / Аспект II — 103–104].

ТЕАТР ЖИВИЙ / акторський театр, на відміну від театру ляльок; [1906. Франко / Вертеп — 170]; «чи може кіно цілком вбити живий театр?» [1924. ВБ — 1]. ► ТЕАТР ЛИЦЕДІЙНИЙ

ТЕАТР ЖИВОГАЗЕТНИЙ / [1932. ЖГ — 27–28]. ► ГАЗЕТА ЖИВА, ГАЗЕТА ТЕАТРАЛІЗОВАНА, ТЕАТР ЖИВОЇ ГАЗЕТИ, ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНІ

ТЕАТР ЖИВОЇ ГАЗЕТИ / [1925. Болобан — 2]. ► ГАЗЕТА ЖИВА, ГАЗЕТА ТЕАТРАЛІЗОВАНА, ТЕАТР ЖИВОГАЗЕТНИЙ, ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНІ

ТЕАТР ЖИТТЄВО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ / «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, снуються 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]. ► ТЕАТР ЖИТТЄВО-ПСИХОФІЗИЧНИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ТЕАТР ЖИТТЄВО-ПСИХОФІЗИЧНИЙ / «Станкової, в собі замкненої пасивності, життєво-психологічного театру» [1932. Верхацький / Про лог — 8]. ► ТЕАТР ЖИТТЄВО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ТЕАТР ЖИТТЬОВИЙ / [1907. П-ський — 69].

ТЕАТР ЖИТТЬОВО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ / [1927. Шевченко / 1 — 288]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ТЕАТР ЖІНОЧИЙ / «Жіночий театр. Америка ганяється за оригінальність, любить екстравагантне. Зараз у Нью-Йорку загальну увагу

притягає до себе жіночий театр, де весь художній, комерційний та фінансовий бік перебуває виключно в жіночих руках. У виставах по спромозі братимуть участь лишень жінки. Перевагу про виборі п'єс віддаватиметься жінкам драматургам. Ще цього року театр намітив збудувати власне помешкання» [1926. ЖТ]; «спроби організувати “жіночий” театр» [1929. Софіл — 14]. ► ОРКЕСТР ЖІНОЧИЙ, ХОРАНС ЖІНОЧИЙ

ТЕАТР З ІДЕОЛОГІЧНО ВИТРИМАНОЮ ЛІНІЄЮ / [1925. Сезон — 4].

► УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

ТЕАТР ЗАВОДОВИЙ / від польськ. *teatr zawodowy* — професіональний театр; [1924. Ефекти — 26]. ► ТЕАТР ПРОФЕСІЙНИЙ, ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР ЗАКРИТИЙ / [1900. Кропивницький / 2 — 486]; [1910. Шато — 4]; «Прямо проти входу в кінці площі звертав на себе увагу великий дерев'яний, так званий “закритий театр”. Тут часто гостювала оперета. Ліворуч, недалеко від входу, містився “відкритий театр” з навісом для глядачів і з правом стояти біля невисокого бар'єра з боку саду тим, що придбали вхідні квитки. Тут збиралися любителі фарса. З правого боку, на високому майданчику, радувала очі заможних відвідувачів простора капітальна будівля — кафешантан. Поки йшли вистави в театрах, тут було все звичайним, як і в будь-якому ресторані. Велике пожвавлення починалося після дванадцятої години ночі» [1961. Григор'єв — 226]. ► КАФЕШАНТАН, ТЕАТР ВІДКРИТИЙ, ТЕАТР ОДКРИТИЙ

ТЕАТР ЗАЛІЗНОДОРОЖНИЙ / «ми з жінкою були перші артисти в залізнодорожнім театрі» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 113]. ► ТЕАТР ТРЕЗВОСТИ

ТЕАТР ЗАМКОВИЙ / [1928. Збірник — 157]; «в придворнім замковім театрі» [1864. Вістник / 62 — 248].

ТЕАТР ЗАНЕПАДНИЦЬКИЙ / «занепадницький психологічний театр» [1929. Огляд — 166]. ► ТЕАТР ЗАНЕПАДНИЦЬКОГО ТИПУ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ТЕАТР ЗАНЕПАДНИЦЬКОГО ТИПУ / «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 фі-

гурами мусить бути повітря, коли тільки буде відчуття архітектурності побудови всього, а не інакше» [1926. Курбас / *Закони* — 106]. ► ТЕАТР ЗАНЕПАДНИЦЬКИЙ

ТЕАТР ЗВІРИНИЙ / «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].

ТЕАТР ЗДОРОВИЙ / [1918. Курбас / *Театральний лист* — 44].

ТЕАТР ЗИМНІЙ / [1867. Лисенко / 1 — 20–21]; [1895. Кропивницький / 3 — 447]. ►

ТЕАТР ЗИМОВИЙ, ТЕАТР ЛІТНІЙ

ТЕАТР ЗИМОВИЙ / [1928. Донбас — 4]; [1942. Нигрицький — 4]; [2001. Проскураков — 130]; «Зимовий театр можна вбачати в колядках і щедрівках. Колядки з театрального погляду — це монодрами, в яких завжди виступає одна особа, окремо чи в хорі, а хор є музично-словесним акомпанементом для монологу. Кожна колядка — це монодрама в трьох діях, різнорідна змістом, однорідна сценічною формою» [1952. Лужницький — 46]. ► ТЕАТР ЗИМНІЙ, ТЕАТР РОБІТНИЧИЙ

ТЕАТР ЗОБРАЖЕНЬ / «Ориєнтуєтесь, в своїй роботі на масового робочого зрителя, театр в настоящее время переходить к спокойным, сконцентрированным формам театра-изображений в противовес театру агитации» [1925. Курбас / *Для* / 2]. ► ТЕАТР АГІТАЦІЇ, ТЕАТР ВИЯВУ, ТЕАТР ВПЛИВУ

ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ / «Комітет Українського Національного Театру, що заснувався при Центральній Українській Раді, власне тепер при секретаріатові по справах просвіти, ставить свої завдання зразу у всій широті справи національного театру. Комітет Національного Театру намічає свою роботу в змислі заснування зразкових театрів у Києві, і по інших більших містах України, заснування передвижних театрів по селах та малих містечках, заснування артистичних шкіл, співочих організацій, заснування театральної преси, скликання з'їздів артистів і т. д. і т. д. До складу комітету увійшли по вибору громади літературно-артистичні українські сили <...>. Таким чином зібрані до Комітету майже всі свіжі кращі артистичні сили, і під цим взглядом комітет заслуговує повного довіря. Зараз на порядку денному у комітеті стоїть доклад про Робітничий Театр, який задержується тільки тим, що Комітет хотів-би виносити постанови в порозумінню з робітничими клубами. В заготовленному докладі розвивається думка про Робітничий Театр в тому змислі, що провадити справу повинні робітничі клуби, на них повинна полягати адміністраційна частина роботи і ідейне керування справою, а Комітет Національного Театру бере на себе завідування художньою стороною діла, мистецьке керівництво і матері-

альну допомогу, яка на перших порах буде потрібна. Справу Робітничого Театру доклад намічає в трох напрямках: ведення трупи з художніми виставами в робітничих кварталах, раз або двічі на тиждень, засновання драматичної школи для робітників і постійні робітничі хори, Комітет від себе пропонує режисера для трупи, який разом з тим повинен бути і наuczителем в драматичній школі, щоб талановитіших учнів вибрав у школі і привчав до сцени, а також випускав в концертах. Хорам також Комітет має запропонувати діржора, щоб постійно провадив справу і теж привчав до виступу як у концертах так і в хорових музикальних сценах. Що до ведення драматичної школи то тут спільна дирекція членів комітету і Робітничих клубів мала-би виробити план науки і викладів» [1917. Д. А. / 1 — 1]; «під безпосереднім керуванням Л. Курбаса “Березіль” ставить собі ціллю створити зразковий театр» [1925. М. Д. — 9]; «Центрального, зразкового театру» [1926. Курбас / Доповідь — 656]. ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ, ТЕАТР ЦЕНТРАЛЬНИЙ

ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ МАНДРІВНИЙ / [1917. Відділ — 2]; [1917. Просвіта / 2 — 4]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ ПЕРЕСУВНИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ

ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ ПЕРЕСУВНИЙ / [1927. П. Р. — 3]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ МАНДРІВНИЙ

ТЕАТР ІДЕАЛІСТИЧНИЙ / «Згадайте, як звільнявся театр від розмірено страсної декларації “ідеалістичного” театру. Театру, що не хотів почувати тіла, “пісні понад матерію”. Почалось до революції» [1923. Курбас / Жовтень — 240].

ТЕАТР ІДЕОЛОГІЧНО ВИТРИМАНИЙ [НЕВИТРИМАНИЙ] / [1927. Роз'їзжаються — 5].

ТЕАТР ІЛЮЗІЇ / [1924. Фронт — 4]; «До революції театр був ніби станковим живописом, твореним театральними засобами. У театральній рамці ми бачили картину, яка абсолютно відповідала реальному світові. У цій рамці театральної картини бачили ілюзію. Тепер картини немає. Тепер ніхто не цікавиться тим, чи відповідатиме дерево на сцені дереву в житті, чи нагадуватиме картина на сцені картину в житті. Чи там такі самі меблі, чи хати, як у житті. Для нового театру основою став сам момент дії. Точку ваги з художника, літератора перенесено на актора. Це є в Держеті, це є і в нас. Це теоретично. Головною особою в сучасному театрі був режисер. Але засіб, яким він користувався, — був актор. 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]. ► ФРОНТ ТЕАТРУ ЛІВІЙ

ТЕАТР ІМПЕРАТОРСЬКИЙ / «императорский театр» [1845. Гребінка — 499]; «тоді всі приватні театри в столицях монополізувала дирекція імператорських театрів і не дозволяла ніяким трупам цілком виставляти твори, через що і на афішах друкувалось “сцены и монологи”» [1906. Кривницький / 35 літ — 107].

ТЕАТР ІМПРОВІЗАЦІЇ / [1918. Курбас 5 / Театральний лист — 45]; [1930. Корляків — 68].

ТЕАТР ІМПРОВІЗОВАНИЙ / [1894. Франко / Театр — 308]; «два роди того театру, один більше популярний, імпровізований, більше цинічний та податний для щораз нових концептів, і другий залежний від старого рукописного тексту» [1906. Франко / НТШ / 73 / 1 — 155].

ТЕАТР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ / [1994. Богдасhevський — 2]. ► ТЕАТР ШАРОВАРНИЙ

ТЕАТР ІНТЕРМЕДІЇ / [1924. Туркельтауб / Криза — 1]. ► КРИЗА ТЕАТРУ

ТЕАТР ІНТИМНИЙ / [1909. А. — 7]; [1924. Київ — 7]; [1925. Комета — 3]; «Вигадка останнього часу — інтимний театр, — то безперечно такий інститут, якому сміливо можна пророкувати певну будучину» [1910. W. Old — 4]. ► ТЕАТР АРТИСТИЧНИЙ, ТЕАТР ІНТИМНИЙ, ТЕАТР ІНТИМНИХ НАСТРОЇВ, ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНИЙ

ТЕАТР ІНТИМНИХ НАСТРОЇВ ► ТЕАТР АРТИСТИЧНИЙ, ТЕАТР ІНТИМНИЙ, ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНИЙ

ТЕАТР ІНТИМНИЙ / [1910. Гриз — 180].

ТЕАТР ІСТОРИКО-ПОБУТОВИЙ / [1926. Садовський / 1 — 10].

ТЕАТР ІСТОРИКО-РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / «Вчера в объединенном клубе кожевников, швейников и химиков, коллектив “историко-революционного театра” под режиссурой М. Звездича» [1923. Калінін — 2].

ТЕАТР ІСТОРИЧНИЙ ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР ІСТОРИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ / «Реакція на українофільський, історично-етнографічний та “обережно європеїзований” театр почалась, на нашу думку, ще до революції. Ще на початку 1916 року велись диспути про шляхи українського театру, як у самому театрі, так і в драматичних школах-студіях та серед передової частини глядачів. Відчувалась гостра потреба повороту театру на інший шлях, бо орієнтація побутового театру стала глибоко назадницькою, як у частині ідеології, так і в театральній культурі <...>. Трете травня 1916 року можна вважати за дату революційного походу на старий український побутово-етнографічний театр. Того вечора група акторів, студентів драматичної школи (Шевченко, Самійленко, Бондарчук, Мануйлович, Смерека й ін.) на ганку в Й. Шевченка виразно обговорювали, на чолі з О. С. Курбасом (тоді актором театру Садовського), план нового театру, його засади й принципи» [1932. Верхацький / Пролог — 7–8].

ТЕАТР ІСТОРИЧНО-ПОБУТОВИЙ / «Робота історично-побутового театру з Садовським та Саксаганським на чолі» [1926. Справи — 7].

ТЕАТР ІСТОРІЇ І ПРОПАГАНДИ / [1988. Мамчур].

ТЕАТР КАБАРЕ / [2000. Ленгли — 214]. ► КАБАРЕ, КАБАРЕ-ТЕАТР

ТЕАТР КАБУКІ / [1928. Дмитрова / Японський театр].

ТЕАТР КАЗЕННИЙ / [1919. Бондарчук / Замітки — 65]; «Болгарський театр це, мабуть, наймолодший театр на всю Європу. Приватні театри з'явилися у Болгарії тільки літ 16 тому, а казенний театр там заведено в початку цього року. Казенний театр зветься “Народний”» [1907. ТУБ — 4]; «В останньому числі журналу “Театр и Искусство” д. Сторожилів розкаже багато цікавого з недавнього минулого російських казенних театрів. Цей “старий режим” одзначався надзвичайно численним штатом театральних чиновників, що виконували найфантастичніші обов'язки. Так, наприклад, була особлива посада “контрольора вражінь”. Цей контрольор мусів стежити за тим, як ставиться публіка до тої чи іншої пьєси або артиста і доводити про це до відомости начальства» [1913. ТіМ — 4]; «Загляньте в сучасний казенний театр — там більшість додержує навіть у драмі, написаній прозою, декламаційности, стиль котрої найкраще характеризує знаменита грибодовська фраза: “смесь французскаго с нижегородским”» [1920. Загаров — 18].

ТЕАТР КАМЕРНИЙ / [1924. Шолом — 4]; [1925. Курбас / Режлаб 19.03.1925 — 359].

ТЕАТР КАМ'ЯНИЙ / «каменный театр» [1841. Квітка / Театр — 103]; «Когда Млотковский выстроил каменный “приличный” театр, в Харькове, стали время от времени устраиваться публичные “благородные спектакли”. Они давались с целями филантропическими» [1881. Черняев — 289].

ТЕАТР КАРАГЕЦ / [1906. Франко / НТШ / 71 / 1 — 118, 155]. ► КАРАГЕЗ, КАРАГЕЦ

ТЕАТР КЛАСИЧНИЙ / «класичний віденський театр» [1891. Леся — 76]. ► АГІТКА, ДРАМА КЛАСИЧНА, КЛАСИКА, ТЕАТР ВПЛИВУ, ТЕАТР КЛЯСИЧНИЙ

ТЕАТР КЛАСОВИЙ / «Аналізуючи його [професіонального театру] істоту, він [Блакитний] не довіряв йому, не няв віри, що він спроможеться перетворитися на класовий пролетарський театр: “стане знаряддям будівництва нового суспільства, часткою й чинником отого суспільства”» [1926. Смолич / Блакитний — 4]. ► ТЕАТР ПРОЛЕТАРСЬКИЙ

ТЕАТР КЛУБНИЙ / [1913. Трагедия — 3]; [1928. Бондарчук — 6]; [1928. Дмитрова / Клубний театр]; [1928. Філіпов — 94]. ► ВИХОВАННЯ КУЛЬТУРНЕ

ТЕАТР КЛЯСИЧНИЙ / театр класицизму, псевдокласика; [1928. Тартюф — 4]; [1931. Савченко]. ► ТЕАТР КЛАСИЧНИЙ

ТЕАТР КНЯЖИЙ / «Княжий (дружинний) театр. З моментом постановня української княжої держави і прийняттям християнства старий народний театр роздвоївся. Одна його гілка під впливом християнства і почасті державної системи збереглася в народі і створила пізніший народний театр (весілля), друга — під впливом державної системи оформилась у княжий, дружинний театр» [1952. Лужницький — 46]; «Княжий театр, театр княжих часів, це окремиий розділ першої доби історії українського

театру. <...> Незалежно від того, що елементи дохристиянського театру рівнобіжно діють серед широких мас хліборобської України, хоч частинно у розбитому виді, тобто, або відкинені християнством, або адоптовані ним, або просто у т. зв. двоєвір'ю, щоб врешті вилитись у повному зміслі слова “народний театр” (обряд весілля) — театр княжих часів, який був естрадним театром, мав за основу два елементи: речитатив і величання у музичному супроводі гудців, свирців і ін. (Скоморохів не беремо до уваги, бо це були весельчаки, жонглери, сьгоднішні комедіанти). Княжий театр розвинувся з лицарської пісні; репертуаром його були драматичні поеми і, як твердив Грушевський, усі ці поеми були “витвором кївської школи того часу, бо всі пам'ятки (того часу) мають певну формальну схожість”» [1956. Лужницький — 68].

ТЕАТР КОЛГОСПНИЙ / [1932. Грабовський — 15]; [1934. Кулик — 9]; [1937. Олімпіада]; «зорганізовано перший на Україні постійний колгоспний театр у с. Броварях» [1934. Які — 3]; «У Києві відбулася республіканська нарада колгоспних пересувних театрів, яких тепер в УССР є 42» [1939. Справи — 2]. ► БАЛЕТ КОЛГОСПНИЙ, ОЛІМПІАДА РОБІТНИЧО-КОЛГОСПНИХ ТЕАТРІВ, ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ, ФОРМАЛІЗМ

ТЕАТР КОЛЕГІЇ / театр езуїтської колегії; [1913. Франко / Студія — 196]. ► ТЕАТР КОЛЕГІЙНИЙ

ТЕАТР КОЛЕГІЙНИЙ / «на сцені домового колегійного театру» [1912. Возняк — 168]. ► ТЕАТР КОЛЕГІЇ

ТЕАТР КОМЕРЦІЙНИЙ / [2000. Ленгли — 21]; [2005. Брук — 12].

ТЕАТР КОМСОМОЛЬСЬКИЙ / [1928. Комсомол — 120].

ТЕАТР КОМУНІСТИЧНИЙ / «Остаточний вихід з театральної кризи я бачу у створенні таких твердих форм комуністичного театру, які являли б собою результат сучасного революційного побуту» [1923. Сезон — 577]; «Театр хоче і, що найважливіше, може зробитися чинником не менш досконалим, як він є в інших народів, от хоч би у великоросів, себто мовою і силами українських робітників взяти участь у передових лавах всесвітнього процесу перетворення буржуазного театру в комуністичний. Але атмосфера вимагає насамперед кількості постановок, тикаючи завжди пальцем, як на зразок, в бік провінціальних російських театрів. Тим самим вказується українському революційному театрові прямий і безвихідний шлях до безнадійної провінціальщини. Але коли російський провінціальний театр може триматися на певному рівні, маючи зі столицею постійний обмін акторами і режисерами, то український театр, позбавлений навіть цього паліативу, стає мимоволі подвійно провінціальним явищем. Партія висловила категорично і недвозначно з приводу української провінціальщини в загальнокультурному масштабі. І щодо літератури, наприклад, свої вирішення проводить в життя неухильно. Щодо театру наслідків поки що не маємо» [1927. Курбас / Справа — 260]. ► КУЛЬТУРА КОМУНІСТИЧНА

ТЕАТР КОМУНКУЛЬТУ / [1924. *Побут* — 253].

ТЕАТР КОНКРЕТНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ / «Театр, застиглий на станкових, позапобутових позиціях, мусить вмерти. І його місце мусить заступити новий конкретно-функціональний театр» [А. Санович] [1929. *Протокол АРКК* — 61].

ТЕАТР КОНКУРЕНЦІЙНИЙ / «конкурентний театр, українська оперетка, дає доволі слабкі вистави» [1930. *Опера* / 2 — 5].

ТЕАТР КОНСТРУКТИВІСТИЧНИЙ / [1928. *Масенко* — 107]. ► ТЕАТР КОНСТРУКТИВНИЙ, ТЕАТР КОНСТРУКТИВНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР КОНСТРУКТИВНИЙ / [1925. *МДІ* — 6]. ► ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ., ТЕАТР КОНСТРУКТИВІСТИЧНИЙ, ТЕАТР КОНСТРУКТИВНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР КОНСТРУКТИВНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ / «П'єса написана з установкою на конструктивно-реалістичний театр» [1928. *Хроніка* / 1 — 15].

► ТЕАТР КОНСТРУКТИВНИЙ, ТЕАТР КОНСТРУКТИВІСТИЧНИЙ

ТЕАТР КООПЕРАТИВНИЙ / «Нового кооперативного руського театру» [1926. *Курбас* / *Інформація* — 648]; «Не дарма мова йшла раніше про рух культурної кооперації. Треба припускати, що наступним етапом — за робітничою смугою, абонементами і за проданими виставами — повинна прийти форма кооперативного театру, театру, що буде наслідком цілевого об'єднання робітничих глядачів щодо задоволення своїх потреб у театрі» [1929. *Галін* — 18]; «Окрім того, останніми часами висунуто цікаву ідею реорганізації театру й організації глядача — ідею кооперативного театру. Основний її принцип полягає в тому, що глядач стає за пайовика того чи іншого театру, вносячи для цього певний пай із розрахунку не більше, як один карбованець за кожну виставу. Не вважаючи на всі труднощі, що можуть виникнути й стати на шляху переведення цієї ідеї в життя, її треба перевірити на практиці наших театрів, бо вона в собі має багато елементів від нових форм роботи і зв'язку театру й глядача» [1929. *Полоцький* — 4]; «Кооперативний театр ім. Тобілевича» [1931. *Кріза* — 5]. ► КООПТЕАТР

ТЕАТР КОРИФЕЇВ / [1988. *Клековкін* — 8]; «з термінологією “театр корифеїв” можна посперечатися, знайти ширше, загальніше визначення, бо дехто ладен звести діяльність цілої армії трудівників сцени до успіху кількох обраних імен. Залишаючись ходовим в силу традиції, що історично склалася, воно не може претендувати на значення наукового терміну» [1982. *Бобошко* — 28]; «Театр корифеїв <...> — одним з перших на європейському континенті надав великих повноважень в організації сценічного видовища режисерові, як чиннику, що забезпечує виставі єдність, цілісність ідейно-художнього задуму і його втілення. У піонерів, засновників цього театру, М. Кропивницького, М. Старицького режисерська діяльність ще не відривається від авторської, драматургічної, вона є її продовженням» [1990. *Бобошко* — 27]. ► КОРИФЕЙ, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР КРАЙОВИЙ / «До краюго театру Скарбка впровадити теж краєву сцену руську, которій визначити два дні у тиждень на представління. Тим способом польська, яко богата в репертоар и сили артистичні мала б три дні в тиждень; неділя-ж служила б поперемінно усім трьом сценам» [1865. Поділля — 547].

ТЕАТР КРІПАЦЬКИЙ / [1925. Кисіль / УТ — 63]; [1928. Копержинський — 403]; [1929. Рулін / Завдання — 28]; [1930. Рулін / Історія — 4]; [1939. Щепкін — 98]; [1941. Білецький — 5, 6]; «З добою класичності приходить дуже радикальний зворот у галузі театрального мистецтва, бо театр перестає бути шкільним, а стає кріпацьким або міським, більш-менш бродячим; як ми бачили в розвитку інших галузей мистецтва, особливо орнаменту та музики, в добу еkleктизму (в другій половині ХІХ ст.) театр, як і музика, здає багато позицій, замикається в побутові форми, зате відокремлюється від загальноросійського театру» [1940. Антонович — 448]; «на Україні і в театральному мистецтві кріпацький театр не відіграв самостійної визначної ролі, як у московському або, може, польському театрі, а його значення обмежилось до значення допоміжного, перехідного фактора» [1940. Антонович — 463]. ► ТЕАТР КРІПОСНИЙ

ТЕАТР КРІПОСНИЙ / [1894. Франко / Театр — 294, 307]. ► ТЕАТР КРІПАЦЬКИЙ

ТЕАТР КУКЛЯЧИЙ / [1893. Леся — 191]. ► ТЕАТР КУКОЛЬНИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЕЧНИЙ,

ТЕАТР ЛЯЛЬКОВИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЬОК

ТЕАТР КУКОЛЬНИЙ / [1892. Драгоманов — 384]; [1892. Франко — 288, 289]; [1893. Франко / 5 — 289]; [1910. Свенціцький / 1 — 229]. ► КУРСИ ДРАМАТИЧНІ, ТЕАТР КУКОЛЬНИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЕЧНИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЬКОВИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЬОК

ТЕАТР КУЛЬТУРИ САНІТАРНОЇ / «Театр санітарної культури. При секції охорони здоров'я харківської міської ради організовано самодіяльний театр “Санітарної культури” — завдання якого художньо-театральними засобами провадити санітарно-освітню пропаганду серед широких мас. Театр має обслуговувати своїми виставами клуби та виробництва. Виготовлена вже до вистави п'єса “П'яне коло»» [1930. ТСК — 203]. ► ТЕАТР ОСВІТИ САНІТАРНОЇ, ТЕАТР САНІТАРНО-ОСВІТНІЙ, САНКУЛЬТЕАТР, САНОСВІТ-ТЕАТР, САН-СТУДІЯ ТЕАТРАЛЬНА, САНТЕ-АКТОР, САНТЕАТР

ТЕАТР КУЛЬТУРНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 65]; «“Культурний театр”, “культурний актор” — гасла, що їх поставив 11 років тому Молодий театр» [1928. Рулін — 5]; «“Молодий Театр” жив не довго, але він вивів наш театр із етнографічно селянського закуту на шлях культурного театру з великими соціальними темами, з оригінальними й гострими формами постав. <...> “Молодий Театр” був не просто театр, а — “збіговисько” фанатиків, “секта” гарячих ентузіастів революції в українському мистецтві» [1929. УЖ / 2 — 86].

ТЕАТР ЛАБОРАТОРНИЙ / «Ми гадаємо, що потрібний в першу чергу лабораторний театр» [1929. Кашницький — 51].

ТЕАТР ЛЕГКОГО ЖАНРУ / [1913. Вороний / Афіші — 258].

ТЕАТР ЛИЦЕДІЙНИЙ / [1892. Франко — 289]; [1893. Франко / 5 — 289].

ТЕАТР ЛІВІЙ / [1927. Шевченко / 1 — 292]; [1929. Смолч / Франка — 51]; [1920-ті] [1970. Йосипенко — 57]; «В план будь-якого революційного, лівого театру, в процесі розвитку його роботи, неодмінно повинна вийти класична драматургія» [1928. В. Ів — 14]; «Сучасний т. зв. лівий — театр стабілізувався. Найяскравіший приклад тому — театр ім. І. Франка. Коли досі витриманішим театром був “Березіль”, а еkleктичним був театр Франка, то на сьогоднішній день різниці між ними немає. Театр ім. Франка в загальній установці нічим не відрізняється від “Березоля” <...> Курбас стандартизував свою роботу і вже не веде перед в театрі. В цій стандартизації театру я бачу велику небезпеку для театрального мистецтва в Україні» [Гео Шкурупій] [1929. Протокол АРКК — 60]; «“Березіль” подав яскравий приклад, що лівий театр може збитись праворуч» [1929. Сніговий — 49]; «Лівий актор Бучма на сцені лівого театру “Березіль” зустрівся з новим глядачем» [1933. Буревій — 21]. ► ТЕАТР АНАЛІЗУ, ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ, ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА

ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНИЙ / «театр літературний» [1938. Геркен / 2 — 742]; [1998. Крило — 7]; «Віршована п'єса — це пережиток літературного театру чи театру “неподвижного”» [1921. Курбас / Щоденник — 34]; «Автори цих протестів переконані, що література загубила театр і протиставляють сучасному “літературному театрові” театр “театральний” (напр., театр східних народів, театр масок і т. ін.)» [1925. Мамонтов / Розпад — 228]; «Літературний театр» [1936. Мамонтов / Принципи — 151]; «Толстой ніколи не був прихильником і протилежного стилю: театру “літературного”, театру інтимних настроїв, чеховських півтонів» [1936. Мамонтов / Толстой — 305]. ► МИСТЕЦТВО ВОЙОВНИЧЕ, МИСТЕЦТВО ГЕРОЇЧНЕ, ТЕАТР-ЗРІЛИЩЕ, ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ / [1927. Шевченко / 2 — 209]. ► ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ТЕАТР ЛІТНІЙ / відкритий майданчик; «літній театр» [1865. Лист — 309]; [1889. Старицький — 483]; [1912. Садовський / 2 — 4]; [1916. Кропивницький — 236]; «Поехали в театр [в Бреславлі]. Паскуднее этого вы не можете себе ничего пообразить. Деревянный весь, як у Кременчуці, лож нема; німці сидять у шляпах, курять тут же сигари і п'ють пиво, а німкені регочуться на весь рот, — а нема з чого й реготатись, бо препаскудно грали якийсь водевіль. Манер у актеров, а особливо у актрис, никаких, и игра очень плоха, чем вообще, как я слышал, страдают нем[ецкие] сцены. У нас только и хватило терпения высидеть этот водевиль. Это впрочем летний театр, есть, говорят, лучший, зимний» [1867. Лисенко / 1 — 20–21]; «развлечение прежде небывалое — летний театр в ротонде» [1875. Глібов / Новини — 315]; «публика упивалась русской оперой в течении целой зимы, а весною она предпочитала проводить время в летних, садовых театрах»

[1884. *Черняев — 384*]; «играл в летнем театре сада Тиволи» [1885. *Черняев — 343*]; «по части балетов и танцев угощали публику только летние театры, появившиеся в начале 70-х годов» [1889. *Черняев — 413*]; «В 1863 г. был открыт в Киеве первый летний театр» [1903. *Александровский — 4*]; «за кулісами літніх театрів» [1904. *Кибальчич — 241*]; у значенні «сезонний театр»: «Літній поганський театр України був, можна думати, зв'язаний з позамогилим світом і складався з двох частин. Перша частина припадала на Мавський, або “навій Великдень” (два тижні по Зелених Святах). Друга частина літнього поганського театру — це вистава “Купало”» [1952. *Лужницький — 46*]; «Знову ж у літньому театрі русалії — це підложжя, на якому відбувалася величйна феєрія-видовище “Купало”. Незалежно від релігійного підложжя, обряд “Купало” можна назвати першою сюжетною драмою взагалі» [1956. *Лужницький — 64–65*]. ► АНТИХУДОЖНІСТЬ, ОТКРИТКА, ТЕАТР ОДКРИТИЙ

ТЕАТР ЛІТУРГІЧНИЙ ► ТЕАТР ЕСТРАДНИЙ

ТЕАТР ЛЩЕЙСЬКИЙ / [1927. *Копержинський — 95*].

ТЕАТР ЛОЖНОКЛАСИЧНИЙ / «Ложнокласичний “театр” літературних достоїнств» [1921. *Курбас / Щоденник — 34*].

ТЕАТР ЛУБКОВИЙ / «Несправедливо й недоцільно зараховувати це покоління [П. К. Саксаганського] цілком до лубкового (“горілчаного-гопачного”) театру» [1924. *Мамонтов / Доля — 219*].

ТЕАТР ЛЮБИТЕЛЬСЬКИЙ / «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 / СФСД № 8 — 14*]. ► ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ

ТЕАТР ЛЮДОВИЙ / від польськ. *teatr ludowy*; «людовий театр» [1900. *Франко / Театр — 22*]; [1911. *Лозинський — 2*]; «“людові” театри, зложені най би вже з інтелігентів, а то з пів-інтелігенції, з людей, що штуку зневажають» [1911. *Хоткевич — 493*]. ► УДЕРЖАВЛЕННЯ ТЕАТРУ

ТЕАТР ЛЯЛЕЧНИЙ / [1907. *Старицька — 647*]. ► ТЕАТР КУКОЛЬНИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЕЧНИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЬКОВИЙ, ТЕАТР ЛЯЛКОК

ТЕАТР ЛЯЛЬКОВИЙ / [1899. *Франко — 91*]; [1906. *Франко / НТШ / 71 / 1 — 117*]; [1923. *Білецький — 37*]; [1924. *Горбенко — 1*]; [1925. *Гастролі — 6*]; [1928. *Сиповський — 273, 315*]; [1929. *Дмитрова / 2 — 20, 62*]; [1920-ті. *Рулін / Словник — 8*]; [1930. *Рулін — 22*]; [1933. *м. р. — 5*]; [1941. *Білецький — 5*]; [1941. *Дніпров — 3*]; [1942. *Дитячий — 4*]; [1942. *Наддніпрянина — 3*]; «Ляльковий театр від найдавніших часів мав чисто світський характер, малював типи та ситуації буденного життя, виключаючи коли не принципіально, то фактично теми релігійні. Се в'яжеться нерозлучно з тим огнищем, із якого вийшов сей театр. Тим огнищем були, як показують характерним способом оба найстарші свідоцтва про існування

лялькового театру в Індії і в Єгипті, салони і будуари знатних дам. Призвичаєні відмалку бавитися ляльками, а надто змушені своїм суспільним становищем і пануючим обичаєм проводити найбільшу частку свого життя в мурах свого гарему чи гінекею, вони більше ніж хто інший мусили споконвіку почувати потребу бачити хоч у ляльковій грі образ того широкого світу, замкненого для них, мусили найбільше любитися ляльковим театром. Оце, на мою думку, основна різниця між сим театром і тим, де виступають живі особи. Сей останній повстав у Греції, скільки знаємо, зовсім з інших джерел, з культу деяких популярних божищ, особливо Діоніса» [1906. Франко / Вертеп — 175]; «Принцип постановки вертепу — ляльковий театр» [1918. Курбас / Вертеп — 211]; «ляльковий театр для селянської аудиторії в 150–200 душ можна зробити за 100–150 карбованців» [1926. Горбенко / 2 — 28]; «Питання про широке застосування в театральній роботі лялькового театру порушувалося вже не один раз у пресі, обговорювалося на диспутах після вистав лялькових театрів, що виникали з приватної ініціативи, але, на жаль, і до цього часу шлях для розвитку лялькового театру на Україні не проторено. Кажу на жаль, бо належу до гарячих прихильників ідеї відродження лялькового театру і самого широкого використання його в процесі політ-освітньої та шкільної роботи. У РСФРР ляльковому театрові більше пощастило і там зараз працює вже щось із десяток лялькових театрів, обслуговуючи переважно дитячу аудиторію. На Україні спроби організувати ляльковий театр провадилися в Києві та Харкові, починаючи з 1921 року. Найширшою спробою утворення лялькового театру, пристосованого до сучасних умов, була робота над ляльковим театром у Межигірському художньо-керамічному технікумі 1923–24 р.р. Там була використана форма старовинного українського лялькового театру — вертепу» [1929. Горбенко — 31]; «Помешкання для театру штука дорога, а “ляльковий театр” коштує 15 карб. А потрапить такий театр на село, на селі завжди знайдеться гострий хлопчина з комсомольців, і такого може дати через “ляльку” чосу куркулеві, чи попові чи начальству (коли воно перехилить більш, як треба), що аж-аж-аж»; «Заперечення проти лялькового театру, які доводилось здебати в загальні, в основному до таких зводяться твердження: 1. Ляльковий театр геть пережиток середньовіччя і взагалі стара форма театру. Викликати до життя старі мистецькі форми, що зникли разом із старою ідеологією, недоцільно і навіть шкідливо. 2. Ляльковий театр є примітивна форма театру. Культурний рівень не лише горожанина, але й селянина вже на сьогодні до того підвищився, що його не може задовольняти лялькова гра. Треба не тягти назад, а піднімати відсталі шари населення до вищих мистецьких форм. 3. Ляльковий театр, взагалі, не може задовольнити вимог дорослої аудиторії, а придат-

ний він лише для дітей. Між іншим, остання оцінка лялькового театру є найпоширеніша» [1929. Горбенко — 32]. ► ТЕАТР ЛЯЛЬОК

ТЕАТР ЛЯЛЬОК / [1926. *Театр ляльок* — 2]; [1941. *Дніпров* — 3]; [1942. *Наддніпрянина* — 3]; [1942. *Почин* — 4]; «театр ляльок (маріонеток) <...> театр ляльковий» [1926. *Грассо* — 4]. ► ТЕАТР КУКОЛЬНИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЕЧНИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЬКОВИЙ

ТЕАТР МАЙБУТНЬОГО / [1931. *Мамонтов / Проблеми / 2* — 63]; [1995. *Заболотна* — 22]; «театр майбутнього» [1923. *Гартевельд* — 5].

ТЕАТР МАЛОРОСІЙСЬКИЙ / [1905. *Стебницький* — 37, 44]; «воспретить устройство специально малорусскаго театра и формирование трупп для исполнения исключительно малорусских пьес. Эти постановления были Высочайше утверждены 8 октября 1881 г., но не обнародованы, а лишь сообщены соответствующим органам управления “конфиденциально”» [1905. *Доклад* — 12]; «Поступова група артистів-українців, — що давно горіла мріями утворити же “малоросійський”, а справжній театр <...>. Молодий театр завданням своїм поставив — визволити сценічне мистецтво з полону трафаретних тенденцій попередників, зірвати з нього брудні лахміття утвореного антиукраїнським режимом “малоросійського” театру, де добре танцювали карколомні гопаки, пили горілку і чудово “представляли хохла”» [1918. *Стрільченко* — 3]. ► МАЛОРОСІЙЩИНА, ТРУПА МАЛОРОСІЙСЬКА

ТЕАТР МАНДРІВНИЙ / [1916. *Чарнецький* — 5]; [1918. *Законопроект* — 3]; [1922. *Дивизия* — 4]; [1944. *Кривицька* — 2]; «Ростовські, новочеркаські кооперативи організують мандрівний артистичний театр» [1918. *Мандрівний* — 3]; «Що таке мандрівний театр? Мандрівний театр має являти собою дуже гнучку організацію, що пересувається легко з місця на місце, навіть із одної місцевості в другу, що районом своїм роботи обирає села й містечка, а також найбільш віддалені районові центри. Складатися такий театр має з кращих, кваліфікованих акторських сил, а уряд його з досвідченіших наших театральних адміністраторів. Які завдання ставимо ми перед мандрівним театром? Перше й основне — понести театральну культуру на село в плані нашої загальної політосвітроботи. Театр являється значним чинником політосвітроботи, він найкраще й найлегше в художній передачі впливає на маси, виховує їх політично, піднімає культурний рівень їх, прищеплює їм думки марксистської, ленінської науки. Далі, які безпосередні завдання мандрівного театру? Це — популяризувати революційну художню п'єсу, дати зразкову гру акторську, що на ній будуть учитися драмгуртки на селі, дати інструктивні вказівки що до роботи гуртків, і нарешті, задовольнити потребу села в художній розвазі, бо театр не тільки чинник пропаганди, але й місце художньої розваги» [1926. *Христовий* — 2]; «Голівне, що треба покласти в основу організації театру — це те, щоб театральну дію було подано селянській аудиторії в простих і зрозумілих його формах з найбільшою ху-

дожністю. Експериментальним мандрівний театр бути не може, одначе новаторств відкидати зовсім не слід. Загалом ми гадаємо, що мандрівний театр мусить бути “Революційно-реалістичним”. Щодо репертуару, то він повинен бути цілком витриманий, як з боку художнього, так і з боку ідеологічного <...>. За загальне завдання театру треба поставити виховання селян в напрямкові будування соціалізму <...>. Організує мандрівний театр Окрполітосвіта, безпосередньо ним керує та бере на округовий бюджет <...>. Мандрівний театр повинен бути філією стаціонарного театру» [1926. Грузінов — 5]; «Одним з основних завдань мандрівного театру, як уже зазначено, мусить бути — допомога сільським драмгурткам (крім того, що в цілому дає для села). Ця допомога може виявлятися, принаймні, в таких формах: а) втягнення до участі в постановках кращих членів місцевого драмгуртка (тут же й керовник); б) переведення репетицій з членами сільськ. драмгуртка тієї п'єси, яку вони готують; в) переведення зборів драмгуртків, щоб подати деякі вказівки про дальнішу роботу його. Це — крім того, що буде бачити драмгурток під час роботи самого мандрівного театру. Це зразу буде стимулювати активнішу працю драмгуртків. Кількісний склад мандрівного театру не слід дуже збільшувати, маючи на увазі використання сільських драмгуртків» [1927. Ю.]; «ніяк не можна припустити, щоб усі ярмарки відбувалися без вистав мандрівних театрів» [1928. Копержинський — 405]. ► **ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, КАВАЛОК, СЦЕНА МАНДРОВСЬКА, ТЕАТР МАНДРІВНИЧИЙ, ТЕАТР МАНДРОВАНИЙ, ТЕАТР МАНДРУЮЧИЙ, ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ, ШЕФСТВО НАД ТЕАТРОМ**

ТЕАТР МАНДРІВНИЙ ДЛЯ ФРОНТУ / «Організувати з себе “Мандрівний для фронту театр”» [1919. Корольчук — 285].

ТЕАТР МАНДРІВНИЙ ЗРАЗКОВИЙ / [1917. Відділ — 2]; [1917. Просвіта / 2 — 4]; «При секретарстві народної освіти повинні бути створені зразкові мандрівні театри, також бажано щоб такі театри утворювалися і на місцях» [1917. Просвіта — 28]. ► **ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ**

ТЕАТР МАНДРІВНИЙ ЗРАЗКОВИЙ СІЛЬСЬКИЙ / «Працюємо над забезпеченням репертуару для майбутнього сільського театру. Минулого року справа стояла ширше. Ми поклали були основи під мандрівний зразковий сільський театр» [1925. Курбас / Шляхи — 257].

ТЕАТР МАНДРІВНИЙ СЕЛЯНСЬКИЙ / «Законопроект про мандрівний селянський театр» [1919. Записка]; «мандрівний селянський театр» [1932. Верхацький / Пролог — 11]. ► **ТЕАТР МАНДРІВНИЙ СІЛЬСЬКИЙ**

ТЕАТР МАНДРІВНИЙ СІЛЬСЬКИЙ / «Мандрівного сільського театру, організація якого доведена була до закінчення першої стадії, — підняти “Березіль” не міг, а підмога збоку не поспіла. Все це робив “Березіль”, одриваючи карбованці від своїх мізерних коштів. Адже був, здається, час, коли “Березіль” отримував найменшу субсидію з-поміж всіх

театрів на Україні. “Березіль” навіть спромігся, не дивлячись на все, видавати в свій час театральний журнал, звичайно, за рахунок харчів своїх робітників та їх ентузіазму. Все це говориться до того, щоб підкреслити суто громадянський характер березилівських установок. І вся ця робота мусила розвалитися за відсутністю будь-якої допомоги. Своєю критикою безграмотності і некультурності тодішніх “вождів” українського театру “Березіль” здобув собі тільки неприязнь і ворожість» [1927. Курбас / Сьогодні — 279]. ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ СЕЛЯНСЬКИЙ

ТЕАТР МАНДРІВНИЧИЙ / «Театр[альний] Від[діл] Секретарства Народ[ньої] Освіти організує “Мандрівничий театр”, який має їздити по селах і давати вистави для народа. Артистів, які мають бажання вступити до трупи “Мандрівничого театру”, Театр[альний] Від[діл] прохає негайно подати свої адреси» [1918. МаТе — 4]. ► СЦЕНА МАНДРОВСЬКА, ТЕАТР МАНДРІВНИЙ, ТЕАТР МАНДРОВАНІЙ, ТЕАТР МАНДРУЮЧИЙ, ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ

ТЕАТР МАНДРІВНО-ГРОМАДСЬКИЙ / [1928. Копержинський — 429].

ТЕАТР МАНДРОВАНІЙ / [1910. Франко — 395]; [1913. Франко / Студія — 197].

ТЕАТР МАНДРУЮЧИЙ / [1894. Франко / Театр — 335].

ТЕАТР МАРІОНЕТКОВИЙ / [1885. Франко / Театр — 358]; [1900. Франко / Театр — 22]; [1906. Франко / НТШ / 71 / 2 — 120]; [1906. Франко / НТШ / 71 / 3 — 119]. ► ТЕАТР ЛЯЛОК, ТЕАТР МАРІОНЕТНИЙ, ТЕАТР МАРІОНЕТОК

ТЕАТР МАРІОНЕТНИЙ / [1920. Барвінський — 188]. ► ТЕАТР МАРІОНЕТКОВИЙ, ТЕАТР МАРІОНЕТОК

ТЕАТР МАРІОНЕТОК / [1886. Огоновський / 1 — 303]; [1924. Туркельтауб — 2]; [1929. Шевченко / Березіль — 145]; «*teatr maryonetek*» [1903. Gargas — 13]. ► ДІАЛОГ ЦЕРКОВНИЙ, СТИЛІЗАЦІЯ, ТЕАТР МАРІОНЕТКОВИЙ, ТЕАТР МАРІОНЕТНИЙ

ТЕАТР МАС / [1938. Геркен / 2 — 748]. ► АМФІТЕАТР, ТЕАТР МАСОВИЙ

ТЕАТР МАСОВИЙ / [1931. Масовий]; [1949. Стебельський — 282]; «Курбас хоче ставити “Гамлета” і мріє про театр на 15 душ і 3 актори, де можна буде ставити “справжні мистецькі постановки”. От тобі і масовий театр, от тобі і “народний” артист» [1925. Василько — 53]; «Найперше мусимо сказати, що розуміємо під “масовим театром”. Не можемо іменувати так театр центральний, хоч яку масу глядачів він перепускатиме через свої вистави. Масовий театр це такий, що працює весь час в масах і організаційно з ними зв’язаний (а найбільший спосіб зв’язку — це, насамперед, осередки в масах), він не тільки обслуговує найширші маси, а й зароджується з мас, учасники його (робітники й селяни) тісно зв’язані з місцевим життям. Це театр низовий, периферійний, а організаційно виявляється у нас в формі драмгуртків. Це театр справді масовий, бо має тепер не менше, як 5.000 організацій на Україні і обслуговує до 12.000.000 глядачів на рік. Масовий театр у такому розвитку, який ми маємо тепер, створила Жовтнева Революція. Щоправда, аматорські гуртки, ці первіс-

ні осередки масового театру, почали на Україні зароджуватись ще до революції, та було це явище випадкове, безсистемне й ідейно не відбивало прагнень трудящих мас. І лише з Жовтня розвивається широкий рух театрального робітничо-селянського аматорства, здобуває великі можливості й простори для свого розвитку, наповнюється класовим змістом і працюють у ньому нові аматори <...>. Найбільш важливий період масового театру починається з 1922–23 року, разом із політосвітньою роботою, що з нею він чимраз тісніше зв'язується в одну систему, виконуючи певні завдання в системі політосвіти» [1927. Предславич — 23]; «Масовий театр у такому розумінні, як Ви пропонуєте, — може бути тільки один: театр відпочинку, по суті — безпредметний театр» [1929. Стенограма — 134]; «Перш за все, радянський театр є театр масовий» [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 59]. ► СИСТЕМА ТЕАТРУ РАДЯНСЬКОГО, ТЕАТР МАС, ТЕАТР РАДЯНСЬКИЙ, ФОРМА НАЦІОНАЛЬНА

ТЕАТР МАСОВИЙ РЕАЛІСТИЧНИЙ / «Гасло нашого сьогодні — реалістичний масовий театр» [1926. До з'їзду — 1].

ТЕАТР МАСОВО-АГІТАЦІЙНИЙ / [1920-ті] [1970. Йосипенко — 27].

ТЕАТР МАСОВОГО ДІЙСТВА / [1940. Піскун — 47]. ► ТЕАТР МАСОВИЙ, ТЕАТР МАСОВОГО ДІЙСТВА СИНТЕТИЧНИЙ

ТЕАТР МАСОВОГО ДІЙСТВА СИНТЕТИЧНИЙ / [1931. Гандельман / 1 — 16]. ► ТЕАТР МАСОВОГО ДІЙСТВА

ТЕАТР МАСОВОГО МУЗИЧНОГО ДІЙСТВА / [1931. Мамонтов / Проблеми / 2 — 61]; «Державний Український театр Масового Музичного дійства буде закінчений на кінець п'ятирічки. Найкращий театр масового глядача буде свідком неабиякої, перемоги на фронті культурної революції нашої країни. На місце, де десятки років стояла Мироносицька церква, прийшли вже каменярі, землекопи, будівники. Прийшли виводити величезне спорудження — театр на 4.000 глядачів» [1931. Конкурс — 18]. ► ТЕАТР ГЕРОЇКИ

ТЕАТР МЕЛОДРАМАТИЧНИЙ ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР МЕТАМОРФОЗ / «театр метаморфоз — се німецький витвір із другої половини XVIII в. <...> Се був ляльковий театр, у яким ляльки при допомозі відповідного механізму моментально переміняли свій вигляд, із мужчин робилися жінками, із старих молодими і навпаки. Вони стріляли з рушниць та пістолетів, наливали вино з фляшок у чарки, добували шаблю з піхви і т. і.» [1906. Франко / Вертеп — 200]. ► ТЕАТР ЛЯЛЬКОК

ТЕАТР МИСТЕЦЬКИЙ / «Малий мистецький театр в Києві. Замість колишніх театрів “Варете” й оперети, створено “кляйнкунсттеатр”, призначений для війська й цивільного населення. Розпочав він свою діяльність 1 листопада ц. р. Керівником театру призначений Телін, його заступником колишній керівник “Варете” Ляпін» [1942. ММТ — 6].

ТЕАТР МИСТЕЦЬКОЇ АГІТАЦІЇ / [1929. Шевченко / Березіль — 148]. ► ТЕАТР АГІТАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ

ТЕАТР МІЙСЬКИЙ / міський театр; [1905. *Огляд* / 1 — 31]. ► ВИСТАВА ОПЕРО-ВА, ТЕАТР ГОРОДСЬКИЙ, ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ

ТЕАТР МІНІАТЮР / [1923. *Туркельтауб* — 3]; [1924. *Туркельтауб* / *Криза* — 1]; [1961. *Григор'єв* — 273]; [2012. *Тулуб* — 408]; «в добу рококо український театр в оригінальний спосіб знайшов вихід із кола аристократичного суспільства і зумів підійти до мас народних. Це, так би мовити, театр мініатюр, переносний театр в одній шухляді з ляльками замість акторів-виконавців, — той ляльковий театр, що на Україні має свій окремих репертуар і що широко відомий під назвою “вертеп”. Наш вертеп має суто обмежений репертуар, власне, тільки одну п'єсу, т. зв. “вертепну дію”, яка з часом розбивається на безліч варіантів. Але в основі це один твір, власне містерія на Різдва Христове з податком інтермедійного дивертисменту, містерія на Воскресеніє Христове» [1940. *Антонович* — 459]. ► АРЛЕКІНАД КОМЕДІЯ, КАБАРЕ, КРИЗА ТЕАТРУ, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

ТЕАТР МІСТЕРІАЛЬНИЙ / [1925. *Кусіль* / УТ — 62]. ► ТЕАТР МІСТЕРІЙНИЙ

ТЕАТР МІСТЕРІЙ ДЕРЖАВНИЙ / [1929. *Резанов* — 82]; «До 1927 року в Тегерані існував “Тек'є-Доуле” (Державний театр містерій). Його знищила модернізація. Тепер “Таазіє” міститься на майданах, під повітками чайханів, по дворах каравансараїв, по резиденціях багатіїв — всюди, де є місце для бутафорських баталій, сентиментальних жестів і переможного фанатизму» [1928. *Іран* — 230]. ► ТЕАТР МІСТЕРІАЛЬНИЙ, ТЕАТР МІСТЕРІЙНИЙ

ТЕАТР МІСТЕРІЙНИЙ / [1925. *Кримський* — 43]. ► ТЕАТР МІСТЕРІЙ

ТЕАТР МІСТИЧНИЙ / [1936. *Мамонтов* / *Принципи* — 164].

ТЕАТР МІСЬКИЙ / «городской театр» [1892. *Старицький* / 2 — 505]; [1902. *Одеса* — 16]; [1905. *Кропивницький* — 87]; «С 4-го мая в городском театре начались спектакли знаменитой труппы герцога Мейнингенского, под управлением Людовика Кронегка. Начали “Юлием Цезарем” Шекспира в пер. Шлегеля. 5-го тоже самое. 6-го — “Лагерь Валленштейна” и “Пикколомини” Ф. Шиллера. 7-го — “Смерть Валленштейна” его-же. 8-го — “Кровавая свадьба” др. 5 д. Линднера. 10-го — “Зимняя сказка” Шекспира в пер. А. Тика. 11-го тоже самое. 12-го — “Орлеанская дева” Шиллера. 13-го тоже самое. 14-го — “Венецианский купец” ком. Шекспира. 15-го — “Заговор Фиеско” Шиллера. 16-го — “Ученые женщины” и “Мнимый больной” Мольера. 17-го — “Двенадцатая ночь” ком. Шекспира с пер. Шиллера. Успех мейнингенцы имели хороший, но это был скорее успехи раритета, диковинной, невиданной никогда штуки, чем успех художественного зрелища понятного и оцененного по его действительной стоимости. Ахали от их удивительных постановок, изумлялись перед декорациями, аксессуарами, костюмами, бранили немецкий язык и посредственность первых персонажей, словом все шло, как по писанному. Критика тоже одно похваливала, другое слегка порицала, но, в кон-

це-концов, не сказала нічого достаточного określеного по поводу того в чем именно заключається смисл, значення и поучительность явления, называемого спектаклями мейнингенской великогерцогской труппы, для русского театра и его публики. И это жаль. Случай был превосходный. Уже одно то, что сцену киевского городского театра они могли превращать по желанию: в римский форум, площадь Генуи, волшебный сад Порции, залы королевского Лувра, суровые поля Франш-Контэ, доводя впечатление до полной иллюзии, то одно уже это само по себе было чрезвычайно поучительно. Когда-же эта чарующая обстановка наполнялась глубоким по смыслу содержанием, воспроизведенным в живых изменяющихся образах представляющих точное подобие жизни, но жизни освещенной пронизательностью гениального художника, властью его творчества, замкнутой в гармонически-законченные формы, то достигнув такой степени развития, театральное представление становилось выше обыкновенного зрелища, это была в полном смысле слова, школа художественного воспитания. Вот здесь-то и следовало подробно и доказательно разъяснить, что подобный результат не достигался одним избытком материальных средств (как склонны полагать гг. российские импрессарио), а требовал от режиссера и артистов большого труда, знаний, широкого художественного развития, словом, как раз того чего не хватало и по днес не хватает нашим театральным деятелям и заведениям. Пышные цветы искусства цветут только на культурной почве, а на диком месте вырастает один бурьян. Хотя с другой стороны критики могли-бы возразить, что там, где на театр продолжают смотреть еще как на доходную статью, разговоры о высоких материях являются больше самоуслаждением, чем серьезной общественной необходимостью. Гастроли мейнингенцев, помимо всего прочего, выяснили полную неудовлетворительность и примитивность нашей театральной техники в деле управления массами, в умении давать при скромных размерах сцены яркую, колоритную картину движения. В этом смысле они не прошли бесследно, хотя попытки ставить "по мейнингенски" на авось, выходили иногда весьма уродливыми и давали мизерные результаты» [1898. Николаев — 189–190]; «загальноприйнятий тип міського театру не відповідає нашим національним відносинам у Галичині. У нас нема великих міст, ані великих промислових центрів, де би купчилося багато заможної інтелігенції» [1900. Франко / Театр — 19]; «обік сього міського театру (з природи своєї організації він мусить залишатися міським) бажаю сотворення для нас ще іншого типу, сільського театру» [1900. Франко / Театр — 22]; «тоді починали харківці дбати про городський театр» [1910. Куліш — 469].

ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ / «театр, устроєний на взір західноєвропейського, міщанського, буржуазійного, у нас поки що неможливий» [1892.

Франко — 285]; «Трагедію американського місіонера <...> Інкіжінов показав у плані найвного психологізму міщанського театру — з переживанням, з примітивними й заялозеними ефектами, як “соловейків спів”, “дощ” <...>, так неначе режисер намірився показати в одному спектаклі різні методи гри — від неорганізованого “нутрового” психологізму до відточеної майстерності безезільського актора, що завжди тільки “грає”, тільки “малює” чи “ліпить” образ, вільно орудуючи своїм технічним умінням» [1927. Шевченко / 1 — 293]. ► ТЕАТР БУРЖУАЗИЙНИЙ, ТЕАТР ПРАВИЛЬНИЙ

ТЕАТР МОДЕРНИЙ / [1918. Курси — 2]; [1918. Школа / 2 — 2]; «в модерно-му театрі на чоло висунулось слово» [1956. Лужницький — 71]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ТЕАТР МОДЕРНІСТСЬКИЙ / [1908. Маніфест / 4 — 3]. ► ІДЕОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ТЕАТР МОЛОДІ КОЛГОСПІВСЬКОЇ / «3 ініціативи Київської редакції “Молодий Більшовик” утворено в березні 1930 року Кагарлицький театр колгоспівської молоді. Це історична дата, що її повинен знати кожен робітник мистецтва <...>. Тком є перший мистецький агітпроп, що його повинен підтримати БУК Робмису мистецьким керівництвом» [1930. Гр-кий — 28].

ТЕАТР МОЛОДІ РОБІТНИЧОЇ / «Від початих наслідків цього наслідування “справжніх” театрів, треба було цим гурткам лікуватися роками, щоб стати на властиві рейки, якими пішла друга частина цих драматичних гуртків, що вибрали власний самостійний твердий шлях. Змагання цієї другої частини робітничих драмгуртків, що стали на самостійний шлях — знайшло тепер свій вияв у формі, що зветься тромізмом (теробмольством) себто в русі, спрямованім до створення театру робітничої молоді. Започаткував цей рух ленінградський ТРАМ (Театр рабочей молодежи), що повстав як звичайний клубний драмгурток; але він від самого початку свого існування пішов по власній дорозі. В склад гуртка входили комсомольці. А що на порядку дня комсомольської організації все стоїть цілий ряд гасел та політичних проблем, то це определило напрям роботи гуртка, який зразу оформився як театр політичних маніфестацій і гасел. <...> В протилежності до способів, якими покористувалися старі театри, що пропагували вічні “правди та ідеї”, “повчали” глядача, виховуючи його на определених канолах та подавали йому тверді етичні “рецепти”, — ТРАМ — не ставить своїм завданням “учити” молодь і на зразок моралі з байки подавати в своїх п’єсах рецепти, як охоронятися від всесильного зла. Видовище ТРАМ — у тільки ставлять до осудження те чи інше питання, заставляючи глядача самого робити відповідні висновки. <...> Тромівська п’єса не має сюжету в звичайному розумінні цього слова. Дія не розвивається в ній в порядку поступенности. Нарушені в ній однаково єдність місця і часу. Дія з од-

наковою лехкістю перекидається і в часі і в просторі, вириваючи з них плямами світла, що б'є з протектора — необхідні представлення і протиставлення. Головний натиск ТРАМ кладе на це, щоб вивести марксівську діалектику в театрі з ученого теоретизування і практично ввести її як основу творення революційного театру. З цією метою уживає ТРАМ різних прийомів у своїй роботі, яких за весь час свого існування назбирав він вже досить. Один із таких прийомів є не “показувати” глядачеві кожне питання, що його порушує вистава, але виявляти його діалектично» [1930. ТРОМ — 12–13]; «Поклавши в основу своєї роботи принципи діалектичного матеріалізму, як філософії пролетаріату, ТРОМ ревізує всю систему театру від виконавця до завіси, від ролі музики до світла. ТРОМ намагається бути театром синтетичним» [1931. ТРОМ — 7]. ► АГІТПРОП ХУДОЖНІЙ, ДОПОВІДАЧ СХВИЛЬОВАНИЙ, МАЙСТЕРНЯ ХУДОЖНЯ, ТРОМ

ТЕАТР МОРАЛІЗАТОРСЬКИЙ / «Звичайно, ми не сміємо бути моралізаторським театром, абсолютно ні. Це щось страшенно нудне і непотрібне для сучасності. І ідея не мусить бути чимсь таким, що тотожне з тенденцією. Тенденція моралізує. Ідея не мусить моралізувати, бо вона не конкретна у поняттях, а конкретна в образі. Щось інакше підтягати тенденцію під цілу п'єсу, а щось інше — тільки по частинах. Коли твір писаний на якусь тезу, тоді маємо дійсне розуміння тенденційної вистави, коли якісь висновки недвозначно підносять публіці. Нема тенденції вистави в розумінні трактовки. В розумінні тенденції — її не можна отожднювати з ідеєю. Культ ідеї в театрі підходить страшенно до установки на громадську психологію, бо він говорить не словами, а психологічними установками, образами, котрі можуть бути різно тлумачені, маючи у своїй основі одну ідею. Наприклад, є байка Крилова, називається “Листя і коріння”. Там розказується про сварку листя з корінням, хто з них потрібніший. Пояснити собі це можна різно. Що кріпаки внизу, а пани нагорі. Це для певного проміжку часу мало свою соціальну значимість. А можна сказати, що це внизу економіка, а нагорі ідеологія. Що цінніше? Що з чого виростає? Найважливіша ідея в цій байці для даного часу значила те, що це поміщики, а це кріпаки. Сама ідея — це певний образ, певний психологічний момент, певна установка. Через те наш театр не мусить бути моралізаторським. “Жакерія” не мусить бути моралізаторською. Страшенно багато тлумачень можна підтягти під це: коли темний, тебе будуть бити, а можна під це покласти щось інше. В основі є певна психологічна установка, страх перед темрявою. Може бути страх перед чимсь іншим. Про неї так писати не можна. Ідея сама по собі абстрактна річ. Ми будемо все конкретно говорити, будемо якийсь зміст підтягати. Будемо пояснювати собі, як погано бути в темряві. <...> Так само з “Вієм”. Треба його добре прочитати, пояснити собі його відно-

шення до сучасності, розробити його з релігійного моменту і забобонів. І це все залишити. І фантастику, і чисту поезію, а тоді треба знайти там якусь ідейну ув'язку, знайти, оскільки ця ідея зможе перебудувати сучасну психологію і, знайшовши таку ув'язку, підійти до п'єси, як до сирого матеріалу. (Так, як ішла робота із “Зайцями”)) [1925. Курбас / Режистаб 11.05.1925 — 187]. ► ІДЕЯ, ТЕАТР ПРОПАГАНДИ, ТЕАТР ПРОПАГАНДИВНИЙ

ТЕАТР МУЖИЦЬКИЙ / «театр мужицький не є така нечувана річ, як вам здається»; «поняття мужицького простонародного театру» [1892. Франко — 288]; «Значить, театр мужицький у нас можливий, а з національного і культурного погляду навіть конечний. Театр мужицький? А се що за диво? — запитає не один панич, котрого мозок так уже вложився в рутину буржуазного світогляду, що не може й уявити собі чогось такого, що не вміщається в її рамках. А ні Англія, ані Франція, ані Німеччина, ані Польща не мають мужицького театру, а ми мали б його якимось способом воскресити? Помиляєтесь, шановний добродію! Театр мужицький не є така нечувана річ, як вам здається. Хіба ви не чували про пасійну драму мужицьку в Обераммергау у Баварії, про *Hanswursttheater*, що ще недавно був безмірно популярний в Німеччині, а й досі, напр., у Відні не стратив своєї притягаючої сили? Подібні до нього, а властиво його взірцями були італійські арлекінади і староруські скоморохи а й ближчі нашого часу руські інтермедії та інтерлюдії гумористичні, представлвані по ярмарках в XVI—XVII віках, дуже близько підходили до поняття мужицького простонародного театру» [1893. Франко / 5 — 288].

ТЕАТР МУЗИЧНИЙ / [1973. Заболотна — 13]. ► МЮЗИКЛ

ТЕАТР МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ / «Ми гаряче вітаємо створення державного музично-драматичного театру, але переглянувши його репертуар, мусимо зробити деякі зауваження. Насамперед впадає в око повна відсутність західноєвропейського репертуару, переважна більшість п'єс етнографічно-побутового» [1940. Гаєвський — 177].

ТЕАТР НА ПЛОЩИНІ [ГЕОРГА ФУКСА] / [1920. Загаров — 8].

ТЕАТР НАДВІРНИЙ / придворний театр; [1892. Франко — 292].

ТЕАТР НАЗАДНИЦЬКИЙ / [1927. П. Р. — 2]; [1970. Йосипенко — 58]. ► ТЕАТР

ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР НАІВНИЙ / [1927. Марголін / 2 — 12].

ТЕАТР НАЙНОВІШИЙ / «Театр найновіший, вже часів революції, що характеризується швидкою зміною художніх форм і напрямів» [1925. Кисіль / УТ — 34].

ТЕАТР НАПІВКРІПАЦЬКИЙ ПРОФЕСІЙНИЙ / «професійний, напівкріпацький театр» [1939. Щепкін — 98]. ► ТЕАТР КРІПАЦЬКИЙ

ТЕАТР НАРОДНИЙ / [1865. Народний театр — 313]; [1865. Нива / 3 — 309]; [1865. Руський театр — 274]; [1867. Денис — 463]; [1885. Франко. Лист / 2 — 140]; [1899. Франко — 96];

[1901. Барвінський — LXIII]; [1905. Труш / 2 — 92]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 106]; [1912. Хованський — 14]; [1914. Вороний / Дзвін — 276]; [1916. Кропивницький — 224]; [1917. ТВГСО — 3]; [1920. Барвінський — 231]; [1926. Кудрицький — 6, 8]; [1927. Мамонтов / Садовський — 245]; «артистичне ведення руського народного театру» [з тексту «Умови» 1881 р.] [1916. Чарнецький — 2]; «народні театри» [1898. Коцюбинський — 106]; «народні аудиторії-театри» [1903. Карпенко-Карий / Наталка — 274]; «Мій виступ представлено як боротьбу против “народного театру” (говорю головно за себе, бо др. Франко, другий обвинувачений, сам буде говорити за себе). Чи треба доводити неправдивість такого представлення? Чи я виступав або виступаю против театру взагалі? Я потраплю високо оцінити значінне театру добре поставленого й провадженого, що має перед собою певну ідейну програму й зміряє до неї, не запобігаючи вулиці, не силкуючи ся робити касу за всяку ціну. Колиб театральний комітет знайшов спосіб фондами державними чи краєвими (розумієть ся, не в характері заплати за якісь уступки в національній справі), чи жертвою якого мільонера не тільки поставити театральний будинок, а й забезпечити дотацію, потрібну для такого, незалежного від вимогів вулиці провадження в нім театральних вистав, — ухилили б ми шапку перед ним і признали, що він дав нашій суспільности цінне культурне придбанне. Але коли ми бачимо противно, що для побудовання самого театального будинку (який сам по собі зовсім не обіцює провадження руської сцени в пожаданім напрямі) всякою силою партійних органів і преси форсується нашу убогу суспільність до величезних як на її грошеві засоби жертв, витискаєть ся з неї кожний вільний гріш, граючи на її національній амбіції, дразнячи її національні почутя, і відвертаєть ся тим від справ далеко потрібніших, усуваєть ся потреби далеко актуальніші — то против того не перестанемо при кожній нагоді підносити голос» [1905. Грушевський — 216]; «народний руський театр» [1905. Франко / Честь — 338]; «Зразок хорошого народного театру тримався ще у Києві в Троїцькому народному домі завдяки великій енергії і ще більшій громадській свідомості й упертості свого керівника М. Садовського. Але й там досконала традиційна форма цього театру стала загнивати з просякненням на його сцену п'єс всесвітнього репертуару чи п'єс з інтелігентського життя, що своєю непристосованістю до традицій театру стали викривляти його обличчя» [1928. Курбас / Жовтень — 301]; «Перед театром нашої доби стоїть велетенське завдання — охопити мільйони глядачів. Ми мріємо про справжній народний, про справжній соборний театр, де буде цілий ліс рук, де буде ціле море голів. В порожній театральній залі нам скучно. Найбільше свято ми відчуваємо там, де збираєть ся велика маса. Отже, наші нові театри — для маси. Нові театри будуємо для того масового робітничого і селянського глядача, що йде до театру, як на велике народне свято. <...> Після цього стане зрозумілим, що те-

атр масового музичного дійства мусить бути театром народних рухів, театром революції, театром героїки, великого пафосу, масового творчого піднесення. Словом, театр масового музичного дійства — це героїчний театр, що своєю серйозністю перевищує трагедію, відрізняючись від неї тим, що героїка мусить базуватися не на переживаннях окремого “героя”, а на переживаннях маси. Словом, це буде трагедія без трагедійного “героя”, без року, без фатальної віри в неминучість його присуду. Коли хочете, то можете назвати цей новий театральний жанр трагедією без трагедії» [1930. Буревій — 63–64]; «Народний театр задовольняв нашу уяву прикметами своєрідної поезії; народний побут, психологія селян і козаків були для нас напівромантичним сюжетом; у цьому світі далекому від нашого способу життя і близькому нашим національним ідеалам, ми шукали духової полегші після непоетичної буденщини. Небагато мали ми спільного з переживаннями нещасливої дівчини, яку покидає невірний парубок або інтригами між багатими і бідними за клаптик поля, а проте нераз пускали ми сльозу підчас вистави і нераз з вистави вертаючись до хати почували себе зворушеними трагедією селянської або козацької душі» [1934. Рудницький — 2]; «Місцеві комуністи ушкварили “народний театр”. Закликали й нас. Ніколи в житті гіршого знуцання я не пережила, як тоді, коли перед самою виставою той самий оратор, що у нас вчора нищив “усякий національний вопрос”, тепер в окремому викладі лявав усіх Ліндфорсів <...>. Щось таке погане, слиняве, нечисте було навкруги, що я при першій нагоді вийшла з “народнього театру” до дочки» [1937. Русова — 243]; «Вісню українського народного театру є весілля як своєрідний народний драматичний твір. Весілля можна розглядати з погляду його драматичної будови, встановлюючи технічну форму її, докладні образи персонажів, точну режисерію, включно з мізансценами і реквізитом, гру й почування дійових осіб, що їх ілюструє хор або сольова пісня в кульмінаційній точці п’єси (пісня про чоботи)» [1952. Лужницький — 47]. ► **ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, КОЛІЗІЯ, НАПРЯМ ЦЕНТРОБІЖНИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР СІЛЬСЬКИЙ**

ТЕАТР НАРОДНИЦЬКИЙ / [1929. *Переднє слово* — 8]; [1920-ті. *Рулін / Програма* — 339]. ► **ТЕАТР НАРОДНИЙ**

ТЕАТР НАРОДНИЙ / [1865. *Бесіда* — 519]; [1865. *Де-які* — 428]; [1912. *Ан* — 3]; [1918. *Школа / 2* — 2]; [1924. *Єфремов* — 10]; «З’єдиненням музики з поезією, суть народні театри» [1865. *Де-що* — 334]; «Руський народний театр є інституція одна з найважливіших, проте и не може бути послідньою з тих, на которі ми примушені звернути нашу увагу. Поминаємо всі інші поводи гуманитарні, которі театр для якого-небудь народу необхідною інституцією чинять, як н. п. естетичне образование, моральность и т. и., а приймаємо один, дли вашего народу головний, бо найважливіший, именно, що театр причинається до піднесення народнього почуття и торує

народній мові вхід у ті верстви обчества, которі нещасливим skutком историі в такій мірі відчужилися своему народові, що з звичаями покинули и народню мову, и репрезентують ніби якусь другу краєву народность» [1865. *Teamp* / 1 — 154]; «Народній театр. 1) З'їзд “Просвіт” визнає необхідним, щоб при Генеральному Секретаріаті народньої освіти були засновані театральні курси, куди “Просвіти” посилали б на свої кошти делегатів для науки режисерської справи. 2) З'їзд “Просвіт” визнає необхідним, щоб при Секретаріаті народньої освіти були утворені зразкові мандрівні театри, а також бажає, щоб такі мандрівні театри закладались і на місцях. 3) Необхідно будувати по більших селах народні дома, а де не можна, примінювати примінювати всякі помешкання до потреб театру. 4) Необхідно закласти музей та бібліотеки театральних вистав. 5) При Центральній Раді повинен бути утворений “Український Театральний Фонд”. 6) Необхідно, щоб театральний одділ Секретаріату Секретаріату народньої освіти видав підручники для народніх театрів» [1917. *Просвіта* / 2 — 4]; «прегарні зразки народнього театру в формі інтермедій» [1927. *Рулін / Музей* — 8]; «українській народній театр — вертеп» [1927. *Рулін / Музей* — 17]; «народній театр, або театр “традиційних форм”» [1927. *Шевченко* / 1 — 295–296]. ► ВЕЧЕР ДЕКЛАМАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА

ТЕАТР НАРОДНО-КЛАСИЧНИЙ / [1918. *Курси* — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, ТЕАТР НАРОДНО-КЛАСИЧНИЙ

ТЕАТР НАРОДНО-ПОБУТОВИЙ / [1932. *Рулін* / 15 — 46]. ► ТЕАТР НАРОДНО-ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР ПОСТУПОВИЙ

ТЕАТР НАРОДНО-КЛАСИЧНИЙ / [1918. *Школа* / 2 — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, ТЕАТР НАРОДНО-КЛАСИЧНИЙ

ТЕАТР НАРОДНО-ПОБУТОВИЙ / [1928. *Болобан* / *Карпенко* — 123]. ► ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР НАРОДНО-ПОДБУТОВИЙ

ТЕАТР НАРОДОЛЮБСЬКИЙ / про театр корифеїв; [1930. *Рулін* / *Звіт* — 50]; театр «традиційний, “народолюбський”» [1932. *Рулін* / 15 — 47].

ТЕАТР НАСОЛОДИ ТА РОЗВАГИ / «заперечуючи театр насолоди та розваги (за Толстим — розпусти)» [1936. *Мамонтов* / *Толстой* — 305].

ТЕАТР НАСТРОЄВИЙ / «Новий театр, що вийшов із цієї суспільної служби починав боротьбу з дотеперішнім “настроевим” театром. Психологічний театр з півтонами, нюансами, мріями — полишав висновки авдиторії. Дієві особи зітхали, мріяли, піддавались ударам долі і цим ліризмом заражували глядачів. Новий театр починає з ними боротьбу. Він хоче нової, боевої людини» [1929. *Шевченко* / 1 — 3]. ► ТЕАТР НАСТРОЮ

ТЕАТР НАСТРОЮ / «психологічну драму, що утворила “театр настрою” (“Художественный театр” в Москві)» [1913. *Вороний* / *Teamp* — 163]. ► ТЕАТР НАСТРОЄВИЙ

ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ / [1913. *Вороний / Театр* — 43]; [1926. *Смолич / Толбузін / 2* — 301]; [1929. *Дмитрова / 2* — 389]; «Мейерхольд принципіальний противник натуралістического театра. “Мейнингенство” ультра-реалістических постановок современного театра он считает злым гением самого театрального действия» [1908. *Маніфест / 5* — 2]; «Чому натуралістичний театр був до певної міри мистецтвом, хоча в ньому не було цього моменту перетворення? А тому, що перетворення було, але у драматурга. Життя не взяте з усіма випадковостями, а перетворено в особливе зіставлення осіб, обставин, настроїв життя, логічності і т. д.» [1925. *Курбас / Режлаб 13.05.1925* — 455]; «На сьогоднішньому диспуті зовсім нема третьої групи — представників натуралістичного театру. Він хоч і не був тут репрезентований, а проте ворожнеча до нього обох репрезентованих груп тут була. Отже життя театру характеризується тепер загостреною боротьбою трьох театральних течій, трьох театральних груп. В цьому і є суть нинішнього театрального диспуту» [1929. *Скрипник / Трикутник* — 157]; «Молодотеатрівці відчували інтуїтивно, що театр Садовського є театр народний, але не національний» [1943. *Бутківський* — 6]. ► МЕТОДА НАТУРАЛІСТИЧНА, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ ПОБУТОВИЙ / [1924. *Мамонтов / Доля* — 218]. ► ТЕАТР ПОБУТОВО-НАТУРАЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ СТАРИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ► КАСА

ТЕАТР НАЦІОНАЛ-РОМАНТИЧНИЙ / [1923. *Смолич / Листи* — 1]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ / [1894. *Франко / Театр* — 318]; [1913. *Вороний / Театр* — 65]; [1917. *Арміст* — 4]; [1918. *Товариство* — 2]; [1925. *Кисіль / УТ* — 140]; [1929. *Слабченко* — 215]; [1932. *Рулін / 15* — 44]; [1940. *Гаєвський* — 177–178]; [1943. *Бутківський* — 5, 8]; «хоч уряд Центральної Ради удержавлював національний театр (тобто “Богдана Хмельницького” і “Крути та не перекручай”), але занепад того театру був уже остільки очевидний, що не треба було родитися пророком, щоб передбачити близький кінець тих пережитків» [1925. *Меженко* — 7]; «Зрусифікована українська буржуазія не встигла утворити власного національного театру. Вона задовольняла свої мистецькі смаки з копіювання досягнень петербурзької та московської сцени» [1932. *Буревій* — 5]; «Не тільки з огляду на театр корифеїв, але й знаючи вже його майбутнє, є підстави стверджувати, що національний український театр уже з перших спектаклів визначився як театр переважно синтетичний, постановочний, аналітичний, публіцистичний, параболічний, а не побутовий. Національний поетичний театр» [1988. *Клековкін* — 8]; «Духовне життя практично кожного європейського народу важко уявити без участі в ньому особливого організму — національного театру. В одних країнах він носить цю назву, як, скажімо Національний Королівський театр в Англії. В інших — зберігає своє традиційне ім'я: “Комеді Франсез” у Франції,

“Бургтеатр” в Австрії, “Королівський Театр” у Швеції... Але справа не в назві, а у задумі та призначенні. Задум та призначення такого театру бути театром нації. Насамперед, це означає бути виразником всього того, що притаманне нації, що характерне для неї як цілого, що склалося історично. Цілого, яке постійно розвивається, змінюється, але зберігає себе як ціле. У самій природі Національного театру закладена така якість, як неперервність, цілісність національної культури. Або по-іншому відчуття національної культури як цілого. Збереження національної культури як цілісної — це, напевно, одна з основних місій Національного театру. Отже, цілком зрозуміло, чому свого часу кожна з європейських націй так прагнула до народження та становлення свого власного Національного театру. Прикладів безліч. Один із них — історія народження чеського Національного театру наприкінці минулого сторіччя, театру в прямому значенні слова, збудованого на гроші кожного чеха. Про характер та культуру того чи іншого народу, зокрема, культуру театральну, можна безпомилково судити якраз з усього того, що відбувається з мистецтвом Національного театру. З часової дистанції особливо помітно, що у творчості саме цих театрів моральний тонус та духовні шукання нації відбиваються найбільш адекватно, найбільш зримо. Мистецтво Національного театру — це мистецтво великого стилю. Так історично склалося, таким цей театр прагнула бачити нація. Мистецтво великого стилю — це вивіреність та ясність стильових виразів, очищення від усього неосновного та випадкового. Але це також відсутність стильового екстремізму, стильових крайнощів, стильових вибухів. Мистецтво Національного театру є мистецтвом, яке не дає розчинитися, розсіятися, роздрібнитися національному стилеві, мистецтвом, яке й покликане зберігати національний стиль» [1997. Данченко — 29]. ► АРТИСТ, НАРОДНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ, РАДА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР ЛЮДОВИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ

ТЕАТР НАЦМЕНІВСЬКИЙ / театр нацменшостей — російський, єврейський та ін.; «Ось показники зростання нацменівських театрів: російських — у 1931 — 9, у 1934 — 17, єврейських — у 1931 — 6, у 1934 — 8, німецьких, болгарських і польських у 1934 — по одному» [1935. Фронт — 142]. ► ТЕАТР НАЦМЕНШОСТЕЙ, ТЕАТР НАЦМЕНШОСТІВ

ТЕАТР НАЦМЕНШОСТЕЙ / [1931. Врона — 6]. ► ТЕАТР НАЦМЕНІВСЬКИЙ, ТЕАТР НАЦМЕНШОСТІВ

ТЕАТР НАЦМЕНШОСТІВ / [1927. Рулін / Музей — 11, 18]; [1930. Рулін — 21]; [1931. Рулін / ПС — 8]. ► ТЕАТР НАЦМЕНІВСЬКИЙ, ТЕАТР НАЦМЕНШОСТЕЙ

ТЕАТР НЕ АКТОРА / [1917. Д. А. / 2 — 251].

ТЕАТР НЕДЕРЖАВНИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР НЕЙТРАЛЬНОГО ПОПУТНИКА / [1929. Леїн — 95].

ТЕАТР НЕОБУРЖУАЗНИЙ / [1931. ЛВ — 5]. ► РУХ ТРОМІВСЬКИЙ

ТЕАТР НЕПОДВИЖНИЙ / «Віршована п'єса — це пережиток літературного театру чи театру “неподвижного”» [1921. Курбас / Щоденник — 34].

ТЕАТР НЕПРИБУТКОВИЙ ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ / [2000. Ленгли — 24]. ► ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР НЕРЕВОЛЮЦІОНІЗОВАНИЙ / [1924. Рада / 2 — 4]. ► РАДА ХУДОЖНЯ

ТЕАТР НО / [1928. Дмитрова / Японський театр].

ТЕАТР НОВИЙ / «Поки в Київській академії і її молодших паростях в Москві, Ростові, Тобольську і т. і. доживала свого віку стародавня шкільня містерія, а по селах та місточках простолюддя з уподобанням гляділо на вертеп та слухало жартів вертепної драми, по більших містах, а головню в столицях, виростала нова драма, піднімалися зачатки нового театру на взір європейський. <...> І в Московщині перші зароди нового театру появляються ще около половини XVII в.» [1894. Франко / *Театр* — 307]; «Нова концепція життя, до ґрунту нова. Так само і театр буде новий. Це має бути театр, у якому побут повинен бути матеріалом. Побут не буде змістом, але він буде із своїм обличчям, і не тільки з обличчям, а навіть з побутовими звичками, побутовими звичаями; він буде матеріалом для того, щоб ствердити в широких масах, розвивати, поглиблювати, будуючи начало позитивне, мажорне, комуністичне начало, новий світогляд, світорозуміння. Це цілком нова категорія, як щось домінуюче. Були і раніше професори, матеріалісти і т. д., але воно все не було домінуюче, це були зародкові явища. Зараз нова епоха. Навіть кожен ідеаліст повинен собі сказати, що це чергове завдання людства, яке перед нами стоїть, і його треба здійснити. Тим більше “Березолю”, матеріалістам, комуністам ясно, що це треба стверджувати, бо це — домінуючий момент... Це новий ідеологічний момент, який і буде змістом нашої роботи, так само, як і світогляд. Правда, у певному відношенні побут був матеріалом і в старому театрі. Певний зміст логічного порядку в основі лежав, чи то ідеї кооперації, чи ідея долі (українська мелодрама), ідея незалежності чи самостійності національної, чи просто закоханість у давнину історико-романтичних п'єс (“Лиха іскра поле спалить і сама щезне” І. Карпенка-Карого). З'явиться у нашій фактурі обличчя і певний звичай. Але оскільки в основі нашої ідеології лежить боротьба класів, оскільки ця боротьба класів має у своєму розвитку на всіх теренах землі дуже невелику кількість масок, оскільки вона є чимсь, що у нас буде спільним з часом революції, себто основною ідеєю, остільки в деякому відношенні на всій нашій роботі позначиться те, що властиве всякому зацікавленому підходові до речі — маска узагальнення. А зацікавлений підхід до речі — це також новий момент для митців, це те, що в нашому ставленні до речей нема байдужості — такої, яка була у якого-небудь Ренє, чи є у якого-небудь неокласика» [1925.

Курбас / Зв'язок — 124; «Театр новий український» [1927. Курбас / Справа — 264]; «Новий театр, що вряди-годи з кінця XVIII-го вже віку давав на території України вистави» [1927. Рулін / РУД — VIII]; «Молодий Театр» відіграв велику роль в історії нового українського театру. Він поставив собі дуже широкі, як на той час завдання: “проводити в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла би проявитись творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства не українофільської, а європейської в національній формі культури» [1927. Шевченко — 26]; «початки нового театру [від Котляревського]» [1937. Чарнецький — 665]; «Новий театр, за європейськими зразками, бачила Україна вже при кінці XVIII. в., та він був неукраїнський. У Харкові відбувалися вистави російські, а в Кам'янці Подільському польські. В Харкові давав перші вистави балетмайстер Іваницький. У р. 1789. з почину губернатора Кішенського построено постійний театр, у котрім дирекцію в р. 1812. обняв наш письменник Гр. Квітка-Основ'яненко, який в тім часі виставляв теж виключно російські твори. В Харкові виставлено на бенефіс Щепкина за спеціальним дозволом Генерал-Губернатора Репніна уперше Котляревського “Наталку Полтавку”, що вже мала дозвіл для Полтави). В Кам'янці Подільським був польський театр під дирекцією зразу Антона Змиєвського, а опісля Непомука-Камінського (оба зі Львова), врешті Мошинського, Недзельського. <...> В тім самім часі був і в Києві польський театр під управою Ленковського» [1937. Чарнецький — 666]; «Український новий театр (від початку XIX до перших років XX ст.)» [1941. Білецький].

ТЕАТР НОВИЙ УКРАЇНСЬКИЙ / «новий український театр» [театр від 1881 р.] [1910. Франко — 391]; «новий український театр» [про театр корифеїв] [1930. Рулін / Випуски — 6].

ТЕАТР НОВІТНІЙ / [1923. Смолич / Листи — 1]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР НОВІТНІЙ УКРАЇНСЬКИЙ / [1921. Барвінський — 282]; [1923. Рулін — 239]; «Творець українського новітнього театру і головний керманець державного театру “Березіль” у Харкові Лесь Курбас, вертаючи з короткого побуту за кордоном, в неділю на кілька годин зупинився був у Львові» [1927. Курбас / Львів — 2].

ТЕАТР НОВОПОБУТОВИЙ / [1925. Мамонтов / Молот — 242].

ТЕАТР НОВОЧАСНИЙ / «[Карпенко-Карий] був одним із батьків новочасного українського театру» [1907. Франко / Тобілевич — 374].

ТЕАТР НОРМАЛЬНИЙ / [1907. Стешенко / 1 — 58]; «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].

ТЕАТР НУТРА / «Старий театр “нутра” тим не мистецький, що почування, котре є стимулом усіх мистецтв, значить і театру, зробив своїм

засобом. Грецький актор зворушував у масці і на котурнах, і був строго скандуючим» [1920. Курбас / Щоденник — 34]. ► НУТРО

ТЕАТР ОБІДНІЙ / [2000. Ленглі — 27].

ТЕАТР ОБ'ЇЗДОВИЙ / [1944. Кривицька — 2].

ТЕАТР ОБРАЗОТВОРЧИЙ / [1923. Шевченко — 10]. ► ТЕАТР СТАНКОВИЙ

ТЕАТР ОБРЯДОВИЙ / [1929. Дмитрова / 2 — 20].

ТЕАТР ОБРЯДОВИЙ СТАРОВИННИЙ / [2001. Проскураков — 47].

ТЕАТР ОДКРИТИЙ / «У понеділок, 19 квітня, відкривається літній сезон у городському саду “Шато-де-Фльєр”. Територію саду значно побільшено, що дало змогу збудувати кілька нових павільонів і новий відкритий театр. У закритім театрі з 19 квітня до 1 люля гратиме опереточна трупа <...>. В другім закритім театрі (бувш. відкритий) даватимуться вистави так званого “сучасного театру”. Репертуар складатиметься з фарсів, драм, комедій, шаржів, пародій, кабаре то що. <...> В новім відкритім театрі буде французько-російський водевіль з співами, одноактові пародії, атракціони й чисте варьете. Тут виступатимуть музичні клоуни Бім-Бом, жонглери, акробати, цигани й т. и. На відкритій естраді гратиме оркестр молодих музикантів (старші учні музичної школи)» [1910. Шато — 4]; «21-го квітня в саду харківського зібрання приказчиків впоряджується велика гулянка з боєм квіток, конфеті, серпантинном та феєрверком — на користь товариства взаємної допомоги приказчиків г. Харькова. На сцені відкритого театру будуть виставляти п'єсу Карпенка-Карого “Сто тисяч” під режисюрством і при участі А. К. Саксаганського. Після спектаклю буде дівертисмент» [1911. Харківщина — 3]. ► ОТКРИТКА, ТЕАТР ЛІТНІЙ

ТЕАТР ОДНОГО АКТОРА / «“Театр одного актора” набуває останнім часом все більших прав і популярності на англійській сцені. В спектаклі, виконуваному одним актором, немає конфлікту з іншими дійовими особами, немає діалогу і, як правило, відсутні декорації. Всі сценічні контрасти, всі зміни темпу вистави, її динаміка залежать від одного-однісінького актора, який протягом якогось часу перебуває сам на сам з глядачем. <...> “Театр одного актора, як ніякий інший жанр, дозволяє актору з усією повнотою демонструвати діапазон свого таланту”, — зазначає театральний критик Роланд Хейман, рецензуючи в англійському журналі “Плейз енд плейерс” вистави “театру одного актора”» [1965. ТОА — 128]. ► МОНОДРАМА

ТЕАТР ОДНОЧАСОВОСТІ ► ТЕАТР СИМУЛЬТАНІЧНИЙ

ТЕАТР ОПЕРЕТИ / [1926. Смолич / Оперета — 2]. ► ОПЕРЕТА, ТЕАТР ОПЕРЕТОЧНИЙ

ТЕАТР ОПЕРЕТОЧНИЙ / [1907. П-ський — 67]; [1928. Ванченко / 7 — 213];

«З 31-го квітня відкривається у Києві, на Меринговській вул. № 8, опереточний театр В. Дагмарова — “Художественная оперета”» [1911. НТ]; «В Харькове функционирует оперный и опереточный театр. До но-

ября 1942 года оперный театр дал 290 постановок, которые посетили 300 000 зрителей» [1943. СКЦ]. ► ТЕАТР ОПЕРЕТИ

ТЕАТР ОПЕРНИЙ / [1907. *Ревізія* — 3]; [1919. *Спілка* — 4]; [1930. *Оперний* — 6]; «“Наталка-Полтавка” з Садовським та Саксаганським. Великий оперний театр повнісінький. Курці нема де клянути. А у Юри, у так званих “франківців” буває по 50–60 чоловік на не менший театр. Саксаганський у ролі Возного воскресив той хороший образ, що давав колись Карпенко-Карий. Можна було одпочивати на грі двох братів, що відносили далеко-далеко від сучасного гаєрства. Садовський оповідав, що заходив до Любченка: “Коли ви дасте, нарешті, нам театр?” — “Та, бачите... я нічого проти того не маю, — одказує помпадур, — тільки... дозвольте, Микола Карпович, по ширості з вами говорити?” — “Прошу”. — “Ми боїмося, що ви нам покладете зовсім франківців...” — “Вони вже лежать”, — одмовив Садовський» [1926] [1929. *Єфремов* — 427]; «Продавши стару нашу карету, батько передплатив нам ложу в оперному театрі, бельетаж. Мене приваблював чудовий барітон, італієць Фабрикаторі і голосом і красою, і я почувала себе як на небі, коли він випадково оглядався на нашу ложу, де дівчинка літ 12–13 з захопленням кидала йому квіти й ловила кожну його ноту, кожний рух. Після Фабрикаторі моїм мрійним героєм став адютант генерал-губернатора Безака, Крупенський. Він завжди сидів у першому ряді крісел» [1937. *Русова* — 25]. ► ТЕАТР ОПЕРОВИЙ, УКРАЇНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ

ТЕАТР ОПЕРНИЙ ПЕРЕСУВНИЙ / [1928. *Оперка* — 3]. ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ, ТЕАТР МАНДРІВНИЧИЙ, ТЕАТР ПЕРЕДВИЖНИЙ, ТЕАТР ПЕРЕЇЗНИЙ, ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ

ТЕАТР ОПЕРОВИЙ / [1864. *Вістник* / 59 — 236]; [1925. *Туркельтауб* / 3 — 10]; [1926. *Хроніка* / 5 — 10]; [1928. *Збірник* — 381, 399]; [1929. *Петрицький* — 37]; [1929. *Фрагменти* — 104]; [1931. *Гандельман* / 1 — 15]; [1931. *Козицький* — 29]; [1933. *Лотоцький* / 2 — 214] ► АБОНЕМЕНТ, ТЕАТР ОПЕРНИЙ

ТЕАТР ОПЕРОВО-БАЛЕТНИЙ / [1931. *Мамонтов / Проблеми* / 2 — 61].

ТЕАТР ОПЕРОВО-ДРАМАТИЧНИЙ / [1924. *Театр* — 43].

ТЕАТР ОПИСОВИЙ / «На зміну злегка підфарбованому по суті описовому театрові Тобілевича ішов театр з закликком до революційної боротьби» [1929. *Слабченко* — 218].

ТЕАТР ОСВІТИ САНІТАРНОЇ / [1930. *ТСО* — 18]; [1930. *Що* — 18]. ► САНКУЛЬТЕАТР, САНОСВІТТЕАТР, САН-СТУДІЯ ТЕАТРАЛЬНА, САНТЕ-АКТОР, САНТЕАТР ТЕАТР КУЛЬТУРИ САНІТАРНОЇ, ТЕАТР САНІТАРНО-ОСВІТНИЙ

ТЕАТР ОФІЦІЙНИЙ / [1928. *Чеський* — 185].

ТЕАТР ПАНСЬКИЙ / [1927. *Копержинський* — 95]; «И Котляревський, и Гоголь свої драматичні твори писали за-для панських театрів: Котляревський — для театру Ріпніна, а Гоголь для театру Трощинського!... Се панство з своїми дворяками-шляхтою любило забавлятися, потішатися творами Котляревського и Гоголя; сміялось над мовою и звичая-

ми того народу, котрий поїв и кормив його» [1865. *Феллетон* — 533]; «І Котляревський, і Гоголь вповні були дітьми свого часу, котрий виявився і на їх творах. І Котляревський, і Гоголь свої драматичні твори писали задля панських театрів: Котляревський для театру Рєпнина, а Гоголь для театру Трощинського!» [1866. *Маруся* — 365].

ТЕАТР ПАНСЬКО-ДИДИЧІВСЬКИЙ / [1941. *Ленкий* — 101]. ► ТЕАТР ГРОМАДЯНСЬКИЙ, ТЕАТР ПАНСЬКОЇ САДИБИ

ТЕАТР ПАНСЬКОЇ САДИБИ / [1929. *Рулін / Завдання* — 28].

ТЕАТР ПАСИВНИЙ / [1927. *Шевченко / 1* — 288]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ТЕАТР ПЕДАГОГІЧНИЙ / [1927. *Марголін / 2* — 12]; [1930. *Піонер* — 39]; [1986. *Бугайов* — 9].

ТЕАТР ПЕРВІСНИЙ (ДОХРИСТИЯНСЬКИЙ) / [1952. *Лужницький* — 45].

ТЕАТР ПЕРЕДВИЖНИЙ / [1917. *Д. А. / 1* — 1]. ► ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ, ТЕАТР МАНДРІВНИЙ, ТЕАТР ПЕРЕЇЗДНИЙ, ТЕАТР ПЕРЕЇЗНИЙ, ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ

ТЕАТР ПЕРЕДМІСЬКИЙ / [1923. *Федоренко* — 341].

ТЕАТР ПЕРЕДОВИЙ / «Передовий наш театр, “Березіль”» [1927. *Диспут* — 1]. ► ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ

ТЕАТР ПЕРЕДОВИЙ УКРАЇНСЬКИЙ / [1932. *Рулін / МЗ* — 108].

ТЕАТР ПЕРЕДРЕВОЛЮЦІЙНИЙ / [1927. *Шевченко / 1* — 288]. ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ / «Театр переживання — це завжди театр аматорський» [1925. *Курбас / Майстерність* — 115]; «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 / СФСД № 8* — 14]. ► ПЕРЕЖИВАННЯ, ТЕАТР ЛЮБИТЕЛЬСЬКИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ТЕАТР ПЕРЕЇЗДНИЙ / [1927. *Хроніка* — 16].

ТЕАТР ПЕРЕЇЗНИЙ / «Часто також [трапляється вираз] “пересувний театр, музей, виставка” та інші. За акад. словн., т. III. “пересувною” може бути “абетка”, а курси, театр, музей будуть переїзні (без “д”)» [1928. *Гладкий* — 29]. ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ, ТЕАТР ПЕРЕЇЗДНИЙ, ТЕАТР ПЕРЕЇЗНИЙ, ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ

ТЕАТР ПЕРЕНΟΣНИЙ / «переносний театр (*theatrum portatile*)» [1906. *Франко / Вертеп* — 194].

ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ / [1927. *Предславич / 1* — 5]; [1928. *Гладкий* — 29]; [1928. *Сірий / 1* — 40]; [1930. *Держбюджет* — 17]; «Нашим завданням мусить бути створити такі пересувні театри по всіх округах» [1926. *Тези* — 40]; «Пересувні оперові театри, які знайомлять робітничо-селянські маси з найтруднішою формою мистецтва і з найменш відомою саме цим робітничо-селянським масам формою театрального видовища — хіба це не славна перемога?» [1929. *Грудина / 1* — 7]; «Отож, перед нами стоїть зараз завдання вишукати нову форму пересувного театру, форму найпростішу, але,

насамперед, таку, щоб вона давала змогу цьому театрові просунутись до самого низу — до селянина, до робітника; і подруге, щоб ця форма не зменшувала художнього рівня пересувного театру, не була халтурою. За такий театр, на нашу думку, може стати поновлений, пересувний театр часів Шекспіра в Англії (зрозуміло, що ми беремо за зразок лише його форму, додаючи до неї всі ті технічні й театральні засоби, що ми їх тепер маємо). Для цього, приміром, можна взяти три великих вантажних авто і переробити та пристосувати їх так, щоб двоє з них були за житло для акторів, а одне для перевозу і сховища театального майна. Маючи це, можна легко й вільно мандрувати по наших селах, копальнях, заводах, бодай весною, влітку, і до пізньої осені. Такий театр міг би мати з собою розкладну сцену, декорації і штук 500 розкладних лав. Маючи такий театр, грати можна під голим небом, розставивши лише вкриту брезентом свою сцену, свої стільці та лави, за кілька годин вистава вже почалася, бо розташуватися такий театр зможе дуже швидко. Звичайно, що при гарному художньому оформленні, при художньому репертуарі і добрих акторах, роля й значіння такого театру були б дуже великі» [1929. *Полоцький* — 4]; «При цьому додаю на Ваш розгляд та затвердження кошторис <...> Державного Драматичного театру “Березіль” разом з його філіалом — Державний Драматичний театр “Березіль Другий” (пересувний театр для обслуговування робітничих клубів)» [1930. *Довідка* — 205]; «Бувши пересувним, театр Кропивницького возив з собою найпотрібніші декорації, бутафорію і костюми» [1936. *Мар'яненко / 1* — 118]; «16 пересувних театрів, які є в республіці, обслуговують близько чверті театральних глядачів» [1955. *Посудовський* — 11]. ► РОБСЕЛЬТЕАТР, ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР КОЛГОСПНИЙ, ТЕАТР МАНДРІВНИЙ, ТЕАТР ПЕРЕЇЗДНИЙ, ТЕАТР ПЕРЕЇЗНИЙ

ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ ЗРАЗКОВИЙ / [1927. *Маківський*]; [1927. *П. Р.* — 3].

ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ КОЛГОСПНИЙ ► ТЕАТР КОЛГОСПНИЙ

ТЕАТР ПЕРЕХОДУ / [2001. *Барба* — 26].

ТЕАТР ПЕРИФЕРІЙНИЙ / [1932. *Рулін* / 15 — 94].

ТЕАТР ПЕРШИЙ / «Здається, що коли б Й. Й. Гірняк заздалегідь знав, що ото саме він буде прем'єром у найпершому театрі України, коли догадався б він, що ото йому доведеться стояти у перших лавах революційної генерації українського акторства, мабуть постарався б він розквітчити і свою біографію» [1929. *УЖ* — 4].

ТЕАТР ПІД ВІДКРИТИМ НЕБОМ / [1929. *Темп* — 14]; [1938. *Геркен* / 2 — 749]. ► ТЕАТР ПІД ГОЛИМ НЕБОМ, ТЕАТР ПРОСТО НЕБА

ТЕАТР ПІД ГОЛИМ НЕБОМ / «В селі Воскресінці біля Коломиї відбувався недавно шевченківський концерт і вистава драма “Невольник” під голим небом, бо так собі бажало коломийське староство. Не входимо в це, якими мотивами руководились власти, не даючи дозволу на виста-

ву в закритій сали лише під голим небом, бо в даному випадку певне не розходилося п. старості о успіх вистави лише о перепони, але це нас навело на гадку, що “театр під голим небом” це не новина і не зле було б, як би наші аматори заінтересувались цією справою. Первісний театр у старинних греків, а потім римлян, був теж — театром під голим небом. Нашого театру тоді не знали. За греками пішли, як сказано, римляне, потім такі театри повстали у Франції й Іспанії, і сьогодні по великих містах є теж т. зв. літні театри, де вистави йдуть під голим небом. Правда, є це театри вже напівштучні, бо звичайно сцена бува вкрита, а часом і місце видців є крите, але, більш менш, є це театри так сказати “під голим небом”, яких початки сягають старинних, — передхристиянських часів. І нашим організаторам сільських аматорських театрів порадно було б, — особливо літною порою, давати театральні вистави під голим небом, на лоні природи, бо така вистава викликає у глядачів глибше вражіння, чим вистава в театральній сали. До великої війни, в 1913 р., улаштовувано в Чехах, в одному селі біля Праги виставу чеської опери “Продана наречена” — під голим небом, де не було мальованих куліс, лише природні дерева, природна сільська хата, і у кожного видця родилося вражіння, що він знаходиться не в театрі, а бачить перед собою справжнє життя — у чеському селі. Театри під голим небом мають ще й ту добру сторону, що по наших селах, де нема відповідної театральної сали, де в часі літної спеки тиснуться люди в stodолі, як оселедці в бочці, — тут під голим небом мають свіжий воздух, простор, є чим віддихати, а також з будовою сцени нема клопотів, бо є живі декорації, справжні кущі 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, улаштовувати вистави під голим небом» [1922. Небо — 3]. ► ТЕАТР ПІД ВІДКРИТИМ НЕБОМ, ТЕАТР ПРОСТО НЕБА

ТЕАТР ПЛОЩАДНИЙ / [1998. Пастка — 9].

ТЕАТР ПОБУТОВИЙ / [1924. Кедрин / 2 — 7]; [1924. Смолич / Побут]; [1924. Смолич / Розмова — 1]; [1925. Абонемент — 21]; [1927. Рулін / Музей — 15]; [1930. Свій — 12]; [1931. Мамонтов / СУД — 21]; [1931. Хмурий — 9]; [1988. Клековкін — 8]; «Український побутовий театр (національна романтика), як театр, вмер. Вмер, як умирає все, що не має під собою ґрунту. Національна романтика, з якої він виріс і з якої черпав свій матеріал, — убита пролетарською революцією. Професійні трупи з етнографічно-побутовим репертуаром можна зараз знайти лише по дальніх закутках республіки, та й ті перебувають в останній стадії “сухот”, в сотий раз переграючи старий, відірваний віт життя репертуар, і зникають одна по одній “за браком п’єс”. Бо театр цей і був не чим іншим, як “бібліотекою п’єс”. Відірвані від життя, не оправдані його потребами, ці п’єси перейшли до архіву української театральної лі-

тератури. Впродовж шести років революції, а надто за ці 3 останніх роки, коли поруч з НЕПом почалося будівництво комуністичної культури, громадська й мистецька думка багато поклала на критику підвалин старого театру й шукання шляхів театру новітнього. Здавалося б, що неможливість відродження “побутовщини” — націонал-романтичного театру — мусіло бути для всіх очевидним. <...> Не будемо говорити про шкідливість цієї національної романтики для пролетаріату віку електрофікації. А нагадаємо тільки, що театр не є місцем розваги, — театр відобрає колосальної ваги ролю в будіванні нової культури: він мусить бути засобом для її створення, і робітничі клуби мусять використати свої театри, як школу класової свідомості, як місце громадської пропаганди в мистецьких формах, як чинник будівання комуністичної культури. Театр — “зреліще” для зівак — вмер. Народився театр — молодого суспільства. Він іде й розвивається поруч з самим суспільством, поруч з життям і ідеологія для нього, як і для всього життя — марксизм. Марксизм — давно зійшов зі сторінок книжок і брошюр, він просякає кожну дрібницю нашого життя — несімо ж його на кін. На кін робочих клубів, аудиторія котрих складається виключно з “марксистів”, як не — “свідомих”, то “підсвідомих” — бо робітників. Кін робітничих клубів мусить бути прилученим до будівання комуністичної культури» [1923. *Смолич / Лицсту — 1*]; «Було б страшенно помилково думати, що наш театр мав би бути якимсь побутовим театром, який би просто, так само чи трошки інакше, прийняв би за єдиний спосіб діяння на глядача побутові форми життя. Очевидно, перед театром, після цього потрясіння, яке він пережив, завдання мусить стояти більш скомпліковане, більш складне. Хоч мені один з товаришів з комункультівців — за склянкою пива — признався, що тепер реакція не тільки почувається, але вона страшно гряде, реакція в найширшому розумінні, аж до політичної реакції, яка мислиться не в поваленні Рад, а в поправінні Рад; він мені сказав: “Смотрите, скоро павильоны у вас будут на сцене”. Я вважаю, що проти такої постановки питання треба вести найнещаднішу війну. Перші ластівки цієї реакції, цілком несвідомо, ми маємо. Маємо диспут в ЛНМ, на тему “Відродження старого театру побутового”, де один з керманичів давнього українського театру Туркельтауб сказав, що Саксаганський мав би великий успіх, взагалі робить випадки доволі категоричні. Відповідь на це члена театрального Гарту: “Гріхи наші, та й тільки”. (Пише, що “нам потрібен неореалізм, який би в своїй ідеології базувався на класові, був класовим, пролетарським”))» [1924. *Курбас / Режимтаб 24.11.1924 — 166*]; «Тов. Я. Мамонтов цілком вчасно (ЛНМ ч. 40) порушив справу про стан побутового українського театру. Безумовно, він має рацію, коли боронить його від переслідування, але він робить чималу помилку, коди боронить побутовий те-

атр, посилаючись на те, що в ньому є такі видатні актори, як от О. Саксаганський та Л. Сабінін. Не ці актори — окраса побутового театру, а побутовий театр і тільки він виховав таких акторів, як вони. <...> Мистецтво тих часів у театрі зосереджувалось здебільшого круг романтичної трагедії, що дала акторів на кшталт Сабініна та побутової драми і комедії, що витворили таких, як Саксаганський. Не зважаючи на різницю в мистецькому напрямі своїх театральних течій, обидва — і Саксаганський і Сабінін — це є актори тієї сценічної школи, часів кінця XIX століття. Драматичні актори цієї школи вживали такого акторського способу, як-от пафосу, бурхливості пристрастів (система гри в Сабініна). Актори комедійні занадто барвисто малювали звичайні та нескладні вади та хиби своїх героїв, прикро підкреслюючи їхні кумедні прикмети (маніра гри Саксаганського). А ті й інші дуже добре знали, як треба грати п'єси, знали таємницю сценічного зачарування, або правдивіш, добре тямляли правила акторського ремесла, що сила його полягає в умілості змалювати соковитими фарбами та простими виразними словами великі почуття. Вони всі походили із цієї школи умовного реалізму, що на загальну думку справжніх знавців театру, за минулих часів орудувала найзначнішими засобами та найкращими способами сценічної виразності. Ото-ж у цих способах на засобах сценічної виразності і слід шукати розгадки того недомислу, що подекуди позначається у тов. Мамонтова, коли він шукає причин загального зачарування публіки побутовим театром, коли в ньому грає Саксаганський. Система утворила виконавців. І як здається система ця до такої міри є досконала, що навіть за наших часів у п'єсах нам чужісінських своїм змістом, вона все ж таки впливає на нас надзвичайно. Отже, можна зробити безперечно логічний висновок: в тій мірі, в якій сучасний український побутовий театр користується (хоч і не в зовсім сутій формі з цієї системи, безумовно заперечувати його ні в якому разі не слід. Я ж додаю, що до системи умовного сценічного реалізму в тій чи іншій мірі вдаються всенькі сучасні найновіші театральні течії. Я все це багато разів у своїх статтях та рецензіях зазначав, багато разів доводив, що і в Мейерхольда і в Курбаса, в їх ставленнях, найсоковитіші із сцен припадали як раз на ті місця, що найближче стояли до принципу умовного реалізму, і припадали на тих акторів, що в їхній грі внутрішні та зовнішні технічні способи виявлення більш за все відповідали театральній техніці цієї школи. Отже, побутовий театр, яко сценічну систему, відкидати передчасно. Я ж гадаю, що й не розумно. Насамперед безглузда річ відмовлятися од такого героїчного способу. Потім ще безглуздіш гадати, що театром на взірець "Березоля" можна вгамувати голод всіх мистецьких течій у республіці. Сидячи в Харкові або в Києві, легко витворювати які завгодно теорії. Але ж так треба не тільки

вітати по-над хмарами, а ще хоч трошечки спуститись над землю і, погулявши по ній, зауважити, що 90 % наших громадян ніколи за своє життя не бачили й побутового театру. Я вже не кажу про селян, що здебільшого зовсім невиразно уявляють, що воно таке є взагалі “театр”. Чи ж великий відсоток міщан буває хоча б у якому-будь театрі? Почати театральне виховання мас з футуристичних викрутасів, що не завжди бувають зрозумілі і самому рафінованому інтелігентові, — ризиковита річ. Повинен же масовий глядач перейти крізь хоча б яку школу мистецького сприймання. Школа побутового театру, давно під цим поглядом випробувана <...>. Побутовий театр, яко найбільш занедбаний та безпритульний, потрібує, щоб ми на нього звернули ще найпильнішу увагу. Його можна і слід реорганізувати!» [1924. *Туркельтауб / Оборона — 1*]; «Андрія Васильовича [Ніковського] запрохано українізувати “курбасят”, себто акторів з “Березоля”. Сьогодні він у них був і поділився потім вражіннями. Жалюгідна публіка! Вже самі побачили, що робили чортзна-що і зайшли в глухий кут, з якого вихід тільки один — назад, до побутового театру. До того самого театру, який вони з таким завзяттям і злістю паплюжили і руйнували. Але доля все ж над ними помстилася. Тепер вони з жахом бачать, що вони зовсім не вміють держатись на сцені, не вміють удавати найпростіших речей, що гилити невідповідальну фантастику — то одна річ, а серйозно грати на сцені — щось зовсім інше, без міри важке. І от тепер крайня безпорадність. І туга за М. Садовським: хай їде, хай учить нас! Починається якийсь загальний поворот і туга за тим, що розбито і розруйновано» [1925] [1929. *Єфремов — 278*]; «[на початку ХХ ст.] В театрі запанували вже нові течії і серед них побутовий театр ставав анахронізмом» [1925. *Кисіль / УТ — 108*]; «Передреволюційні часи — самий початок ХХ ст. — були, власне, кінцем побутового театру» [1925. *Кисіль / УТ — 122*]; «“97” у Харкові — це справжній побутовий театр старого часу, не той театр, у якому буде матеріалом і побут сучасний, що є завданням моменту в театрі революційному, а старий побутовий театр, у якому побут інтересний як предмет для споглядання, як предмет, в котрому можна знайти певну красу, як предмет для його індивідуального охоплення, тлумачення і т. д., як предмет, у котрому цікаво, як баби горщики миють, як хліб у піч саджають; бо це або змальовує етнографію, або викликає певний настрій... “97” — це театр побутовий, дореволюційний, як і сама техніка гри, трактування типів, з тією поправкою, що це театр довоєнний, епігонського типу. Театр Саксаганського, Кропивницького — це театр типів рум’яних, з кров’ю і м’ясом, бо вони тих людей бачили, а це такий епігонський театр, де любовник грає як любовник, дядько — як дядько, нема побуту, винайденого десь, — не те, що робив Кропивницький: він брав з гуці життя. А тут — просто за штампом. Тут чисто театральні абстракції.

Звичайно, нам такого непотрібно. Проти такого театру, проти епігонства нам треба боротися. Тому, що він мертвий, тому, що він нічого не дає, він ворожий. Він десь там ще доходить до нашого підсвідомого, оскільки воно має вагу. Зараз є нова наука, яка заворушила всю Європу і Америку: психоаналіз Фрейда. Надзвичайно цікава річ, котра підтверджує в тисячу разів правильність нашої установки. Нічого нового, особливого нема. Цікавий метод лікування хвороб шляхом психоаналізу. Значення підсвідомого розкривається дуже яскраво» [1925. Курбас / Зв'язок — 123]; «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, снуються 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]; «Побутовий театр доживає свої останні дні. Його форму можна й треба використати. Ми стоїмо перед потребою створення такого типу театру як музична комедія, для якої багато з формальних елементів побутового (синтетичного) театру можуть стати в пригоді» [1926. До з'їзду — 1]; «Стаття в “Пролетарській правді” про побутовий театр з приводу останніх виступів Саксаганського. З вихилясами та огинаннями автор таки приходить до думки, що треба дати “народному артистові” змогу грати <...>. Видима річ, навіть декого з блюдолизів нудить од занадто вже неприхованої конкуренційної, сказати б, політики прихильників Курбасового театру. В ньому й треба, очевидно, шукати причини отих дурних заборон. Теж називаються “артисти”! А виходить щось ще гірше, ніж Дрентельно-Ігнат'євщина» [1926] [1929. Єфремов — 324]; «Марко Лукич Кропивницький (1841–1910) — основоположник нового українського так званого “побутового” театру. Він утворив цілу своєрідну школу тобто прийоми, способи гри) побутового-реалістичного театру. Ця школа, коротко сказавши, зводиться до того, щоб підмітити в людині найтиповіші, найбільш характерні й яскраві риси та відтворити їх на сцені правдивою, щирою, життєвою інтонацією — мовою і таким-же природнім і правдивим, без ніяких вихилясів, рухом» [1926. Кропивницький — 34]; «Кропивницький писав для тогочасного глядача, цебто писав для споживача, на ринок, отже мусив зважати на смак і вимоги глядача. Головну масу одвідувачів українського театру складало в той час городське міщанство, напівзрусифіковане. Цей глядач вимагав загалом легкого видовища, де б можна було в один вечір і сльозу пустити, і чуло зітхнути, і посміятися; підняти собі нерви примітивним театральним ефектом, — на танці подивитись, співів послухати, не морочучи собі голови тяжкими думками» [1926.

Кропивницький — 35; «Що до суто побутового театру, дозволимо собі лише навести деякі думки про обмежені можливості всякого побутового мистецтва, що перед всім є милування з побуту і відповідає статиці, а не динаміці суспільного життя. <...> Побутове мистецтво завжди пасивно відображує. Будувати ж в мистецтві — це значить давати не фотографію дійсності, а максимум типової виразності й класової оцінки. Ясно, що таких вимог до укр. народного театру в його теперішньому стані ставити не можна. Коли є потреба в його існуванні, яку вважаємо за здоровий прояв намагання до дальшого творення своєї національної культури, то є для цього кращий шлях, ніж, відновлюючи “Гандзю”, “Суєту” та інші перлини побутовщини, задовольняти вчорашні смаки вишиваних громадян. Даремне, на нашу думку, т. Мамонтів гадає, що “недоцільна і навіть абсурдна реставрація минулих форм укр. театру”. Думаємо навпаки, що якраз сумлінна реставрація укр. театральної класики, маючи на увазі цілу низку старих майстрів на чолі з Садовським та Саксаганським, могла б відограти неабияку роль в ділі будування нової театральної культури, як певний, хоча б музейний, хороший зразок» [1926. *Кудрицький — 8*]; «Коли справа створення українського побутового театру — про що говорять уже, буде поставлена на правильні рейки, в нім найпочесніше місце мусить бути забезпечене Саксаганському» [1926. *Наталка — 10–11*]; «“Циганка Аза” — типова п’єса з репертуару старого побутового, мелодраматичного театру з усіма характерними особливостями. Можна навіть сказати, що “Циганка Аза”, не будучи найгіршою квіткою в вінку побутових п’єс, зосереджує в собі все, що характерне для старої п’єси — мелодрами. Тут панують тільки сильні почуття. Сильна любов змінюється на глибоку ненависть, велике щастя поступається перед лихом, обійми й пестощі заступають істерики і смерті. Саме через це, через цю різку зміну настроїв, і мала успіх з глядачів та матиме мабуть і тепер “Циганка Аза”» [1928. *Аза — 50*]; «про побутовий театр, я гадаю не варто говорити. Я не згоджуюся з тим, що побутовий театр треба підтримувати, і що він може дійсно бути культурною силою зараз в нашому житті. Побутовий театр одійшов від життя і не тільки тому відійшов, що він має старий репертуар, але й тому, що він органічно був зв’язаний з тим життєвим процесом, який лишився далеко від сьогоденного дня; отож я й гадаю, що зараз підтримувати його і вводити побутовий театр у життя не варто» [1929. *Дуцнум — 98*]; «Виступи українського акторства на з’їзді та його вимоги мали за ґрунт об’єктивну кризу драматургії, яку переживав тоді побутовий театр. Підтримка навіть у 1897 р. такого театру була ділом недоречним. Побутовий театр з застарілими народницькими ідеями відстав від життя на 20 з лишком літ. До того часу появились на Україні нові класи, взаємини між старими класовими угрупованнями змінились, на-

бувши разом з тим більшої гостроти тощо. Не старі, що віджили свій вік і загубили всяку актуальність, сантиментальні народницькі ідеї лунали по Україні, а нові, бойові, революційні. Старе акторство частково це розуміло і, як це видно з наведеного, гадало, що в сприятливих умовах пощастить урятувати старий театр, змінивши місце перебування театру та його аудиторію з одного боку, а з другого зробити своєрідну репертуарну вівісекцію. Але надарма: половинчасті заходи ні від чого не вилічували. Марно! На зміну злегка підфарбованому по суті описовому театрові Тобілевича ішов театр з закликом до революційної боротьби» [1929. Славченко — 218]; «Визначення “побутовий” — огульне; воно мало щонайменше два начала: позитивне, зумовлене своєрідністю й органічністю з усім духовним укладом життя народу, і, так би мовити, негативне, що було наслідком фетишизування й профанації тих же таки народних джерел та особливостей народного світовідчужання і національного характеру. Творча діяльність так званих побутових театрів неминуче несла в собі класичні традиції українського мистецтва XIX століття й відбиток консервативності деяких його форм; на ній відчутно помітні були ознаки модерністського різноголосся й різностильності театру початку XX століття, які й застали революційні події Жовтня» [1920-ті] [1970. Йосипенко — 58]; «По суті театр Старицького-Кропивницького не можна називати просто побутовим театром, бо він був побутовим тільки остільки, оскільки користався деякими рисами сучасного народнього побуту та живою народньою мовою. Основні ж аксесуари для своєї творчості цей театр черпав із скарбниць етнографії та з ідеалізованої уяви про нарід. Можна сміливо сказати, що ніколи такого побуту народнього не було на Україні, який показувалося в театрі Старицького-Кропивницького. <...> Це був романтично-етнографічний театр, що дбав насамперед (і навіть зовсім не дбав) не про реалістичну правду, а про найбільшу театральність, використовуючи в інтересах театральності не тільки етнографічні строї та народне слово, а й народню музику, пісню, танок, обряди та ігри» [1932. Буревій — 9]; «Театр побутовий» [1932. Рулін / 15 — 68]; «назвою “побутовий театр” покриваються дві істотно одмінних театральних системи, а саме: романтично-побутова і реалістично-побутова. І, справді, досить найпростіших засобів спостереження, щоб побачити, що такі типові для романтично-побутового театру М. Старицького і М. Кропивницького вистави (80-х і пізніших років), як “Дай серцю волю” або “Ой, не ходи, Грицю”, різко відрізняються від таких вистав, як, наприклад, “Сто тисяч” або “Понад Дніпром”, що були типовими для реалістично-побутового театру І. Карпенка-Карого, Саксаганського (1890–1907). В чім же саме полягала відмінність і типовість цих двох театральних систем? На перших кроках свого розвитку український побутовий театр живився, головню, з ме-

лодраматичного та музично-комедійного репертуару, що складався з п'єс І. Котляревського, С. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та з п'єс проводарів цього театру — М. Кропивницького, М. Старицького, пізніш — І. Карпенка-Карого і ще кількох авторів. Велика більшість цих п'єс написана професійними акторами або аматорами театрального мистецтва і не для читання, а для театрального виконання. Навіть найлітературніший з побутових драматургів — І. Карпенко-Карий скаржитися в одному з своїх листів на те, що його п'єси не мають читачів і що їх “розійшлося за три роки (1886–1889) так мало, що сором сказати”. Та й те, що розійшлося, купувалося не в книгарнях, а в театральній касі замість лібретто. “Де ж мої читателі? — питає автор, — Нема! Якби не театр, то і до цього часу знали б про мої твори тільки близькі приятелі”. Цією орієнтацією на театр — часом навіть на відомих акторів — українські драматурги того часу значно відрізнялися від наших пізніших драматургічних генерацій, що писали для читання, а не для театрального виконання (наприклад, Л. Українка)» [1941. Білецький — 9]; «Советам були небезпечні обидва мистці. Вони не дають можливості працювати Саксаганському, арештують і засилають Л. Курбаса і заводять знову український театр до явища побутово-етнографічного під ознакою величезного яскравого видовища, внутрішньо спустошеного... Український театр привели до становища 1882 р. Побутовий театр, що колись природньо виник, народжений талантами наших славетних корифеїв, на цей раз був кинутий у свій попередній стан з примусу театральної політики Советів. Коло замкнулося! Шлях, пройдений нашою режисурою, що рівнобіжно і рівноправно йшов у своєму розвитку з іншими націями, штучно припинив своє існування» [1944. Ревуцький / 3 — 2]. ► КАСА, КОМІСІЯ ПЕРЕКВАЛІФІКАЦІЙНА, МАКЕТ, ПОБУТОВЩИНА, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПРОФЕСІЙНИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ

ТЕАТР ПОБУТОВИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ / «Померла Марія Константиновна Заньковецька, найвидатніша актриса побутового етнографічного театру» [1934. Заньковецька — 2].

ТЕАТР ПОБУТОВИЙ СТАРИЙ / [1929. Вознесенський — 183]. ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ, ТЕАТР СТАРИЙ ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР ПОБУТОВИЙ СТАРОУКРАЇНСЬКИЙ / «Карпенко-Карий — найвидатніший з наших старих драматургів, до того один з основоположників і організаторів староукраїнського побутового театру <...> [У комедії “Суєта”] широко ганьблячи ренегатство перевертнів справедливо повстаючи проти тих селяків, що, довчившись на селянські гроші, замість допомогти селу і широко працювати відробити йому, перевертаються на панів, село своє зневажаючи, він в той же час загалом повстає проти цивілізації та міста (Не вірить їм, — мовляв, це “Суєта суєт”), ідеалізу-

ючи і вихваляючи село з його позадницьким укладом. До того-ж у своїй ідеалізації він навіть доходить до зради колишніх своїх поглядів, бо ідеалізує “заможненького мужика” куркулика і виспівує всі його дрібно-власницькі ідеали» [1927. Карпенко-Карий — 43].

ТЕАТР ПОБУТОВИЙ УКРАЇНСЬКИЙ / [1929. Рулін / Завдання — 13].

ТЕАТР ПОБУТОВОГО РЕАЛІЗМУ / «Театр побутового реалізму — це роки 1864–1917. Цей період — це “золотий вік” українського театру, розвиток опери й балету, сценічного репертуару й мистецтва актора, театральної освіти й критики, що його не в силі були спинити навіть важкі обставини недержавної нації» [1961. Лужницький — 57].

ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ / [1927. Рулін / Музей — 16]; «Вистава “За двома зайцями” цілком підтвердила наші попередні міркування що-до вічності нашого побутово-етнографічного театру. В кожному драматичному творі, а в театральній постановці зокрема, у всі часи була певна ідея, дія, ритм, образ, фабула, психологія дієвих осіб і вищі елементи, але в різні часи акцент у вияві твору робився на різних елементах. Скажімо, сучасний революційний театр ставить акцент на виявленні певної ідеї. Наш побутово-етнографічний театр часу його розцвіту ставив акцент на виявленні типа, на побутових відносинах, побудованих на зразках справжньої етнографічної України. Виходячи з театру Кропивницького та Садовського, глядач перш за все виносив сильне враження від певних яскравих типів, від соковито змальованого побуту. Здавалось б, коли згадана вистава претендує репрезентувати собою побутово-етнографічний театр, ми мусіли вийти з театру, вражені соковитістю образів і побуту старого дореволюційного міщанства. Однак нічого цього не сталося. Виконавці одні втратили, а інші й зовсім ніколи не мали майстерности подати тип. Грішив і сам П. К. Саксаганський. Його теперішній Голохвостий далеко не той, що був колись, тепер він дуже споважнів, втрачена та особлива “перукарська леткість поводження”, що так колись вражала глядача. Майже нічого не залишилось від такої чудової сцени, як сварка з Лимерихою в 1 дії або танок на іменинах у 3 дії. За те в царині слова П. К. як завше на незрівняній височині. Тут гра словом доходить до жонглерської майстерности. Більше того, в Голохвостому Саксаганський сам утворив багато нового тексту. Всім, хто знає твір Старицького, відомо, що в ньому нема більшої половини вдалих каламбурів Голохвостого-Саксаганського. Тут ми маємо приклад, коли актор майстер допомагає драматургові. Уміть так глибоко почути автора, щоб “отсебятина” стала немов словами автора, велике уміння. Цього не можна сказати про партнорів Панаса Карповича <...>. Більше того, дехто не знав ролей і раніш, ніж почути слова від дієвої особи, глядач чув їх від суфльора» [1925. Муля — 5]; «Щодо побутово-етнографічного

театру старого типу (як звикли іменувати “народнього”), то, використавши його форми для експериментальної роботи, необхідно поступово диференціювати його» [1926. Тезу — 39].

ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ / «Можна б вітати те, що видаючи драматичну продукцію одного з фундаторів українського буржуазного побутово-етнографічного театру видавництво додало до неї спеціальну вступну статтю, але звісно, з однією умовою: вона (стаття) мусить відповідати сучасним науковим вимогам, мусить бути побудована на марксо-ленінських методологічних засадах. Вступна стаття П. Руліна “М. П. Старицький — драматург” цієї вимоги ніяк не задовольняє. Вона дезорієнтує читача, не викриваючи класової ідеології М. Старицького та соціальної функції його творчості. В перших розділах своєї статті П. Рулін коротенько переказує історію українських труп 80–90 років, намагаючись вияснити роль аматорських гуртків у розвитку українського буржуазного театру й роль Старицького в цих гуртках та трупах, і після цього переходить до аналізу драматичної спадщини М. П. Старицького. Майже весь цей матеріал подано в пляні констатації, в пляні “об’єктивного” опису історичних фактів. Питання про вияснення класових причин активізації громад зародження й розвитку театральних гуртків, театральних труп і т. інш. П. Рулін обминає. Чому саме на цей історичний період припадав заснування старого українського професійного театру, труп, інтереси якої класи ці трупи виявляли, на яку конкретну, класову глядачівську базу вони спирались — відповіді на всі ці питання в статті годі шукати» [1931. Бульба — 154].

ТЕАТР ПОБУТОВО-НАРОДНИЦЬКИЙ / [1929. Рулін / Завдання — 31].

ТЕАТР ПОБУТОВО-НАТУРАЛІСТИЧНИЙ / «Заньковецька і Садовський пішли шляхом удосконалювання акторського нутра, шукаючи психологічної насиченості театральних образів, шукаючи психологічного театру. Цим шляхом Садовський дійшов до того, що напередодні війни намагався перетворити свій Київський театр на художній театр побутово-психологічної драми. Карпенко-Карий і Саксаганський пішли шляхом побутово-натуралістичного театру. За тих часів цей шлях вважалося за лівіший не тільки з погляду соціально-політичного, а навіть і з погляду театального. Народницька психоідеологія дрібнобуржуазного глядача вимагала своєї “життєвої правди” на сцені: як колись передові шари великої буржуазії забажали дивитися в театрі на опоетизований побут своєї кляси, так і дрібна буржуазія в момент свого економічного піднесення почала вимагати від сцени портретів із власної побутової галерії, від літератури й мистецтва — власної життєвої “правди”. Виразником цієї “правди” на українській сцені став Карпенко-Карий зі своїм побутово-натуралістичним репертуаром» [1932. Буревій — 10].

ТЕАТР ПОБУТОВО-ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДРАМИ / [1932. Буревій — 10]. ► ТЕАТР ПОБУТОВО-РЕАЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР ПОБУТОВО-РЕАЛІСТИЧНИЙ / «Український театр був мало підготовлений до зустрічі революції. Народницько-етнографічні традиції сиділи в ньому досить міцно і, хоч, правда, деколи з'являлися голоси протесту проти законсервованих форм та віджилої ідеології, проте ці голоси потопали в морі міського напівзрусифікованого міщанства, яке підтримувало побутово-реалістичний театр і складало основний контингент одвідувачів, а значить через касу диктувало свій смак режисерові» [1925. Меженко — 7].

ТЕАТР ПОБУТУ РЕВОЛЮЦІЙНОГО / «Новий театр революційного побуту. Організовано при допомозі Губполітосвіти робітничий театр комункульта, який поставив своїм завданням обслуговувати робітничі райони. Директором театру затверджено режисера Гліба Затворницького. Уповноваженим. Робісу тов. А. Азровим провадиться праця по організації групи. Виробниче бюро театру приступило до розробки репертуару» [1924. Побут — 253].

ТЕАТР ПОГАНСЬКИЙ / [1916. Галайда — 279]; [1952. Лужницький — 46]. ► ДРАМА ЯЗИЧНИЦЬКА, ТЕАТР ЛІТНІЙ

ТЕАТР ПОГАНСЬКО-ХРИСТІЯНСЬКИЙ / «Ще у сиву давнину — як ми це ствердили у своїх дослідах — існував на Україні первісний, погансько-християнський (християнський з уваги на пізнішу адаптацію) театр, театр, який був витвором і власністю, в якому брав участь і на якого видовище дивився неолітичний український хлібороб. Цей театр — це наші веснянки, колядки, обряд “Купала”, обряд весілля і ін. Що більше, коли приглянемося ближче працям театру, захованим у нашій народній творчості, то побачимо, що відповідно до свого народного календаря, український хлібороб мав свій театр, в якому відбувалися вистави постійно весною-літом і осінню-зимою» [1956. Лужницький — 64–65]. ► ДРАМА ЯЗИЧНИЦЬКА, ТЕАТР ЛІТНІЙ

ТЕАТР ПОЕТИЧНИЙ / [1970. ЗТП — 6]; [1988. Клековкін — 8]. ► ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР ПОЗАЛІТЕРАТУРНИЙ / «“позалітературний” театр» [1929. Дмитрова / 2 — 20].

ТЕАТР ПОКАЗНИЙ / «4 березня. Правління “Березіля” постановило прийняти пропозицію Губполітосвіти і організувати в Києві театр. Назвати його “Показний театр» [1923. Василько / 5 — 51]; «Активна планова робота театральних майстерень “Березіля” дійшла до органічного злиття з селом. “Березіль” стає міцним осередком політосвітньої роботи, творчим центром у будівництві нового побуту, лабораторією нового революційного народного мистецтва. До цього часу “Березіль” з його філіями

на Білоцерковщині провадив працю серед селянської молоді — юнаків-комсомольців. Останніми часами виникає потреба утворити на селі театр для дітей. До Райосередку “Березіля” поступають масові заяви з вимогами утворити театр для дітей. Крім того, в околишніх селах вимагають відкриття філії “МОБ”. Нещодавно в с. Михайлівці відбулись “звіздини” театральної майстерні ч. 2-е (яка спочатку існувала як підвідділ майстерні ч. 1). Агітмайстерні Володарського району енергійно й продуктивно провадять роботу, згідно з виробничим принципом. В зв’язку з продподатковою кампанією готуються відповідні агітки. Показний театр “Березіль” ч. 1 в с. Березня дає постановку “Трактор” (агітка за сельпозику) і другу агітку “Злий і добрий хин” (агітка за Доброхем). Майстерня ч. 2 показує агітку “Суд над селянином, який не вніс продподатку”. Далі готуватимуться агітпостановки на тему — перевибори сельрад. Одкликаючись жваво на політичні події, додержуючись червоного календаря, МОБ виликають інтерес до газети, до журналу» [1924. Суд — 6]. ► ТЕАТР ПОКАЗОВИЙ

ТЕАТР ПОКАЗОВИЙ / «І. Напрямок показового театру. Театр має бути: а) Таким, що активізує за змістом, перероджує психологію сучасного глядача; б) Таким, що виховує — зробити постановки близькими сприйманню сучасного глядача; в) Доступним широким масам при своїй аналітичності; г) Живим — не одного типу, а в характері постановок розвиватись за певною лінією еволюції; д) Не сміє бути еkleктичним: перетворення всесвітнього репертуару в сучасному світогляді; е) Тісно з’єднаним з життям (злободенність в широкому розумінні слова); ж) Має стати зразком для інших театрів. II. Репертуар показового театру а) Драматична продукція революційного експресіонізму: Мюзам, Толлер, Кайзер, Мартіне, Дюмуе, Роллан, Меріме. б) Інсценізації, пов’язані з національним настроєм (вплив на молодь вузів — заступити історичну романтику — вільне трактування історичних тем, сполучення з сучасним рухом (“Гайдамаки”, “Сонце Руїни”, “Розбійник Кармелюк”); в) Вільні композиції (нова драматургія) з участю поетів, нові драматичні твори; г) Класична драматургія (революційна романтика, народний європейський репертуар, яскрава комедія) — незалежно від того, чи на теми сучасного побуту, чи на традиційні теми; д) Українська народна драма — дати зразки народного театру; Висвітлення найкращих творів наших драматургів із загальнолюдського погляду (найближчі постановки — “Іуда” Мюзам, “Ніч” Мартіне, “Людина-маса”, “З півдня до півночі”, “Пекло”, “Шлях”, “Сонце руїни”, Шекспір) <...> 3. Склад трупи показового театру» [1923. Курбас / ОЗ — 290–291]. ► ТЕАТР ПОКАЗНИЙ

ТЕАТР ПОЛЕКСПРЕСІЙНИЙ / [1928. Прамполіні — 68].

ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ / [1928. Піскатор — 225]; [1931. Калтофен — 93]; [1931. Момонтов / Проблеми / 1 — 60]; [1942. Косач — 3]; [1968. Богдашевський]; [2014. Клековкін / 1]; «Те,

що нам потрібно — це політичний театр — театр факту, який будував би, а не надбудовував» [1929. Терентьев — 63]; «“Березиль” зробив велику помилку, неправильно зацентрувавши на якості, але помилка не в тому, що він аполітичний, навпаки, він пропагував політичний театр» [1932. Курбас / Виступ — 802]. ► АПОЛІТИЧНІСТЬ ТЕАТРУ, МИСТЕЦТВО ПОЛІТИЧНЕ, ОБ'ЄКТИВІЗМ АПОЛІТИЧНИЙ, СИСТЕМА ТЕАТРУ РАДЯНСЬКОГО, ТЕАТР АПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ, ТЕАТР ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ / [Віктор Вер] [1929. Протокол АРКК — 62]; «Цитую із стенограми партзборів: “Перетворення Держдрами в театр політично-функціональний, що в тематиці свого репертуару ставить і розв’язує найактуальніші проблеми класової боротьби та соціалістичного будівництва, базуючись на творчості пролетарської драматургії; в театр ідейних колізій, що відбиває в своїй творчості боротьбу комуністичної ідеології пролетаріату з буржуазною та дрібнобуржуазною ідеологією, з примиренським ставленням до неї та “аполітичністю”; у театр організованого робітничого глядача — орієнтація на обслуговування та органічний зв’язок з основними кадрами робітництва, що не припускає ні відриву від них, ні назадництва; в театр боротьби з негативними елементами й показу позитивних елементів радянського життя; в театр показу на сцені будівника соціалізму; в театр виробничо-експериментальний, що в своїй роботі поєднує творення мистецької продукції для пролетарського глядача з експериментуванням у напрямку шукань театрального стилю реконструктивної доби і створення своєї формальної школи; в театр виховання марксистських мистецьких кадрів; в театр власного творення шляху, що встановлює взаємини з іншими радянськими театрами через соціалістичне змагання”» [1930. Микитенко / Фронт / 2 — 70]. ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ПОМІЩИЦЬКИЙ / [1927. Копержинський — 95]; [1928. Копержинський — 423]; [1941. Білецький — 6]; «так званий, “поміщицький театр” хутко перестав бути аматорським» [1927. Смолич — 18]; «поміщицький і кріпацький театр» [1928. Копержинський — 423]. ► ТЕАТР КРІПАЦЬКИЙ

ТЕАТР ПОМІЩИЦЬКО-КРІПАЦЬКИЙ / [1941. Білецький — 6].

ТЕАТР ПОПУЛЯРНИЙ / [2005. Брук — 12]. ► ТЕАТР МАСОВИЙ

ТЕАТР ПОПУТНИКА НЕЙТРАЛЬНОГО / [1929. Лейн — 95].

ТЕАТР ПОРЕВОЛЮЦІЙНИЙ / [1925. Туркельтауб / 5 — 2].

ТЕАТР ПОРТРЕТА ІСТОРИЧНОГО / [1988. Мамчур].

ТЕАТР ПОСТАНОВОЧНИЙ / [1988. Клековкін — 8]. ► ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ / [1894. Франко / Театр — 309, 311]; [1905. Стороженко — 161]; [1909. Кінець — 3]; [1924. Єфремов — 25]; [1924. Кедрин / 1 — 3]; [1929. Смолич / Франка — 51]; «В политическом отношении и для пользы города Киева нужно сделать оный сосредоточием въездов жителей Киевской, Подольской и Волынской губерний. Сия необходимость заставила меня

употреблять различные к тому средства, из коих действительнейшими оказались публичные увеселения, как-то: театры, собрания и т. п. <...> Почему я имею счастье всеподаннейшее испрашивать В. И. В. высочайшего соизволения на учреждение в Киеве постоянного театра» [1834. *Театр постоянный* — 102]; «В Харькове, в начале 1812 года, возник правильный и постоянный театр» [1866. *Данилевский* — 187]; «из Харькова Морис Пион уехал в Киев, где и сделался содержанием постоянного театра (на Подоле)» [1889. *Черняев* — 406]; «Если в настоящее время русская драма имеет в Киеве постоянный театр и театр этот поставлен на должную высоту, то этим он обязан смелой и энергичной инициативе незабвенного Н. Н. Соловцова. Прошло сто лет со дня открытия первого киевского театра, и Киев обладает теперь четырьмя большими и несколькими малыми театрами, год от году прогрессирующими в своём художественном и материальном развитии. “Колыбель русской драмы” является крупным театральным центром среди русских провинциальных городов» [1903. *Александровский* — 4]. «На початку 1860-их років, коли українське письменство в Галичині почало живіше розвиватися під впливом Шевченкової музи, виринула уперше справа постійного театру у Львові» [1937. *Чарнецький* — 672]; «Видатною датою в біографії М. Щепкіна є 1818 рік. Цього року трупа Штейна була запрошена до резиденції українського генерал-губернатора, князя Н. Репніна, до Полтави. Князь був меценатом і хотів мати в Полтаві постійний театр. За керівника цього російсько-українського театру він призначив автора “Наталки-Полтавки” І. П. Котляревського» [1939. *Щепкін* — 99]. ► ТЕАТР ПРАВИЛЬНИЙ, ТЕАТР СПРАВЖНИЙ

ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ ПРАВИЛЬНИЙ / [1885. *Франко / Театр* — 362]; «удовлетворяя потребности иметь постоянный порядочный театр» [1875. *Глібов / Телеграф* — 312]; «в Харькове в начале 1812-го г. возник правильный и постоянный театр» [1893. *Черняев / Старинный* — 54].

ТЕАТР ПОСТУПОВИЙ / «В цей час [1880-ті] московський театр закріпив свої позиції на Україні, став театром поступовим, театром нових течій у мистецтві, а відокремлений український театр зійшов на роль театру обмеженого, провінційного, народно-побутового» [1940. *Антонович* — 469].

ТЕАТР ПОШУКІВ І ЕКСПЕРИМЕНТІВ / [1919. *Ярошенко / Піонери* — 88]. ►

ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР ШУКАНЬ

ТЕАТР ПРАВИЛЬНИЙ / «В Харькове, в начале 1812 года, возник правильный и постоянный театр» [1866. *Данилевский* — 187]; «Про постійний правильний театр руський в Галичині почалась розмова аж тоді, коли з припливом свіжих хвиль українофільства з-за кордону і з рівночасним наданням конституції пульс життя народного у русинів живіше і швидше забився» [1885. *Франко / Театр* — 362]; «правильный театр» [1889. *Черняев* — 398]; «правильно организованный театр» [1891. *Черняев / Материалы* — 233];

«в Харькове в начале 1812-го г. возник правильный и постоянный театр» [1893. Черняев / Старинный — 54]; «Історія правильного театру — трагедію особливо — в Англії й Франції іде поруч і в однакових майже умовах, хоча й не однакові дає наслідки: в обох країнах трагедія виростає із боротьби традиції свійської, середньовічної з чужою, античною» [1931. Савченко — 5].

► ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ, ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ ПРАВИЛЬНИЙ

ТЕАТР ПРИВАТНИЙ / [1864. Слово / 1 — 4]; [1899. Франко — 94]; «частный театр» [1905. Кропивницький — 88]; «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]; «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]; «Звичайно, з усіх театрів 75 % це театри, сказати б, приватні і громадські трудові колективи; здається, більше все ж театрів є громадських» [1927. Скрипник — 88]; «Не знаємо, коли й де на Україні з'явився перший підприємець приватного театру (думаю, що він приїхав із Галичини), але знаємо, що під кінець XVIII і в перших роках XIX ст. вже такі підприємці з приватними театрами мандрували по Україні, головню по ярмарках, а більші міста навіть уже мали свої постійні будинки для театральних вистав» [1940. Антонович — 463].

ТЕАТР ПРИВІЛЕЙОВАНИЙ / «Чи наш театр обов'язаний давати у привілейованому театрові г[рафа] Скарбка семий або десятий білет, не знати еше. В Празі давано в первих лігах чеської представлення лише в неділі і празники, а іменно всегда з полудня. Чи би і для нас не було тое дораднійше?» [1864. Вістник / 10].

ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ / «в придворнім замковім театрі» [1864. Вістник / 62 — 248].

ТЕАТР ПРИСТОЙНИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР ПРОВІДНИЙ / «Ми провідним театром звемо театр, який може впливати й показувати приклад іншим» [Микитенко] [1933. Стенограма — 574].

ТЕАТР ПРОВІНЦІАЛЬНИЙ / «кождий майже найменший театр провінціальний має свого режисера» [1865. Вістник / 68 — 5]; «провінціальними театрами» [1916. Чарнецький — 4]. ► ТЕАТР ПРОВІНЦІЙНИЙ

ТЕАТР ПРОВІНЦІЙНИЙ / [1932. Рулін / 15 — 46]. ► ТЕАТР ПОСТУПОВИЙ, ТЕАТР ПРОВІНЦІАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПРОВІНЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР ПРОВІНЦІОНАЛЬНИЙ / [1937. Чарнецький — 683].

ТЕАТР ПРОГОРІЛИЙ / «антрепренер прогорілого театру» [1907] [1912. Комаров — 11].

ТЕАТР ПРОЛЕТАРІАТУ / «Установка наша — на будівництво театру пролетаріату» [1925. Курбас / Шляхи — 251]. ► ТЕАТР ПРОЛЕТАРСЬКИЙ

ТЕАТР ПРОЛЕТАРСЬКИЙ / [1925. *Кисіль* / УТ — 149]; [1925. *Шевченко* — 1]; «Пролетарський театр, як театр активної боротьби художніми засобами за соціалізм» [1930. *Рулін* / *Звіт* — 11]. ► ТЕАТР КЛАСОВИЙ

ТЕАТР ПРОЛЕТАРСЬКОЇ ДИКТАТУРИ / [1927. *Курбас* / *Сьогодні* — 279]. ►

ТЕАТР ДИКТАТУРИ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ

ТЕАТР ПРОПАГАНДИ ► ТЕАТР ВИЯВУ АКЦЕНТОВАНОГО, ТЕАТР ПРОПАГАНДИВНИЙ

ТЕАТР ПРОПАГАНДИВНИЙ / «Тепер “Нова Сцена” виконує важке завдання національного пропагандивного театру та одночасно й репрезентативного. Своє завдання виконує з повним успіхом, бо користується дбайливою опікою карпатоукраїнського міністерства народньої освіти» [1939. *Карпатська* — 4]; «Було це, коли я працював у пропагандивному театрі під керівництвом режисера й балетмайстра Дема-Довгопільського. Цей твір ми ставили на сцені. Я зберігав усі тексти нашого мандрівного театру» [1953. *Малюк* — 93].

ТЕАТР ПРОПАГАНДОВО-ЦИВІЛІЗАЦІЙНИЙ / [1893. *Франко* / 5 — 289].

ТЕАТР ПРОСВІТЯНСЬКИЙ / [1918. *Курси* — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІН-

СТРУКТОРСЬКІ

ТЕАТР ПРОСВІТЯНСЬКО-ПОБУТОВИЙ / [1943. *Бутківський* — 8].

ТЕАТР ПРОСТИЙ / [2005. *Брук* — 61].

ТЕАТР ПРОСТО НЕБА / [1973. *Обертинська* — 28]. ► ТЕАТР ПІД ВІДКРИТИМ НЕ-

БОМ, ТЕАТР ПІД ГОЛИМ НЕБОМ

ТЕАТР ПРОСТОНАРОДНИЙ / «поняття мужицького простонародного театру» [1892. *Франко* — 288]; «[у 1880-х] довелося замкнутися в тісних рамках побутового простонародного театру, бо інші, непобутові твори, стали власністю московського театру, а українських, інакше як побутових та інколи історично-побутових, виставляти було не вільно» [1940. *Антонович* — 468].

ТЕАТР ПРОФАНІВ / «мусимо відзначити одну важну прикмету старокняжого українського театру, прикмету в дечому спільну з візантійським театром профанів — повагу вистави. Годі допускати, щоб цього рода виконавці — “кітародой”, як автор “Слова о полку” — могли таку драматичну поему, як “Слово” рецитувати на пирах і бенкетах, що відбувалися на княжих дворах київської доби. Цього рода драматичні поеми, як “Слово о полку”, “Слово Адама” чи “Слово о погибели Руської землі”, а всі вони були, безумовно, рецитовані на збірних сходинах княжих дворів, мусили мати інший фон, як пир чи бенкети того характеру, що про нього згадує літопис» / [1961. *Лужницький* — 108].

ТЕАТР ПРОФЕСІЙНИЙ / [1925. *Кисіль* / УТ — 63]; [1925. *Смолич* / *Театр*]; [1928. *Рулін* / *Ткаченко* — 58]; [1931. *Бульба* — 154, 155]; [1931. *Тea-молодь* — 4]; [1932. *Рулін* / 15 — 93]; [1939. *Щепкін* — 99]; «Український професійний побутовий театр народився й досяг свого розквіту в епоху переможного наступу промислового капі-

талізму на Україні» [1932. Буревій — 3]; «Австрійська Україна знову випередила Україну Російську, на якій перший професійний чисто український театр у нинішньому розумінні було zaloжено тільки в 1881 р.» [1940. Антонович — 467]. ► ПРОФТЕАТР, ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ, ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ / [1917. Курбас / Думки — 12]; [1940. Піскун — 32, 43]; [1940. Піскун / Тобілевич — 48, 49]; [1941. Білецький — 5]; [2000. Ленгли — 24]; «не подібаємо ніде на жодній професіональній сцені» [1911. Хоткевич — 496]; «Ніхто не стане змагатися, як почує твердження, що аматорський театр є установа корисна, що, заступаючи справжній театр, дає селянам культурну розвагу, розвиває їх, робить їх більш культурними, більш вразливими на красу, на чуже горе, наводить на думки, рефлексії. Таке і не більше значення має аматорський театр для глядачів-селян. Він несе ту ж саму службу, яку робить в більшому розмірі професіональний театр. Він його заступає на селі і в містечку, бо професіональних театрів, театрів для села і містечка у нас ще нема, а як і будуть, то навряд чи в такій кількості, що задовольнила б потребу його хоч в значній частині. Аматорський театр потрібен і вимагає для себе великої уваги з боку наших громадських діячів, бо він є одним із важливих культурно-просвітніх засобів для тих, що несуть світло у темні закутки» [1917. Курбас / Проекти — 198]; «Українські драматурги, коли пишуть п'єсу, то розраховують на її ставлення в професійному театрі» [1928. Івашутич — 10]; «Загалом у 30-і роки на Україні працювало близько 100 професіональних театрів різних творчих профілів, різних видів і жанрів: театри опери й балету, оперети, драматичні, музично-драматичні, робітничо-колгоспні, театри робітничої молоді, театри для дітей, лялькові» [1970. Піскун — 120]. ► ПРОФТЕАТР, ТЕАТР ЗАВОДОВИЙ, ТЕАТР ПРОФЕСІЙНИЙ

ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ НЕПРИБУТКОВИЙ / [2000. Ленгли — 24].

ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ РАДЯНСЬКИЙ / «Радянський професіональний театр — не комерційне підприємство, а могутня зброя культурної революції. Радянський театр виховує народ в дусі комунізму. Основа основ роботи радянського театру — це ідейна і художня якість. Радянському театрові створені всі умови для поглибленої роботи. Актори мають повну можливість серйозно і глибоко опрацювати свої ролі і бездоганно знати їх напам'ять» [1940. Суфлер — 51]. ► СУФЛЕР

ТЕАТР ПСЕВДОКЛАСИЧНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 139]. ► ПСЕВДО-

КЛАСИКА

ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ / [1926. Гендлярі — 8]; [1927. Шевченко / 1 — 287]; [1929. Дмитрова / 2 — 414]; [1930. Василько / Кутюр'є — 6]; [1931. Мамонтов / СУД — 21]; [1932. Буревій — 10]; [1952. от — 172]; «Психологічний театр увесь збудовано на виявленні особи на “тонких переживаннях”, на аналізі людського “я”. І досі ще цей театр панує в Європі. Та ми від нього відійшли. Революція одкинула особу, підпорядкувавши її колективові, масам у вчинках, по-

риві, динаміці. Нема коли революції заходжуватись коло “тонких переживань” та ще й не громадського характеру, а таких, що коріння мають в кожній окремій індивідуальності та що стосуються самої даної індивідуальності. Загартованим нервам революції така “ніжність” чужа. Психологічний театр тепер це непотрібне мистецтво, мистецтво для неробів; їм немає чого робити, лишається копатися в душевних переживаннях. Та й самий темп нового життя в умовах боротьби не дозволяє зупинитися для “перевірки особи”. Але психологічний театр це сторінка з історії театру. Психологічний театр був потрібний, бо він відбивав життя, нехай життя в напівфарбах, у самозаглибленні, бо побутове оточення надто вже важке, а на активний протест не вистачає сили. Хіба Чехов винний того, що його часи були часами “Чайок”, “Трьох сестер”, або “Вишневий сад?”» [1925. *Григорій* — 6]; «Форми психологічного театру, що їх засвоював собі наш театр, вже вичерпали себе до кінця» [1925. *Кисіль / Новий* — 155]; «В українському театрі це власне була в значній мірі війна з вітряками, бо старий побутовий театр давно вже перестав претендувати на роль керівника й диктатора, залишивши собі скромне, хоч і почесне, місце суто академічного, а тому й безпечного для впливу на смаки широкої публіки театру. “Психологічний” в старому розумінні цього слова театр у нас не міг міцно прищепитися вже хоч би й через те, що для нової, переважно робітничої чи селянської аудиторії він був далеким і чужим. Тонкощі психології далеких і ворожих новому глядачеві класів та навіть загальнолюдські проблеми в тій формі, в якій вони там підносилися, не могли зацікавити сучасного глядача» [1925. *Кисіль / Новий* — 159]; «Коли в театрі всяких “Осінніх скрипок” люди ниють на тему “любить мене, не любить мене” і ця мука виводиться в найбільш ілюзорному вигляді, зовсім так, щоб вона не відображувала більше, як те, що вона має відображувати, тоді це є та психологічна тема, яка, як певний тип психологічного театру, нами відкинута, давно відкинута. Коли в Театрі Садовського, який знаменує собою розквіт українського театру, коли у нього який-небудь персонаж переживав, страждав, — там також були всі матеріали, все там було на місці, і жива людина з переживанням, і ритм, і жест той самий, і матеріал як такий, всі фактури; коли актор у цьому театрі переживав, то він у цьому репертуарі не мав покладеного наголосу на переживання. Коли було покладено наголос на саме переживання, то це вже був час занепаду українського театру, бо він, цей театр, був задуманий Садовським, Кропивницьким і Карпенком-Карим не як театр, у якому натиск покладено на переживання, а театр, у якому натиск на певних типах, на певних побутових стосунках; оскільки це був театр етнографізму, то, значить, він був побудований на певних зразках поділу етнографічної України, який найменше прикрашено, —

і так по змозі, як це виводилось на сцену приміром у Карпенка-Карого, — він міг переживати і т. д., але те, що лишилось у глядача, те, що було цінністю театру, те, що було його основою, це зовсім не ті самі переживання. Так само, як не був і ритм основним, хоч він там був — ритм життя. Так і все інше. Про це і йде суперечка <...>. Я тверджу собі, що не це було ідеєю того театру, не це було основним, що мало передаватись глядачеві, і цей театр не був психологічним у розумінні змісту. Він під кінець почав робитися психологічним, коли до нього поприходили люди малоталановиті. Всяка епоха театру має свій час, коли вона є потрібною, передовою річчю у житті громадянства і коли до неї ідуть найталановитіші сили, — і навпаки... Коли я вже вступив до Театру Садовського, там багато було тих епігонів, а після цього не пригадаю нікого, а то були все шалопаї з цілком іншою культурою, які не могли бути акторами того театру. Коли я грав у народній п'єсі, я себе почував дико, я робив дурниці, я почував від своєї гри фальш. Нічого не поробиш — людина іншого покоління не може пристосовуватися. В час занепаду цього театру, а як ви простудіюєте історію акторської гри, то в час занепаду кожного театру, висувається психологізм не тільки як тема, але й як метод. Це є той час, коли падає майстерність актора, коли падає майстерність театру — і тут з'являється психологізм» [1925. Курбас / Зміцнення — 138–139]; «Коли ми бачили до революції театр психологічний, або тепер гастролі Полевицької, театр життєво-психологічний, то, оскільки все там відбувається всередині, всі переживання, назовні бачимо дуже економні знаки, небагато тих знаків, котрі примушують нас доробляти те, що за цими знаками криється» [1925. Курбас / Перетворення — 125]; «Основними вихідними точками групи в 1916-му році були такі моменти: тяга до масовості, стремління до високої культури засобів, матеріалізація емоціональної психофізичної теми в наглядну конкретну річ, розрив картинної в собі замкнутої пасивності “психологічного театру”, наведення на місце неї яскравої виразності й театральності» [1925. Курбас / Фактура — 247]; «Психологічний театр, що був розповсюджений дуже в Росії, а почасти й на Україні до революції» [1929. Ігнатович / 1 — 41]. ► МЕТОД

ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ПСИХОЛОГІЗМ, СЛУХОВИЩЕ, ТЕАТР ПБУТОВО-РЕАЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ ЗАНЕПАДНИЦЬКИЙ / [1929. Огляд — 166].

ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНО-ЛІТЕРАТУРНИЦЬКИЙ / [1928. Смолич — 28].

ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНО-ПУБУТОВИЙ / [1970. Бобошко — 68]. ► ТИП ТЕАТРУ

ТЕАТР ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ / [1988. Клековкін — 8]. ► ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР ПУБЛІЧНИЙ / [1863. Слово / 33 — 4]; [1864. Слово / 1 — 4]; [1913. Франко / Студія — 194]; [1927. Рулін / РУД — XXIII]; [1927. Сон — 5]; [1941. Ленкий — 101]; «в харьковском публичном театре обыкновенно играют комедии, водевили, иногда — большие оперы и даже трагедии» [1838] [1893. Черняев / Млот-

ковський — 99]; «публічний театр» [1893. Черняев / Старинный — 31]. ► СЦЕНЕРІЯ, ТЕАТР ГРОМАДЯНСЬКИЙ

ТЕАТР П'ЯТИ ТИСЯЧ / формула театру Макса Райнгардта; «П'єса написана для театру “п'яти тисяч”» [1919. Курбас / Нова німецька драма — 53].

ТЕАТР РАДЯНСЬКИЙ / [1927. Шевченко / 1 — 285]; [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 57]; «Перш за все, радянський театр є театр масовий» [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 59]; «Другу основну засаду радянського театру становить його політичність. Радянський театр є театр політичний на всіх своїх ділянках» [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 60]; «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 — 6]; «Він [Лесь Курбас] активно виступав проти основної настанови радянського театру — відтворювати в сценічних образах реальну дійсність в усій її багатобарвності, створюючи реалістичні образи, правдиві характери, розкриваючи засобами мистецтва невмирущу силу людського генія, силу, велич і красу людини-творця» [1940. Піскун — 49]. ► СИСТЕМА ТЕАТРУ РАДЯНСЬКОГО, ТЕАТР МАСОВИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР РАЙОННИЙ / «Є проєкт утворення в робітничих кварталах районних театрів і нейтрального, загальноміського робітничого театру. Аматорство увіході в загальний плян будівництва» [1921. Avanti — 52].

ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНИЙ / [1923. Коп — 2]; [1925. МДІ — 6]; [1926. Смолич / Толбузін / 2 — 301]; [1930. Корляків — 66]; [1935. Афіногенов — 26]; «Принцип реалістичного театру в сучасно-наукових (матеріалістичних) поглядах знаходить багато нових підстав, і театр ім. І. Франка може не турбуватися його “несучасністю”» [1925. Мамонтов / Молот — 244]; «І. Тобілевич і П. Саксаганський справедливо вважаються за основоположників українського реалістичного театру» [1935. Гармсен / 1 — 156]; «великий творець реалістичного театру — Іван Тобілевич» [1939. Бедзик — 118]. ► ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ., РЕАЛІЗМ, ТЕАТР ГЕРОЇЧНИЙ, ТЕАТР СТИЛЮ РЕАЛІСТИЧНОГО

ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНИЙ МАСОВИЙ / «Гасло нашого сьогодні — реалістичний масовий театр» [1926. До з'їзду — 1].

ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ / [1930. Василько / Кутюр'є — 6]; [1931. Мамонтов / СУД — 21]; «Чим же відрізняється реалістично-побутовий театр од театру романтично-побутового? Перш за все — своїм репертуаром. Коли навіть залишити театр М. Садовського, що поволі переходив на європейський репертуар, а зупинитися лише на театрі І. Карпенка-Карого і П. Саксаганського, то і тоді буде досить помітна різни-

ця між його репертуаром і репертуаром 80-х років. Типові українські мелодрами з хором і гопаком тепер або зовсім не виставляються, або відсуваються на задній план. “Сезон роблять” в кожному разі не вони, а п’єси І. Карпенка-Карого без хорів, без танців, без романтичних сюжетів: “Сто тисяч”, “Мартин Боруля”, “Хазяїн”, “Сава Чалий”, “Понад Дніпром”, “Суєта” і т. ін. І в самих п’єсах, і в постановках висувається наперед життєва правдивість. Театральний ефект досягається не ножем та шаблею, не трагічним криком, не комізмом висловів та надзвичайних ситуацій, а правдивим виявленням характерів та щоденних побутових явищ. Літературна і соціальна вартість цього репертуару безперечно вища. Коли у М. Старицького та М. Кропивницького соціальні мотиви завжди подаються під романтично-театральним поглядом, то в І. Карпенка-Карого соціально-побутовий зміст у багатьох п’єсах є основним творчим імпульсом, а “театральність” сама по собі його мало цікавить і одсувається на задній план. Це, між іншим, є причиною того, що найбільш реалістичні п’єси І. Карпенка-Карого в театральних колах зараховуються до п’єс “нетеатральних”, хоч і написано їх з добрим розумінням реалістичного письма. Окрім того, реалістично-побутовий театр, одкинувши етнографічні аксесуари, що раніш неодмінно запліталися, коли не в сюжет п’єси, то в загальний фон її, почав заводити в український репертуар т. з. європейський елемент, здебільшого почав виходити за межі сільського побуту. Романтично-побутовий театр обмежувався сюжетами, виключно сільсько-побутовими, або національно-історичними і серед його репертуарних персонажів лише в певних випадках з’являлися люди без козацьких жупанів або без вишиваних сорочок: це були штамповані постаті дяків, євреїв, солдатів або панів у їхніх відносинах до селянства. У представників же реалістично-побутового театру, до яких належать окрім І. Карпенка-Карого, І. Франко, Б. Грінченко, Л. Яновська й інші — це вузьке коло поволі поширюється і вони охоплюють не тільки сільський, а також і міський побут, переважно міщанський та інтелігентський» [1941. Білецький — 12–13]; «реалістично-побутовий театр може характеризуватися як театр більш диференційований, ніж театр М. Кропивницького та М. Старицького. Правда, в театрі І. Карпенка-Карого і П. Саксаганського, навіть пізніш — в театрі М. Садовського — ще утримується власний хор, оркестр і актори для сольних співів. Але використовуються вони не в драматичних постановках, як це було раніш, а переважно в постановках оперових та опереткових. Крім того, велика різниця між синкретичною мелодрамою та реалістичною п’єсою відбивалася і на режисерських планах та акторському виконанні. Принцип театральності тепер підпорядковується принципіві реальності, життєвої правдоподібності. Критерій режисерського та акторського

хисту пересувається від суто-театральних ефектів до реально-життєвих виявлень. На кону показують тепер, у більшості випадків, не чудові українські краєвиди, а середину селянської хати, або інтелігентського помешкання в їхній буденній обстанові. Замість барвистих національних убрань тепер бачимо звичайний селянський або міський одяг. І коли в романтично-побутовому театрі п'єсу “вивозили” мелодраматичні “любовники” та “любовниці”, або герой чи характерний комік, то на театрі реалістично-побутовому центральною фігурою часто робиться резонер. Більші вимоги ставляться на цьому театрі й до ансамблю, бо другорядні персонажі тепер не пришиваються до сюжету білими нитками (як хор і танок), а заплітаються в сюжетну тканину» [1941. Білецький — 13]. ► СИСТЕМА ТЕАТРУ РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВОГО, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ / «Він [Державний драматичний театр, 1918–1919] довів своїм прикладом, що реалістично-психологічний театр, про кризу якого вже говорилося й писалося років з десять у європейській театральній літературі, на українському ґрунті навряд чи міг сказати нове слово й додати щось до того, що він вже дав взагалі» [1925. Кисіль / УТ — 142]. ► ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР РЕАЛЬНИЙ ПАУЗИ І ГЛИБОКОЇ ІНТОНАЦІЇ / «Гнат Юра <...> багато і плутано говорив про реальний театр паузи і глибокої інтонації» [1922. Василько — 29].

ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ / [1923. Василько / Село — 3]; [1924. Василько / 1 — 65]; [1924. Рада / 2 — 4]; [1926. Рулін / Березіль — 133]; [1929. Дмитрова / 2 — 424]; [1935. ЛНМ — 194]; [1940. Пісун — 47]; [1970. Йосипенко — 57]; «Все, що до цього часу було зроблено в напрямку одшукання форми революційного театру, блідне перед постановкою “Газу”. В ній Курбас досяг ще нечуваних результатів сценічного розв'язання принципу будови колективно-конструктивного образу. <...> В основу замислу постановки Курбас положив проблему виявлення соціально-класової (робітничої) динаміки в її діалектичному процесі. Цю проблему, — без найменшого перебільшення, — Курбас виконав блискучо. Форма постановки (здійснення проблеми) вражає своєю науковою розробкою. Курбас до подробиць вистудіював всі закони акторського матеріалу в масових будовах, мінімум і максимум технічної можливості масового акторського матеріалу і на підставі цього дослідження поставив перед собою завдання дати мистецько-ритмічний синтез із елементів ритміки різних категорій: ритмики виробничого процесу, стихії мітингу, колективного горя робітників підчас вибуху газового заводу і т. п. Засоби до переведення цього завдання Курбас взяв: колективно-конструктивний рух, колективно-конструктивне слово (в сценічному розумінню), конструктивний костюм і станки» [1923. Газ — 269]; «Ідея сучасного революційного театру має полягати в тому, щоб створити єд-

нання театру з масами» [1923. *Сезон — 577*]; «Нещодавно в театрі “Березіль” було виставлено “За двома зайцями” <...> Коли ж подивишися в антракті навкруги себе, то одразу відчуваєш, що ми, пролетарі, не розуміємо свого театру, або ще гірше, не бажаємо розуміти. Театр порожній. Мимоволі пригадується слово артистки т. Гакебуш в день відкриття сезону, де вона, зазначила, що треба ще довго привчати глядача до революційного театру» [1925. *Робкори — 6*]; «Біжучий сезон Держдрами ім. Ів. Франка мусить пройти під знаком закріплення позицій революційного театру і по змісту і по формі. Остаточою намітився ухил в бік сучасного побуту в реалістичному сценічному розрізі. Всі здобутки сценічної техніки, винайдені в процесі шукань, спроб і експериментів, будуть введені в виробництво, як певний, сталий фактор сценічної культури. За 3 сезони праці держтеатру ім. Ів. Франка в м. Харкові намітився свій контингент глядача — це — молодіж, що складається, головним чином, з студентства, рабфаківців та робітництва. Далі йде трудова інтелігенція та службовці. І нарешті, зовсім незначний відсоток, нетрудового елементу. Багато відвідувачів театру приїзжих з сел і провінціальних міст. Цей глядач вимагає п'єс сучасних і по змісту, і по формі, і театр Франка робить все можливе, аби задовольнити ці домагання і зробити свій театр — місцем культурного відпочинку для робітника і селянина» [1925. *Юра / Анкета — 2*]; «Революційний театр, поза всіма компромісами, що вимагає від нього звиклий до старого натуралістичного психологічного театру глядач, в цілому рішуче став на нові рельси театру динамічного, активного, де рух актера є основним визначаючим моментом. Конструктивне оформлення сцени дає широкий простір рухові, а приложення на сцені мистецтва плакату підкреслює короткими гаслами головні етапи в розвитку дії» [1927. *Горбенко — 209*]; «Український революційний театр, зокрема, мусить переглянути свою тактику. Національне культурне річище, в якому пробивають собі шлях паростки нової культури, стільки перевантажене психологічною кашею чистого хліборобства, хуторянства, українофільства, ідеалів старого українського громадянства, світовідчувального штампу минулого століття, а перш за все органічного рабства, що перед революційним театром, як і перед мистецтвом взагалі, на Україні виростають величезні, ще майже не зачеплені питання. Тут велику роль грає репертуар, створення якого треба організувати. Тут з великою рішучістю треба де з чим порвати і на дечому у всьому формальному мисленні твердо встановитися. Так само у вузькій щоденній стратегії не треба українському театрові, театрові революційному, упадати біля міщанина, орієнтуватися на його смаки. Не запрошувати на свою сцену другорядних “звезд”, популярних для обивателя, а великою та впертою працею підняти театр на таку безперечну височінь, що примусить само-

го широкого глядача і самого столичного критика здати позиції упередженості та недовіря. Ніяких копій і дрібної крадіжки прийомів. Тут потрібна та оригінальність, що безпосередньо аргументує фактами»; «Орієнтуватися на глядача, що в будні дні (а то і в свята) скривається за офіціальними даними про радслужбовців, студентську молодь, трудінтелігента, дуже небезпечно. Як би він, цей глядач, у більшості своїй не сприяв Радянській владі, він, проте, не заражений світовідчужанням вольовості пролетаріату. Театр революційний, театр установки на певне цільне оформлення життя, що його можна було назвати театром вольовим, йому абсолютно чужий. По суті поміж цим глядачем і глядачем заходу Європи, для якого культивуються жанр ревію, купання голих жінок на сцені і тому подібна натура, поміж тим глядачем і нашим обивателем можна поставити знак рівності. Те, що він вимагає, — це си-рець, тому що він також, як і західноєвропейський шибер чи нувориш, так само, як і наш непман, у більшій чи меншій мірі, як певна громадська група, не має майбутнього, він не несе певних задатків життєздатних форм життя» [1927. Курбас / Справа — 261]; «треба, щоб актор, передаючи все це глядачеві засобами технічного вміння, міг панувати над своїми засобами, цеб-то, щоб він був майстром, — техніком, а не “переживальним” апаратом, щоб він не розпускав свого “нутра”. В останньому найголовніша різниця між живим сучасним театром і театром академічним, і тут революційному театрові в великій пригоді став пройдений ним етап машинізації» [1927. Шевченко / 1 — 288]; «наслідок впливу принципів сучасного революційного театру; це — внесення в гру трюкізма в формі скакання, перекидання й інших засобів циркових клоунів. Цей трюкізм вводять у мольєрівські п'єси, головно в комедію “Міщанин у шляхетстві”. Крім того, ставлячи п'єси Мольєра? щоб додержати їх стильности, впровадили ролю “оратора”. Він, як відомо, був важливою властивістю французького театру в 17 віці. Роля його там полягала в тім, що він складав афішу для спектакля, а також усно анонсував після закінчення вистави п'єсу, яка мала йти другого разу. В білоруському театрі актор-оратор появлявся перед публікою на початку спектакля і коротко в віршовій формі з'ясував способи й форми ставлення комедій Мольєра в умовах білоруської сцени, потім він же оповіщав про початок кожної окремої дії» [1929. Вознесенський — 184]; «перших революційних українських театрів (“Березіль”, “Театр ім. Михайличенка”)» [1930. Василько — 1]; «революційний театр — доба шукань» [1930. Рулін / Випуски — 58]. ► АГІТКА РЕВОЛЮЦІЙНА, БАЛЕТ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ, ІСТОРІЯ ТЕАТРУ, КОНКУРС МІЖНАРОДНИЙ НА КРАЩУ П'ЄСУ, РАДА ХУДОЖНЯ, ТЕАТР ЛІВІЙ, ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ, ФОРМАЛІЗМ

ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ [ПЕРШИЙ] / [1925. Відкриття — 4]. ► ВІДКРИТТЯ

СЕЗОНУ, ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНО-МОДЕРНИЙ / «Револуційно-модерний театр — це період, що триває від 1917 р. по сьогодні. Обнімає він нові форми й здобутки режисерії, сценічного слова, сценографії, тобто театрального малярства, історію вишколу українського актора й шукання нових форм театру та нового репертуару» [1961. *Лужницький* — 57]. ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

ТЕАТР РЕВОЛЮЦІОНІЗОВАНИЙ / [1924. *Рада* / 2 — 4]. ► РАДА ХУДОЖНЯ, ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

ТЕАТР РЕЖИСЕРА / [1919. *Курбас / На грані* — 57]; «Сучасний театр мусить бути театром режисера» [1920. *Семенко / На зламі світів* — 90]; «Нову сторінку в історії українського театру — добу театру режисера — починає “Молодий Театр”» [1927. *Шевченко / 2* — 209]; «Треба було, щоб умер український театр драматурга й акторського темпераменту, щоб на його згарищі народився театр режисера й акторської фахової культури, щоб виріс новий актор — у політичних агітках, експресіоністичних п'єсах, під твердою рукою режисера, на голих конструктивних станках» [1931. *Хмурий* — 33]. ► ТЕАТР РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ТЕАТР РЕЖИСЕРСЬКИЙ / [1976. *Голобородько* — 18]; «сучасний театр — це режисерський театр»; «виникнення навіть таких термінів, як “режисерський” та “акторський” театр» [1968. *Коваленко* — 6]; «театр Вілара — це режисерський театр» [1968. *Коваленко* — 7]; «Режисерський театр [казав Курбас] — це і є акторський театр у межах художньої композиції вистави» [1969. *Круга* — 190]. ► ТЕАТР РЕЖИСЕРА

ТЕАТР РЕКЛАМИ / «Театр реклами. В Одесі зроблено цікаву спробу в організації театру — реклами. 2-го листопаду відбувся 1-й громадсько-показовий перегляд “Аргуса” (назва цього театру). Перші постановки театру присвячено досягненням “Ларька”, кооперації та інших державних і торговельно-промислових фірм» [1925. *Хроніка* / 3 — 13].

ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ / [1941. *Ленкий* — 101]; «Релігійний театр українського середньовіччя» [1927. *Рулін / Музей* — 17]. ► ТЕАТР ГРОМАДЯНСЬКИЙ, ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ТЕАТР РЕЛІГІЙНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКИЙ / [про шкільний театр] [1927. *Рулін / РУД* — VII]. ► ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ТЕАТР РЕПЕРТУАРНИЙ / [1918. *Статут* — 259]; [1927. *Шевченко / 1* — 289]; «Очевидно, репертуарний курбасівський театр можливий лише при наявності кількох чергових режисерів» [1925. *Василько* — 28]; «“Мол. Театр” і не ставив собі за завдання творити великий “репертуарний” театр» [1927. *Шевченко* — 26]. ► АКТОР РЕПЕРТУАРНИЙ, ТЕАТР ВИРОБНИЧИЙ

ТЕАТР РЕПРЕЗЕНТАТИВНИЙ [1939. *Карпатська* — 4]. ► ТЕАТР ПОКАЗОВИЙ, ТЕАТР ПРОПАГАНДИВНИЙ

ТЕАТР РОБІТНИЧЕ-СЕЛЯНСЬКИЙ ПЕРЕСУВНИЙ / «Пересувний робітничче-селянський театр — перша на Україні спроба такого

роду організації, цікава, головним чином, тим, що провадить працю під безпосереднім керівництвом Політосвіти і доглядом сельметодсекції кабінету Політосвітчика. Театр не обмежується тільки постановочною роботою, а являється органом живої п.о. роботи на селі, звязуючись на місцях з політосвітустановами та місцевими партійно-радянськими та громадськими організаціями. Подаючи організаційні інструкції через бесіди та практичну роботу місцевим драмгурткам робсельтеатр щільніше знизуватиме їх роботу зі загальною роботою політосвітніх органів» [1926. Предславиць — 7].

ТЕАТР РОБІТНИЧИЙ / [1913. Вороний / Театр — 141]; [1917. Д. А. / 1 — 1]; [1924. Драмгуртки — 12]; [1924. Побут — 253]; [1928. Дмитрова / Польський театр]; [1928. Рулін / Ткаченко — 58]; «Завдання спілки — об'єднати й організувати самодіяльність діячів і симпатиків робітничого театру, як одного з чинників творення майбутньої комуністичної культури» [1923. ВБ — 3]; «Як і треба було сподіватися від Робітничого Театру, улаштувавши громадський перегляд, він перші свої вистави виніс на суд робітництва. Вистави відбулись у міському зимовому театрі й на відкриті були присутні переважно робітники з виробництв, представники заводських і шахтарських організацій» [1928. Донбас — 4]. ► РОБСЕЛЬТЕАТР, ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ

ТЕАТР РОБІТНИЧО-КОЛГОСПНИЙ / [1926. Горбенко / 3 — 5]; [1934. Блокнот — 6]; [1936. Управління — 72]; «Чималу роботу провели театри України по організації робітничого глядача. Великі підприємства у містах часто купують цілі вистави. Це пояснюється і роботою театрів з глядачем і ростущими культурними вимогами робітництва. Починаючи з 1931 р., значно зростає мережа театрів України. В 1931 р. на Україні було 77 театрів, тепер 91 театр. Таке зростання театрів на Україні, насамперед, іде лінією зростання периферійних та робітничо-колгоспних театрів. Робітничо-колгоспних театрів було в 1931 р. — 18, а тепер — 32. Отже, РКТ за ці роки кількісно зросли майже вдвоє (на 14 одиниць), що і становить основну цифру збільшення театрів на Україні. До цього треба додати, що в рахунок 76 театральних колективів 1931 р. входило до 15 так званих трудноколективів театрів, які ліквідовані і замінені державними театрами. Особливо помітне зростання театрів, що обслужують національні меншості. Коли російських театрів в 1931 р. було тільки 9 і цифра ця складалась в значній частині з трудноколективів, в 1934 після зняття націоналістичного керівництва НКО, нараховується 17 російських театрів» [1935. Фронт — 139]. ► УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ, ШЕФСТВО

ТЕАТР РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКИЙ / [1925. Бюллетень — 6]; «За цей період [1918 р.] розроблено було план організації шестимісячних режисерсько-інструкторських курсів для підготовки керівників робітничо-селянських театрів» [1925. Кусінь / УТ — 141]; «Тринадцять робітничо се-

лянських пересувних театрів» [1928. Смолич / *Активність* — 1]. ► БЮЛЕТЕНЬ ТЕАТРАЛЬНИЙ, РОБСЕЛЬТЕАТР

ТЕАТР РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКИЙ ПЕРЕСУВНИЙ / [[1930. Держбюджет — 17].

ТЕАТР РОЗКВІТУ / «Середньовічний театр, так само, як і старогрецький, — театр розквіту» [1923. Курбас / *Психологізм* — 235].

ТЕАТР РОМАНТИЧНИЙ / [1929. Дмитрова / 2 — 345].

ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ / [1932. Буревій — 9]. ► ТЕАТР ПОВУТОВИЙ

ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОВУТОВИЙ / «одірватися од “плисового мистецтва” романтично-повутового театру» [1931. Мамонтов / *СУД* — 18]; «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-повутовий театр, а Тобілевичі — реалістично-повутовий. Звичайно, це не зовсім так» [1936. Мар'яненко / 2 — 173]; «Будучи позбавлений високих літературних якостей, репертуар романтично-повутового театру відзначався яскравою театральністю. В цьому репертуарі майже не було п'єс без хорових та сольних співів і без танців. І кожен український театр цього типу мав, крім акторів на ролі, ще великий штат хористів, танцюристів та музикантів. Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства перепліталися з елементами вокально-музичними та хореографічними, де трагічне чергувалося з комічним, де кров лилася разом з горілкою. Це був театр, де над усім панував принцип театральності. Його можна називати побутовим лише умовно. Побут — це натура, це гола, нерозфарбована дійсність. В театрі М. Кропивницького — М. Старицького, щоправда, тьохкали соловейки і кумкали жаби, але людська дійсність була яскраво романтизована та театралізована. І коли цей театр користувався з селянсько-повутових або національно-історичних сюжетів, то він показував їх не *in natura*, не заради них самих, а заради тих чи інших театральних ефектів. Побут та історія на цьому театрі завжди виставлялися в барвистих, етнографічних фарбах, в яскраво-комічних або мелодраматичних ситуаціях. Перевага театральності над реальністю в романтично-повутовому театрі з найбільшою силою виявилася саме в тих його п'єсах, де є соціальний мотив. Реконструкція типових постановок таких п'єс, як “Глитай або ж павук” М. Кропивницького, або “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, на наш погляд, могла б кожного переконати, що центр ваги їх і автори, і режисери, і актори бачили в суто-театральних ефектах (божевілля, п'яний захват, трагічна смерть, обдурена невинність, кривава помста і т. ін.), а не в виявленні соціальних суперечностей або темних сторін селянського

життя. Отже, система мистецьких чинників романтично-побутового театру мала в своїй основі не так реальний побут, не життєподібність, як яскраву театральність, що фарбувалася та оздоблювалася українською етнографією. Саме така система й була до смаку тим суспільним верствам, що їх обслуговував український театр доби М. Кропивницького. Саме така система давала можливість цьому театрові боротися за існування в жахливих політичних умовах російського самодержавства. Це була система, розрахована на безпосередній емоційний захват, на “естетичне” сприймання не тільки етнографічних, романтичних та всяких інших красот, а також і людського горя, людських злиднів, соціальних кривд. Поплакавши в хусточку над якимсь “нещасним коханням”, глядач цього театру зараз же мав нагоду весело посміятись над п’яною бабою, чи над рудим дяком» [1941. Білецький — 10]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ, ШКОЛА РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВА

ТЕАТР РОТНИЙ / «З четвертим приходом до Києва Радвлади театр [Шевченка] був націоналізований, актори, беруться на облік при 12-й армії, як театральна рота, театр працює до осені» [1929. Ірїй — 116].

ТЕАТР РУСЬКИЙ / [1865. Марковецький / Благословення — 319]; [1865. Театр / 1 — 154]; «Москвофилська кліка не хоче мати в Галичині правдивого руського театру, которий був товариською школою правдивої однолітної руської мови, вспільної всім Русинам, так австрійським ак и російським, и двигнею почуття самостайности народньої» [1865. Театр / 2 — 187]. ► ТЕАТР НАРОДНІЙ

ТЕАТР САДОВИЙ / «садовый театр» [1875. Глібов / Новини — 316]; «публика упивалась русской оперой в течении целой зимы, а весной она предпочитала проводить время в летних, садовых театрах» [1884. Черняев — 384].

ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ / [2002. Клековкін]. ► ТЕАТР БІБЛІЙНИЙ, ТЕАТР ДУХОВНИЙ, ТЕАТР ТЕОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ХРИСТИЯНСЬКИЙ, ТЕАТР ЦЕРКОВНИЙ

ТЕАТР САМОДІЯЛЬНИЙ / [1925. Смолич / Театр]; [1927. Шевченко / 1 — 285]; «Щодо самодіяльного театру, то він працює, правда, з деякою участю членів профспілки Робмис, що постачає туди режисерів-керівників» [1927. Скрипник — 94]; «Членів всіх гуртків — літературних, хорових, театральних по наших робітничих клубах на Україні щось до 40.000. Число селянських самодіяльних гуртків театральних теж за досить приблизною статистикою, досягає більше, як десять тисяч. Одно слово, у нас є на Україні 50 000 членів аматорських гуртків самодіяльного робітничого та селянського театру. <...> За січень 1927 р. через усі робітничі клуби, їх театральні вистави, самодіяльні театри тощо перейшло 4 міл. глядачів, а коли взяти загалом за 12 місяців, маючи на увазі, що літом іде робота в садках, а ранньою весною відвідування клубів зменшуються, то це буде щось із 40 міл. народу, тобто кожен, навіть дитина, немовлятко, все підраховуючи, переходить мало що не два рази на рік через робіт-

ничий театр» [1928. Скрипник / Завдання — 119]; «Кілька слів хочу сказати про окремі галузі нашого загального театального процесу і передовсім про так званий “самодіяльний театр”. Ніде немає більшого фалшу, більшого лицемірства, як в очих словах, що їх часто-густо вживають театральні робітники. А наш театр “Березіль”, театр Франка, Червонозаводський, Шевченківський — це хиба не самодіяльні театри? А який же він, коли він не самодіяльний? Стара прірва між театром і дилетантством належить в нас до історії. З дилетантства, скажу так, піднялися піонери українського театру, що торували шляхи цілому українському мистецтву. Старі, посивілі на театральних справах, досвідчені театральні робітники дивилися на український театр старих часів, на його роботу перших років по народженні, як на дилетантство, так само дивилися вони й на наш новий театр у перші його роки після революції, аж доки цілий розвиток української культури, в тім числі й театральної, не примусив усіх дійсно прийти до визнання досягнень нашої української театральної дійсності» [1929. Скрипник / Трикутник — 148]. ► ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ

ТЕАТР САНІТАРНИЙ / [1931. Мамонтов / Проблеми / 2 — 62].

ТЕАТР САНІТАРНО-ОСВІТНІЙ / «При секції охорони здоров'я Харківської міської ради організовано санітарно-освітній театр, що має за завдання пропагувати й висвітлювати серед найширших мас справи санітарно-медичного характеру. Організацію театру закінчено. На його директора запрошено Є. Сагайдачного, на завідателя художньої частини режисера Фурсова. В складі театру здебільшого працює молодь. Нині він вже приступив до розроблення п'єси С. Заяцького “Життя наказує” (переклад Б. Сіманцева), П'єса в художній формі пропонує боротьбу з сифілісом» [1930. ТСО — 18]. ► САНКУЛЬТТЕАТР, САНОСВІТТЕАТР, САН-СТУДІЯ ТЕАТРАЛЬНА, САНТЕ-АКТОР, САНТЕАТР, ТЕАТР КУЛЬТУРИ САНІТАРНОЇ, ТЕАТР САНІТАРНО-ОСВІТНІЙ

ТЕАТР САТИРИ / [1927. Пролетар]; «Нова українська оперета повинна вирости з того типу театру, що зараз найбільш потрібний — це театр сатири» [1926. Курбас / Оперета — 654].

ТЕАТР СВІТСЬКИЙ / [1894. Франко / Театр — 297]; [1913. Вороний / Театр — 117]; [1925. Кримський — 81]; [1929. Дмитрова / 2 — 114]; [1935. Лопе — 137]. ► ТЕАТР СВИЦЬКИЙ

ТЕАТР СВИЦЬКИЙ / світський театр; [1930. Рулін / Історія — 4]; «Відсутність крім “Козака-стихотворця” свіцьких українських п'єс в репертуарі трупи і спонукала Котляревського написати і в 1819 р. виставити на кону полтавського театру свої обидві п'єси, і від цих п'єс починається нова ера українського свіцького театру. <...> За те, коли Котляревський в Полтавському театрі заложив своїми п'єсами солідні підвалини для свіцького українського театру, кріпацький театр підхопив ці твори і став їм наслідувати» [1925. Антонович — 59]. ► ТЕАТР СВІТСЬКИЙ

ТЕАТР СВЯТИЙ / [2005. Брук — 61].

ТЕАТР СЕЛЯНСЬКИЙ / [1925. *Кисіль* / УТ — 127]; [1928. *Рулін* / *Ткаченко* — 58]; [1929. *Слабченко* — 214]; [1942. *Селянський* — 4]; «*teatr chłopski*» [1903. *Gargas* — 20]; «Окреме місце в системі буржуазного театру мав “селянський” театор у Воєзах — Мориса Потшера, невеличкого дідича. <...> Це театор аматорський. Більшість акторів — місцеві люде. Трупа Потшера добре випрацювана в суцільний ансамбль. Суфлера немає, актори ролі знають на зубок, що заміняє хист. На афишах прізвіща не друкуються ніколи. Репертуар ріжноманітний — комедія й драма, трагедія Шекспіра й інсценівка якоїсь місцевої легенди. Театор збудовано на тлі гірського краєвиду. Задня стіна кону при потребі може росчинятися й odkривати природне тло для вистави. Коли треба лісної декорації — публіка бачить справжній краєвид. У містерії про Юду Іскаріотського по горі, тяжко йдучи, підводиться на Голготу Христос. Багато піес написав сам Потшер на близькі й зрозумілі селянам теми. Зміст їхній? — перемога “добра” над звирячими інстинктами предків. Гасло театру “через мистецтво до людяности”. Вистава відбуваються вдень» [1921. *Avanti* — 50]; «Необхідність допомогти селянському театрові стала остільки ясною кооператорам, що ближчою ж зимою Відділ утворив самодіяльного театрального підвідділу, виділивши окрему книгозбірню, театрово-прокатний склад, з якого майже задувно постачав на прокат усе, од декорації та убрання, до найменшої дрібниці реквізиту. Одчинилася майстерня, що не вправлялась розписуватя полотна, якими закидали її та виробляли грим. Спеціальний музей допомагав вивчати костюмерну справу, грим та ін. Передбачалося організувати режисерські курси, лаштувався мандрівний хор, кіно, друкувались ноти і ін., але скоро для кооперацій настали скрутні часи, а перейняти ідеї ніхто не спромігся» [1923. *Поріцький* — 3]; «Село знайомиться з театром звичайно в двох формах: воно пізнає театр або чужий, або свій, селянський, самодіяльний» [1927. *Рулін* / *Сільський театр* — 2]. ► ТЕАТР РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКИЙ, ТЕАТР СІЛЬСЬКИЙ, ТЕАТР ХЛОПСЬКИЙ

ТЕАТР СЕЛЯНСЬКИЙ АМАТОРСЬКИЙ / «Як би там не було — селянський аматорський театр треба культивувати. Я не кажу, щоб зараз і перш усього. Тоді, коли зробимо більш важні в наш час справи, коли в селі є вже громадська і політична організація й “Просвіта”, коли по сусідніх селах теж вже все буде зроблено, — український сільський інтелігент має як задачу перед собою — театр» [1917. *Курбас* / *Проекти* — 198]. ►

БАУЕРНТЕАТР, ТЕАТР СІЛЬСЬКИЙ

ТЕАТР СЕМИНАРИЦЬКИЙ [1904. *Історія* — 4]. ► ТЕАТР СЕМИНАРІЙСЬКИЙ

ТЕАТР СЕМИНАРІЙСЬКИЙ / [1885. *Франко* / *Театр* — 359, 360]; [1909. *Возняк* / 1 — 72]. ► ТЕАТР СЕМИНАРИЦЬКИЙ

ТЕАТР СЕРЕДНЬОВІКОВИЙ / [1908. *Перетц* / *Вермен* — 7]; [1920. *Рулін* / *Містерія* — 45]; [1929. *Резанов* — 76]; [1932. *Рулін* / 15 — 66]; «середньовічний театр — діло міського міщанства» [1930. *Рулін* / *Випуски* — 77].

ТЕАТР СЕРЕДНЬОВІЧНИЙ / [1929. Дмитрова / 2 — 192].

ТЕАТР СЕРЙОЗНИЙ / [1925. Кусіль / УТ — 74].

ТЕАТР СИМВОЛІЧНИЙ / [1929. Дмитрова / 2 — 424]; [1932. Рулін / 15 — 100].

ТЕАТР СИМУЛЬТАНІЧНИЙ / «Ще в 1916 р. відомий французький поет Гільом Аполінер мріяв про “театр одночасовості”. За його думкою, сцена цього театру мала давати широкі можливості різнорідних рухів, щоб не тільки робити швидкі та справні зміни декорацій, але й рухи аналогічні до інших проявів громадського життя: фільму, фотографії, радія, телевізора тощо. Ці рухи мали водночас показувати різні нюанси драматичної акції. Тут мав виявитися чинник психологічний, що виникає з тенденції демократизації мистецтва: найтісніше сполучення сцени з глядачевою залюю, із залюю, розрахованою на великі маси, що мали б у тому театрі безпосередній контакт з сучасним мистецтвом, бо соціальне значення й потреба сучасного мистецтва щодня зростає. Акустика залі мала бути досконалою. Театрові належало мати найекономнішу кубатуру, а звідси впливала дешевість будинку. В театрі якнайкраще мав бути організований внутрішній рух мас глядачів. Ці засади перестали вже бути мрією: їх здійснили варшавський архітектор Шімон Сіркус, маляр Андрій Пронашка, за співробітництвом Зігмундта Леського. Ці майстри склали проекта театру для міста Варшави і назвали свій театр “симультанічним”, тобто “одночасовим”, бо водночас глядач дістає різнорідні враження» [1930. С.М. — 53].

ТЕАТР СИНКРЕТИЧНИЙ / [1935. Гармсен / 2 — 54]; [1941. Білецький — 10]. ►

СИНТЕЗ, СИСТЕМА РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР СИНТЕТИЧНИЙ

ТЕАТР СИНТЕТИЧНИЙ / [1925. МДІ — 6]; [1926. До з'їзду — 1]; [1929. Дмитрова / 2 — 424]; [1930. Рулін / Звіт — 50]; [1931. Гандельман / 1 — 15]; [1932. Рулін / 15 — 61]; [1988. Клековкін — 8]; «Головна причина вибору до постановки (п'єси “Сон літньої ночі”) в театрі Франка — висока її художність, що дає незамінимий матеріал для синтетичного театру. До цього часу багато писалось і говорилося про синтетичний театр, але спроби утворити його на Україні ще не було» [1927. П. Б. — 10]; «Театр в цілому — це не окреме мистецтво, а сума мистецтв <...>. Коли адепти драматичного театру не завжди й не дуже настоюють на “синтетичному” характері суміші всіх мистецтв, що утворюють їх театр, то це твердження зате є основним для представників опери» [1929. Скрипник / Театр — 41]. ► ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ., РОБОТА РЕЖИСЕРСЬКА, СИНТЕЗ ЖАНРІВ, СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ, ТЕАТР МОЛОДІ РОБІТНИЧОЇ, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР СИНКРЕТИЧНИЙ, ТЕАТР УНІВЕРСАЛЬНИЙ, ТРОМ

ТЕАТР СІЛУЕТКОВИЙ / [1930. Гординський — 155].

ТЕАТР СІЛЬСЬКИЙ / [1926. Смолч / Толбузін / 2 — 301]; «обік сього міського театру (з природи своєї організації він мусить залишатися міським) бажано сотворення для нас ще іншого типу, сільського театру» [1900. Франко / Театр —

22]; «Цими днями в Москві одбувся 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]. ► БАУЕРНТЕАТР, РАДА ТЕАТРАЛЬНА

ТЕАТР СКАРБОВИЙ / «Государственный — державний. [1-ий Державний театр]; скарбовий (казенний)» [1924. *Словник* — 186]. ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ, ТЕАТР КАЗЕННИЙ

ТЕАТР СЛОВЕСНИЙ / «При трактуванні театрального питання слід би зокрема трактувати справу словесного театру, себто комедії та драми, а зокрема співу чого, себто опери та оперетки. Драма і комедія апарат доволі простий, нескладний і не дуже коштовний, може сам легко вдержатися і може виплатитись при сповненні от сих умовин: добра адміністрація, добірний репертуар, вмільий провід при інтелігентнім режисері, активна праця акторів. Якщо ці чотири постуляти будуть виконані успіх словесної сцени запевнений. <...> Наша словесна сцена мусить стати добрим, навіть дуже добрим провінціалним театром» [1924. *Гриневецький* — 2]. ► ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНИЙ, ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ТЕАТР СОБОРНИЙ / «Перед театром нашої доби стоїть велетенське завдання — охопити мільйони глядачів. Ми мріємо про справжній народний, про справжній соборний театр, де буде цілий ліс рук, де буде ціле море голів. В порожній театральной залі нам скучно. Найбільше свято ми відчуваємо там, де збирається велика маса. Отже, наші нові театри — для маси. Нові театри будуємо для того масового робітничого і селянського глядача, що йде до театру, як на велике народне свято <...>. Після цього стане зрозумілим, що театр масового музичного дійства мусить бути театром народних рухів, театром революції, театром героїки, великого пафосу, масового творчого піднесення. Словом, театр масового музичного дійства — це героїчний театр, що своєю серйозністю перевищує трагедію, відрізняючись від неї тим, що героїка мусить базуватися не на переживаннях окремого “героя”, а на переживаннях маси. Словом, це буде трагедія без трагедійного “героя”, без року, без фатальної віри в неминучість його присуду. Коли хочете, то можете назвати цей новий театральной жанр трагедією без трагедії» [1930. *Буревій* — 63–64]. ► ТРАГЕДІЯ

ТЕАТР СОВЕТСЬКИЙ / [1942. *Советський* — 3]; «Советський театр з його новим репертуаром не був мистецтвом, а функціональним органом комуністичної пропаганди, а старий репертуар, не виключаючи навіть таких клясичних речей, як Шекспіровські твори дуже часто калічився й перероблявся для потреб тієї ж пропаганди» [1943. *Неофіт* — 3]. ► ТЕАТР РАДЯНСЬКИЙ

ТЕАТР СОЛДАТСЬКИЙ / «я у солдатському театрі грав» [1905. *Карпенко-Карий* / *Суєта* — 36]. ► ТЕАТР ТРЕЗВОСТІ

ТЕАТР СОЦІАЛІСТИЧНИЙ / [1934. *Юра* — 741]. ► ТЕАТР СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ, РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ / [1970. Піскун]. ► РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР СПОГЛЯДАННЯ / «Ця кампанія в минулому році проти театру для споглядання, для милування, характером котрого є зображальність як така, де спектакль виявляється картиною, — знаходить своє глибоке виправдання» [1924. Курбас / *Режистаб* 24.11.1924 — 165].

ТЕАТР СПРАВЖНИЙ / «історія “настоящего” харьківського театру» [1893. Черняев / *Старинный* — 31]; «принцип: “дайош справжній театр” — має своє місце й на селі» [1928. Бондарчук — 6]; «справжній, тобто європейський театр» [1932. Рулін / 15 — 44]; «Утворити “справжній” театр, за кращими ознаками старого корифейського театру» [1933. Романицький — 9]. ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР СТАЛИЙ / постійний театр; [1913. Вороний / *Театр* — 106]; «перший сталий театр засновується в Росії у 1754 році, в Варшаві у 1765 р., і як в Польщі, так і в Росії театр одразу стає кафедрою» [1907. Старицька — 655]. ► ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ, ТЕАТР ПРАВИЛЬНИЙ

ТЕАТР СТАНКОВИЙ / «Г'єсу написано в манері натуралістичного побутового станкового театру» [1925. Курбас / *Режлаб* 22.07.1925 — 512]; «Справа не в реалізмі і не в побуті, а в тому, що під цим розуміється. Лівий театр не цурається побутового матеріалу. Він прекрасно розбирається в реалістичності світорозуміння пролетаріату. І в методах вияву і ділання (воздействія) підійшов він і установився на реальних речах, більш реальних, ніж ваші мальовані дерева і шахровані (“реалістичною” ідеалізацією) типи сучасності. У Мейерхольда, наприклад, раніше, у “Березолі” зовсім іншим, але також послідовним шляхом — трохи пізніше. Хто вміє побачити ліс за деревами — це розуміє. Це, до речі, зовсім нормально, і на цю тему ми ще колись поговоримо, як і про те, коли бувало навпаки. Лівий театр своїм поступовим розвитком одкидав послідовно ірреальні, символістичні й індивідуалістичного пошибу перетворення, виставляючи те образно дієве перетворення дійсності, що є його сьогоднішнім днем і що, будучи до кінця умовністю, виявляє саме реальне, те, чим живе революційна сучасність — стремління, воля, динаміка, здвиг, проекція. Те перетворення, яке можна б назвати і реалізмом чи новим якимсь реалізмом, коли б тут був наголос, але наголос не тут, а в проекції, в конструюванні. Слова є слова, але вони так чи інакше мусять характеризувати явище в його основному. От тим-то “реалізм”, який пропонується і ухвалений деким із харківчан, ми вважаємо дійсно кроком назад, але не тільки в розумінні вибору засобу, а просто культурним Ваалом, в якому згублено комуністичну перспективу. Це реалізм ретроспективний, це життєві форми на сцені (не життя в сценічних формах), це (по послідовності) картинки Репіна, станковий театр (драстуйте!), це безпафосність в собі копаючогося скептика-інтелігента

чи закоханого в практичність грошей буржуа. Це те, що може “вирости із побутового театру”» [1925. Курбас / Сімптому — 244]; «Театр, як чистий вид станкового мистецтва (з приміщенням, куди спеціально приходять, з стандартною формою постановки, що іноді не сходить з кону по кілька років, з кастою жерців-професіоналів) банкрутує перед одмінними вимогами нашого часу» [Ол. Полторацький] [1929. Протокол АРКК — 62]. ► ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ, ТЕАТР ОБРАЗОВТВОРЧИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР СТАРИЙ / [1923. Смолич / Листи — 1]; [1937. Чарнецький — 663]; «старий театр, столичні театри» [1899. Франко — 99]; «слов'янських письменників, що писали про старий театр (братів Веселовських, Тихонравова, Морозова, Перетца)» [1906. Франко / НТШ / 73 / 3 — 157]; «старий театр, театр натуралістичного зображення побуту» [1913. Вороний / Театр — 49]; «старий театр наш був театром шкільним» [1920. Кисіль — 4]; «боротьба з старим театром» [1925. Туркельтауб — 12]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР СТАРИЙ ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР СТАРИЙ ПОБУТОВИЙ / [1927. Інші — 24]; «В освітленню сцени білоруський театр здебільшого послугується методами старого побутового театру. По старому освітлення йде від рампи і софітів. Але іноді він послугується світлом, як окремим засобом сценічного оформлення. Він намагається в цім разі скористатися з тих способів, що їх культивують театри естетичні й революційні. Так, в комедії Мольєра “Міщанин у шляхетстві” протягом цілого спектакля робив прожектор, що освітлював колом червоно-жовтого кольору головне місце дії; залежно від його переміщення на сцені, переходило на відповідне місце і світло прожектора. Через використання цього світла малося на меті доповнити й підкреслити ту строкатість офарблення й кольорів, що були на сцені — в декораціях, костюмах акторів і т. і., як того потребувала стилізація спектакля. В цім разі ми маємо уживання світла за принципами, практикованими в театрі естетичному. Крім такого способу застосування світлових ефектів, білоруський театр уживав їх і в дещо іншому вигляді. Як і в революційному театрі, напр., у Меєрхольда, при ставленні драми “Кар’єра товариша Бризгаліна” над завісою був уміщений екран, на яким глядачеві передавалося число і назви окремих епізодів цього твору» [1929. Вознесенський — 183].

ТЕАТР СТАРИЙ УКРАЇНСЬКИЙ / «Два останні вечори (7-го і 8-го) збавив у паршивенькому театрику, швидше — нужденній шопі на Вознесенському спуску, де був колись кінематограф “Геліос”, а тепер виступав Саксаганський. Грав “Наталку-Полтавку” та “Запорожця за Дунаєм”. Не вважаючи на досить убогий антураж, вистави пройшли добре і публіки — од свідомих людей до простоти — набилось багато і слухали Саксаганського так, що муху було чути, як пролетить. Зазначаю цей факт, що це ж ганебна подія, що красі нашої сцени — Саксаганському доводиться вряди-годи виступати десь у паршивій шопі, тоді як Курбас

катає дурня у великому театрі на Миколаївській вулиці. Але вийшло так, що тепер ми українського театру в Києві не маємо. Спекулянти од театра і революції спекулювали і на театрі, і на революції: знищили старий український театр і не тільки нічого не дали натомість, а й самі гинуть, як нікому непотрібні. А тим часом оці випадкові вистави Саксаганського показують, що український театр має свого серйозного глядача, який розшукує його навіть по закапелках, але не хоче йти до пишного театру на Миколаївській. Обставини і публіка живо нагадали мені перші українські вистави» [1925] [1929. Єфремов — 194].

ТЕАТР СТАРИННИЙ / «Старинний грецький театр в Індії. Що старинна грецька культура сягала аж до країни Браманів, про те свідчить старинний грецький театр, відкритий недавно Т. Бльохом у Рамбаш-Гілі в індійській державі Сіргуя. Він має вид півколеса, викований у скалі і містить у собі всі головні складові частини старинного театру; ряди сиджень, що підходять терасами до гори і поділені на поодинокі клини (*cunei*), оркестру і сцену. На сцені помітні ще сліди приладу, де була куртина» [1904. Старинний — 132]; «В старинному театрі представлявано долю людей і викликувано жах перед Божим призначенням» [1917. Курбас / Про символічний театр — 35]. ► ТЕАТР СТАРОВИННИЙ

ТЕАТР СТАРОВИННИЙ / «старинный южно-русский театр» [1882. Петров — 438]; [1926. Перетц — 17]. ► ТЕАТР СТАРИННИЙ

ТЕАТР СТАРО-ПОБУТОВИЙ / [1927. Старо-побутові].

ТЕАТР СТАЦІОНАРНИЙ / [1925. Сезон — 4]; [1928. Рулін / Ткаченко — 58]; [1928. Смолич — 18]; [1931. Столичні — 133]; [1932. Рулін / 15 — 92]. ► УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ

ТЕАТР СТИЛІЗОВАНИЙ / [1952. om — 172]. ► ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ

ТЕАТР СТИЛІЗОВАНО-КЛАСИЧНИЙ / «стилізовано-класичний театр М. Рейнгардта» [1913. Вороний / Театр — 57].

ТЕАТР СТИЛЮ РЕАЛІСТИЧНОГО ► ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ, РЕАЛІЗМ, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР СТОЛИЧНИЙ / «старий театр, столичні театри» [1899. Франко — 99]. ► ТЕАТР ПРОВІНЦІАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПРОВІНЦІЙНИЙ

ТЕАТР СТРИЛЕЦЬКИЙ / [1999. Боньковська].

ТЕАТР СТУДІЙНИЙ / [2001. Проскураков — 460].

ТЕАТР СУБВЕНЦІОНОВАНИЙ / театр, котрий має грошову субвенцію; [1897. Чайківський — 37]; [1904. Історія — 27]. ► СУБВЕНЦІЯ

ТЕАТР СУЧАСНИЙ / «сучасний театр — витвір великих міст, виплід буржуазії і слуга її уподобань та інстинктів» [1905. Франко / Честь — 346]; «так званого “сучасного театру”» [1910. Шамо — 4]; «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 акто-

ра саме в сучасному театрі. Тут роль актора надто різко одмінна від його ролі в минулому. I. 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]. ► ТЕАТР ОДКРИТИЙ

ТЕАТР СХІДНИЙ / [1929. Шевченко / Березіль — 147].

ТЕАТР ТАБОРОВИЙ / «Драматичне Т-во ім. М. Садовського. В таборі Щипюрно заходами місцевих сил (профес. артистів і аматорів) засновано драматичне т-во ім. М. Садовського, яке під арт. проводом Кривусева дає театральні вистави. Цими днями виставлено п'єсу Суходольського “Хмара” <...>. Калішський таборовий театр. 25. квітня б. р. в таборовому театрі відбулася вистава для вшанування пам'яті славного Гетьмана України Петра Сагайдачного, з приводу 300 роковин з дня смерті... Почалось святкування рефератом п. Кмети, який ґрунтовно і яскраво обмалював життя і діяльність гетьмана. Загальне вражіння від реферату — добре. Далі було виставлено першу дію “Назара Стодоли”. Гра була добра, й публіка виставою була задоволена» [1922. Таборові meampu]; «Наш таборовий театр міститься в одному з деревляних бараків. Сцена закривається гарною занавісою, на якій розмальована могила Тараса Шевченка. За сценою дві комнатки; це жіноча і мужесьька гардероби, а разом канцелярія театру і мешкання господаря» [1923. Таборові — 10].

ТЕАТР ТВОРЧИЙ ► ТЕАТР ВИРОБНИЧИЙ

ТЕАТР ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ / «“Театралізований театр” на Західній Україні дійшов свого зросту якраз тоді, коли на Великій Україні, під впливом руської літературщини, почали вбивати театральність на сцені й залітературювати театр. Отак напередодні імперіалістичної війни склалося два різних театральних світогляди: на Західній Україні акторське устремління поривалося до найбільшої театральности, до театральних ефектів, до сценічності, до співів, танку й руху, а на Великій Україні — до чехівської замріяности, до літературної статичности, до натуралістичних п'єс Карпенка-Карого і до літературних п'єс Лесі Українки та О. Олесея, що теж марив і мріяв про невисловлені в дії казки. В Галичині Стадник керує універсальним, як оперетка, українським театром, а в Києві Садовський, здаючи свої позиції російським впливам, намагається перебудувати свій театр на статичний театр психологічних переживань. “Психоложество” актора Великої України і динамічність актора Західньої України були непримиренними антиподами» [1933. Буревій — 11].

ТЕАТР ТЕАТРАЛЬНИЙ / «“театральний” театр» [1929. Дмитрова / 2 — 19]; «[у “Молодому театрі”] не було яскраво позначених театральних шукань, але з самого початку відчувалося настановлення на “театральний

театр”» [1930. *Бойко* — 6]; «це був театр, про який іронічно казав М. Л. Кропивницький, що він — надто театральний театр» [1940. *Піскун* — 28]. ► РУХ, ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНИЙ

ТЕАТР ТЕАТРАЛЬНОСТІ КОНЦЕНТРОВАНОЇ / «Театр концентрованої театральності, так званий “Молодий Театр”, з режисером Л. Курбасом на чолі» [1923. *Антонович / Конспект* — 13].

ТЕАТР ТЕОЛОГІЧНИЙ / [1995. *Заболотна* — 23]. ► ТЕАТР БІБЛІЙНИЙ, ТЕАТР ДУХОВНИЙ, ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ, ТЕАТР ХРИСТИЯНСЬКИЙ, ТЕАТР ЦЕРКОВНИЙ

ТЕАТР ТІНЕЙ / [1919. *Виступ* — 281]; «Карагез, по нашому “Чорноокій” — головна особа турецького театру тінів, клоун, Петрушка, *Hanswurst*, Полішинель турецький» [1923. *Карагез* — 6]. ► ТЕАТР ТІНЬОВИЙ

ТЕАТР ТІНЬОВИЙ / «лялькового чи “тіньового” театру, тобто такого, що гру ляльок глядач бачить не безпосередньо, а тільки як тіні, пропущені при яркмі світлі крізь натягнене на раму тонке полотно» [1906. *Франко / НТШ / 73 / 3 — 153*]. ► ТЕАТР ТІНЕЙ

ТЕАТР ТОТАЛЬНИЙ / [1999. *Гротовський* — 17]; [2001. *Проскуряков* — 460]; «Думається, що і тотальний театр — естетично єдиний для всіх — відійшов назавжди. Оскільки ідея рівності — хибна і брехлива (не може бути абсолютно рівних і однакових людей), а глядач неоднорідний, то й мистецтво театру має бути розмаїтим і багатшаровим. Елітарним і масовим, авангардним і традиційним, різним за “ізмами”, множинним за темами і матеріалом. Але глядач повинен мати обширну первинну інформацію про театральний процес, аби здійснити своє право вибору. І якщо сексуальні меншини існують як явище, воно може бути осмислене культурою. Але й глядачі мають бути поінформованими, щоб або щодуху бігти на такі вистави, або вибрати щось інше й уникнути загрози виникнення в собі комплексу неповноцінності через свою статеву нормальність» [1995. *Заболотна* — 22]. ► ТЕАТР БАГАТИЙ

ТЕАТР ТРАГЕДІЙНИЙ / [1931. *Мамонтов / Проблеми / 2 — 63*].

ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ / «Театр “традиційний, “народолюбський”» [1932. *Рулін / 15 — 47*]; «Поняття “традиційний” і “лівий” <...> з певною термінологічною модифікацією прикладалося й до українських театральних колективів, життя яких також почалося вже в перші повоєнні роки. “Традиційними” (“побутовими”, “етнографічно-побутовими”) називали Народний театр П. Саксаганського і Театр імені І. Франка на чолі з Г. Юрою, Театр імені М. Заньковецької на чолі з Б. Романицьким і Театр імені Т. Шевченка та Держдраму. Серед “лівих”, або “революційних”, височів лише один — “Березіль”. У його “орбіті” перебували певний час Театр імені Гната Михайличенка (Театр “Мистецтва дійства”) та кілька майстерень того ж таки мистецького об’єднання, на чолі якого стояв Л. Курбас» [1920-ті] [1970. *Йосипенко* — 57]. ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР ТРЕЗВОСТІ / «Театри трезвості» були створені в Росії після 1894 р. «Попечительствами про народну трезезість». Отримуючи державну субсидію, ці організації будували чайні, при яких відкривали читальні і бібліотеки, в яких і здійснювався показ аматорських вистав, «туманних картин» тощо; «тепер у нашій городі чайних і трезезих театрів п'ятнадцять! Самі підходящі місця для одставних акторів!» [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 128]; «трезвість театр поставила» [аматорський театр товариства трезезості показав виставу] [1905. *Карпенко-Карий / Суета* — 32]. ► ТЕАТР ЧАЙНИЙ

ТЕАТР УБОГИЙ / [1999. *Гротовський* — 14, 16]. ► ТЕАТР БАГАТИЙ, ТЕАТР БІДНИЙ

ТЕАТР УДАВАННЯ / [1968. *Богдашевський* — 12]. ► АРТИСТ УДАВАННЯ, МИСТЕЦТВО УДАВАННЯ, УДАВАННЯ

ТЕАТР УДАРНИЙ / «театр один по одному стають ударними» [1931. *Театраліяда* — 25].

ТЕАТР УКРАЇНОФІЛЬСЬКИЙ ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР ІСТОРИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ

ТЕАТР УКРАЇНСЬКИЙ / [1907. *Старицька / Садовський* — 2]; [192. *УТЛ* — 14]; [1932. *Буревій* — 3]; «Под названием украинского театра мы разумею как пьесы на украинском языке и из украинского быта, так и исполнение их артистами, взлелеяными на местной почве, знакомыми с языком и нравами народа и, может быть, даже вышедшими из среды этого народа» [1861. *Мизко* — 306]; «народный украинский театр» [1861. *Мизко* — 307]; «Убедительным доказательством жизненности украинского театра может служить то обстоятельство, что, несмотря на тяжелые условия, в какие он поставлен, существует около 20 отдельных украинских трупп, среди деятелей которых имеются общепризнанные критикой художественные силы (Заньковецкая, Линицкая, Саксаганский, Карпенко, Садовский и др.)» [1905. *Обзор* — 71]. ► ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПРОФЕСІЙНИЙ, ТЕАТР РУСЬКИЙ

ТЕАТР УКРАЇНСЬКИЙ ПОБУТОВИЙ / [1932. *Буревій* — 3].

ТЕАТР УКРАЇНСЬКИЙ РАДЯНСЬКИЙ / [1932. *Буревій* — 18]. ► СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА ДЕРЖАВНА

ТЕАТР УМОВНИЙ / [1929. *Дмитрова / 2* — 424]; «условный театр» [1908. *Маніфест / 5* — 3]; «Експериментальні пошуки умовного театру» [1932. *Рулін / 15* — 49]. ► ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ

ТЕАТР УМОВНОСТІ СЦЕНІЧНОЇ / [1970. *Бобошко* — 68]. ► ТИП ТЕАТРУ

ТЕАТР УНІВЕРСАЛЬНИЙ / «універ-театр» [1931. *Мамонтов / Проблеми / 2* — 61]; «Основною тенденцією західньоукраїнського театру було стремління створити єдиний універсальний театр. Такий театр, щоб об'єднав у собі трагедію, драму, комедію, оперу, оперету й балет, бо на все це, коли його брати окремо, у західніх українців не було ні коштів, ні людей. Із нестатків та злиднів виросло (несвідомо виросло) величезне уні-

версальне завдання: створити єдиний синтетичний театр. З орієнтацією на такий театр і ріс західноукраїнський актор: він мусів усе знати і все вміти — сьогодні в трагедії грати Гамлета, а завтра виступати коміком в українській комедії; завтра співати в якійсь опері, а позавтра — танцювати в опереті. Словом, галицький актор був і швець, і жнець, і в дуду грець. Цей універсалізм надто вже театралізував театр і відривав його від живого життя, від реалістичних устремлінь, про брак яких говорили М. Л. Кропивницький та І. Франко» [1933. Буревій — 10–11]. ► ТЕАТР СИНТЕТИЧНИЙ

ТЕАТР УНІВЕРСИТЕТСЬКИЙ / [2000. Ленгли — 28].

ТЕАТР УРЯДОВИЙ / «беруть на правительственні театри (бідне правительство) шосту часть валового збору» [1897. Кропивницький / Грінченко / 3 — 461]. ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ, ТЕАТР СКАРБОВИЙ

ТЕАТР УЧЕНИЙ / [1985. Френкель — 16].

ТЕАТР УЧНІВСЬКИЙ / [1928. Копержинський — 412]; «ученический театр» [1862. Чубинський — 336].

ТЕАТР ФАКТУ / «Те, що нам потрібно — це політичний театр — театр факту, який будував би, а не надбудовував» [1929. Терентьев — 63].

ТЕАТР ФАХОВИЙ / «Ми маємо цифру 60, коли говоримо про фаховий театр. Ці 60 театрів розподіляються так: російських театрів — 38, українських 16, єврейських 8, цебто російських театрів ми маємо 64 %, українських 26 %, єврейських 10 %. <...> Повинно б бути навпаки — 64 % театрів, не менш, українською мовою і 26 % російською. Тут очевидячки це завдання перевести в оцій ділянці загальну лінію уряду не притягло уваги нашого відділу мистецтв і НКО в цілому» [1927. Скрипник — 88].

ТЕАТР ФАШИСТСЬКИЙ / «Фашизація культурного життя в Німеччині й прагнення до бойового фашистського театру» [1930. Рулін / Звіт — 63].

ТЕАТР ФІЗКУЛЬТУРИ / «Спеціальний фізкультурний театр, що його організовано два роки тому при Ленінградській краєвій раді фізкультури, цими днями в успіхом провів низку виступів у Харкові. Основним завданням театру є пропаганда радянської фізкультури. Художньо оформлюючи окремі галузі фізкультури, театр протягом усієї вистави пропагує правильно налагоджену коргуючу гімнастику, здоровий режим, красу здорового тіла, доцільне й цікаве використання відпочинку. Загалом уся вистава є низка фізкультурних епізодів і, безумовно, в цих епізодах театр спромігся сконцентрувати найхарактерніше для кожної галузі спорту. Найкращі епізоди — це зимовий спорт і водяний, а також “спартакіяда”. В першому — група артистів показує ритміку лижаного спорту і фігурного сковзання, в другому надзвичайно цікавий момент старту плавців і характерні рухи плавби на різних човнах. <...> Можливо, що в майбутньому шлях розвитку пролетарського театру лежатиме саме через театри фізкультури» [1929. Фізкультура — 16]. ► ТЕАТР ФІЗКУЛЬТУРНИЙ

ТЕАТР ФІЗКУЛЬТУРНИЙ / [1929. *Фізкультура* — 16]. ► ТЕАТР ФІЗКУЛЬТУРИ

ТЕАТР ФОЛЬКЛОРНИЙ / [1970. *Уварова* — 24]. ► ДРАМА ФОЛЬКЛОРНА

ТЕАТР ФОНДОВИЙ / [2000. *Ленгли* — 27].

ТЕАТР ФОРМ ВЕЛИКИХ / [1931. *Білокриницький* — 39]. ► ТЕАТР ФОРМ МАЛИХ

ТЕАТР ФОРМ КОМПРОМІСОВИХ / «Завжди були й будуть театри мішаних принципів, театри компромісових форм. До таких театрів належать зараз, в значній мірі, академічні театри й багато театрів провінціальних. А. Редько дуже коротко зупиняється на характеристичці цих театрів і переходить в останньому розділі (“Театр між минулим і майбутнім”) до загальних підсумків. Умовний театр на всіх своїх етапах (містичний, естетичний, інтелектуальний) цікавився не живою людиною, а лише сучасними йому ідеями. Тому-то в його добу занепала драматургія і акторська індивідуальність, а натомість утворилася диктатура режисера. Та це — тимчасово. Театр може жити тільки красою людських переживань і театральний кризис мине лише тоді, коли жива людина-знов буде “істотністю” мистецтва, як була була колись, в добу реалізму. Цей поворот до реалістичного мистецтва проголошується зараз і авторитетними представниками революційної думки. Таким чином, А. Редько в своїх висновках прилучається до того гасла, що його кинув А. Луначарський: “Назад до Островського!”» [1926. *Мамонтов* / 15 — 6]. ► ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ

ТЕАТР ФОРМ МАЛИХ / [1931. *Естрада*]; [1932. *Темафор* — 143]; «“Веселий пролетар” формою своєї роботи належить до так званих “театрів малих форм”» [1927. *Пролетар*]; «кілька слів про “Веселий Пролетар” і про стаціонарний український театр малих форм тому» [1928. *В. Х-пий* / 2 — 11]; «Творити на українській сцені нову форму — театр малих форм»; «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. *Сіпій* / 1 — 40]; «Театр малих форм на селі доводиться мислити як виставу, комбіновану із знайомих вже окремих сценічних форм. Драматичний етюд чи малюнок на 1–2 картини, драматизація віршу, інсценізація фейлетону, невеличка жива газета, кілька естрадних номерів (художнє читання, співи, танці, музика) — це й дасть інтересну й різноманітну програму на цілий вечір» [1928. *ТМФ* — 26]; «принципово частковий перехід “до малих форм” визначає гнучкість театра, що намагається відгукатися на питання сьогоднішнього дня» [1929. *Барабан* — 13]; «Подібно тому, як театр може бути театром “великих форм” (де на протязі програми-вечора розвивається суцільна дія в певному сюжеті) і “малих форм” (де програма-вечір складається з окремих не зв’язаних з сюжетом та дією номерів), так і цирк може бути “великих форм”, що певний сюжет подає в розвиненій дії, виображуючи це суто цирковими елементами й засобами (вправи тіла й психологічних та психофізичних якостей людини та звірів, лише

з певною ілюстрацією іншими естрадними формами) і “малих форм”, що складає вечір-програму з окремих номерів чи то суто циркових, чи з домішкою естрадних. Естрада вся в цілому належить до так званих “малих форм” театрального в широкому розумінні, цебто видовищного мистецтва. Тому естраду за формою можна визначити, як видовищне мистецтво малих форм з різних родів мистецтва» [1931. Білокриницький — 39].

► ДИВЕРТИСМЕНТ, ЕСАТРАДА, ЛУБОК, ТЕАТР ЕСТРАДИ, ТЕМАФОР, ФОРМА МАЛА

ТЕАТР ФОРМ ТРАДИЦІЙНИХ / [1927. Шевченко / 1 — 295, 296]. ► ТЕАТР НАРОДНИЙ, ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА

ТЕАТР ФРОНТОВИЙ / [1943. Юзовка — 4]; «Сформований в час тяжких випробувань театр-рев'ю “солдати для солдатів” під спільною назвою “Коли приходить весна”, показав свою творчість не тільки для місцевого гарнізону, але й для цивільних глядачів міста. Подібного типу вистави є новиною для житомирського глядача. І в цьому новому є новим те, що у виставі беруть участь також і німецькі солдати. Тим більшу цінність мають ці вистави. Безперечно у центрі уваги балет під керівництвом п. Маріози. Тут справа не тільки у вмілості. Справа, в першу чергу, в загальній спрямованості вистави. А ця спрямованість просякає весь концерт. Це заслуга режисера — зондерфюрера п. Ангеля, балетмайстра п. Маріози <...>. В цій коротенькій замітці дуже важко перерахувати усе. Доводиться обмежитися лише загальними зауваженнями. А ці зауваження — тільки побажання колективі рев'ю рости й вдосконалюватися, виконувати свою почесну місію — звеселяти, давати естетичну насолоду, культурний відпочинок героїчним бійцям Німецької Армії» [1943. Гриненко — 4]; «Концерт фронтового театру німецької шуцполіції “15 зелених”, якій відбувся 3 серпня в міському театрі для українських працівників шуцполіції, пройшов з цілком заслуженим успіхом. Порівняно невелика кількісно труппа в складі 15 чол. зуміла створити велику й різноманітну програму концерту типу “вар'єте”, яка безперечно досягнула своєї мети — дати слухачам пару годин приємного й веселого відпочинку» [1943. Р.П. — 3].

ТЕАТР ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ / «Але мусять у нас бути такі нові театри, що цікавились би експериментальними проблемами, які перед нами стоять і які треба розв'язати для того, щоб інші державні театри, цебто політичні театри, — функціональні театри, — використовували всі ці досягнення лабораторного і експериментального способу роботи, які треба вжити для культурного поступу. Треба цією справою зайнятися. У нас вважають, що Курбас займає це місце. Але зараз це анахронізм» [1929. Театр / 2 — 76]. ► МИСТЕЦТВО ФУНКЦІОНАЛЬНЕ

ТЕАТР ФУТУРИСТИЧНИЙ / [1920. Мімодрама — 10]. ► ТЕАТР ВЕЛИКИХ ПРИСТРАСТІВ

ТЕАТР ХАЛТУРНИЙ / [1925. Халтура — 5].

ТЕАТР ХЛОПСЬКИЙ / «*teatr chłopski*» [1903. *Gargas* — 20]; «“хлопський” театр» [1928. *Iran* — 233]. ► ТЕАТР СЕЛЯНСЬКИЙ

ТЕАТР ХРИСТИЯНСЬКИЙ / «Можливо, у нас попереду християнський театр. У Львові Я. Федоришин здійснив таку спробу. Прилучити людей до християнської моралі, просвітити народ (що є справжній вертеп або колядки, або як святкувати зимового Миколая) — річ корисна. Та проблем тут безліч. Католицький світ театральну традицію від літургійної драми до містерій, міраклів і мораліте має. Православний — майже ні. Далі “Пещного дійства” та “Шествія на осляті” діло не пішло, скормохів церква знищувала нещадно» [1995. *Заболотна* — 22].

ТЕАТР ХУДОЖЕСТВЕННИЙ / «Новий режисер д. Марджанов, учень Станіславського, має замір сотворити в Києві “художественний” театр» [1907. *Три сестри* — 4]; «За останні часи в російській пресі часто почали друкуватися звістки про заснування українського художественного театру» [1912. *Саксаганський* — 3]. ► ТЕАТР ХУДОЖНІЙ

ТЕАТР ХУДОЖНІЙ / [1912. *Ното* — 546]; [1918. *Школа* / 2 — 2]; «На думку Панаса Карповича [Саксаганського], у Харькові тепер немає й такого помешкання, щоб було придатне для вистав нашого художнього театру» [1912. *Саксаганський* — 4]; «В пресі і в громадянстві почались дебати, котрі можна резюмувати так: театр повинен бути художнім, талант і культура повинні перемогти зарозумілість любителів, котрим доволі вже профанувать мистецтво своїми набридними “штампами” [1913. *Стоколос* — 51]; «Я, — каже Ів. Ів. Ковалевський, — рішуче думаю заснувати український художній театр» [1914. *Василько* / 3 — 25]; «Есть театр художественной техники, академии формы, методов и приемов. Сюда войдут в громадном большинстве театры студии, кружки в окружности и во всей беспредельности земель русских и до Камерного театра в Москве с его виртуозным техническим мастерством» [1922. *Карелин* — 4]. ► КУРС РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, ТЕАТР ХУДОЖЕСТВЕННИЙ

ТЕАТР ХУДОЖНЬОГО РЕАЛІЗМУ / «Театр художнього реалізму, що ніде не знайшов таких довершених форм, як у Росії часів Щепкина й Прова Садовського» [1929. *Рулін / Слово* — 17]. ► ТЕАТР ХУДОЖНЬО-РЕАЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР ХУДОЖНЬО-РЕАЛІСТИЧНИЙ / [1929. *Смолич / Франка* — 58]. ► ТЕАТР ХУДОЖНІЙ

ТЕАТР ХУТОРСЬКИЙ / 1924. *Вертен* — 2]; «Барышни рассказывают чудеса о новых его пьесах, поставленных им лично на хуторской Ваш театр» [1853. *Куліш* / 2 — 77]. ► ВЕРТЕП

ТЕАТР ХУТОРЯНСЬКИЙ / [1920-ті] [1970. *Йосипенко* — 58]. ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР ЦЕНТРАЛЬНИЙ / [1927. *Шевченко* / 1 — 295]; «“Березіль” протягом літа буде реорганізовано в центральний театр УСРР» [1926. *Нара-*

да — 122]; «Центрального, зразкового театру» [1926. Курбас / Доповідь — 656]; «До організації Центрального Театру Республіки в Харкові. Народний артист Лесь Курбас, якого запрошено до Харкова на головного керманіча Центрального Театру Республіки, сказав співробітникові “Вістей” про організацію того-ж театру таке: Справа організації Центрального Театру Республіки назріла вже давно. Він потрібний для того, щоби стати зразком для всіх театрів України й впливати на їх роботу, а також, щоби утворити високу театральну культуру, що відповідала б вимогам сучасності. Справа про організацію такого театру вирішена НКО, вже остаточно й тепер приступлено до її реалізації. Основним ядром нового театру буде київський театр “Березіль”, що його в слідуючому році переводять до Харкова й переформовують у Центральний Театр Республіки. На директора театру запрошено відомого українського артиста І. Мар’яненка. Художньою частиною завідуватиме народний артист Л. Курбас. До складу постійної режисури запрошено видатних режисерів, а також режисерів “Березіля”. Загалом режисерський склад буде дуже сильний і значний. Це потрібно також і для того, щоби обслужити і театр революційної сатири, що має утворитися в Харкові. Зберігаючи художню лінію театру “Березіль”, до нового театру буде внесено деякі корективи для того, щоби він міг стати справжнім огнищем цільної, глибокої театральної культури на Україні» [1926. Центр — 3]; «Ми мали зробити перші кроки до створення центрального театру» [1927. Курбас / Сьогодні — 282]; «Ці свої студійні тенденції, “Березіль”, певна річ, мусив облишити, приїхавши до Харкова, де в нього не було такої численної групи прихильників, як у Києві. Та й, крім того, тут уже від нього категорично вимагалось бути “центральним” театром, — а це зобов’язувало не лише до високої якості продукції, але й до кількості її. Відповідно до таких вимог відбуваються певні зміни в методах і характері роботи цього театру» [1927. Шевченко / 1 — 289]; «“Березіль” по своєму положенню зараз центральний столичний театр» [1929. Огляд — 172]; «говорили, що “Березіль” безперечно заслужив стати “Центральним академічним театром республіки”, правдивим місцем театральних досягнень і лябораторією, що з неї користатимуть всі інші наші драматичні театри» [1931. Хмурий / 1 — 10]. ► ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ, ТЕАТР ПОКАЗОВИЙ

ТЕАТР ЦЕРКОВНИЙ / [1920. Рулін / Містерія — 18]. ► ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ

ТЕАТР ЧАЙНИЙ / «тепер у нашій городі чайних і тверезих театрів п’ятнадцять! Самі підходящі місця для одставних акторів!» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 128]. ► ТЕАТР ТРЕЗВОСТІ

ТЕАТР ЧИТЦЯ / [1929. Возний — 39]; [1930. Держбюджет — 17]; «У нас на Україні єдиним поки що репрезентатором цього виду театального мистецтва є “Київський Театр Читця”, що виник з лябораторії катедри

слова і звуку Київського Музично-Драматичного Інституту ім. Лисенка і складається з студентської молоді Лисенківського інституту та театрального технікуму. На чолі театру стоїть його організатор і керownik — проф. ін-ту ім. Лисенка Й. О. Кунін. Поклавши собі за тверде завдання “виявити елементи мистецтва революції” в сфері звучання слова, переломити їх у симфонічному читанні, втілити в організоване співзвучання людських голосів, перетворити вплив окремих індивідуумів в могутній виступ єдиного колективу, Київський театр Читця не міг вкластися в рамки масового читання й пішов шляхом дійсного синтезу слова й звуку, створивши своєрідний симфонічний оркестр людських голосів, що багатством своїх тембрів, інтонацій, емоції становлять основну складову частину. Та іноді слова замало і воно виливається в спів, там, де безсилий і спів, на допомогу приходять інструментальна музика, а іноді слово убирається в шумове оформлення, або звучить на тлі індустріальних шумів. Партитура цього оркестру, є складна партитура, з масою інтонацій, тональностей (“конусів організму”), моделяцій, ритмічних фігур і інш. В майбутньому це величезний оркестр, складений з оркестру симфонічного, оркестру людських голосів, шумового оркестру і світлової кольорової гами, підвладних одному диригентові. Сфера цього театру — найвище напруження класової боротьби, її ритм, її динаміка, — патос революційної борні. Мета театру не розважати слухачів, а відірвавши їх від особистого побуту, об’єднати почуттям класового піднесення, організувати психіку, запалювати масовий ентузіазм» [1927. Ю. Т. — 5]. ► ОПОВІДАЛЬНИЦТВО, ЧИТАННЯ ХУДОЖНЄ

ТЕАТР ЧУЖЕНАРОДНИЙ / «Аж тепер пізнав я, що єсть дуже велика різниця межі народним і чуженародним театром. В тім остатнім тішиться душа зритель, коли актор відіграє свою роль з психологічною вірністю, тішиться серце, коли чує ухо спів красний і мелодичний, але воно все не пристає до чоловіка, бо чуже, бо цвітка з чужого поля. Но як чує чоловік на сцені своє рідне слово, котрим му шептала і приспівувала рідная ненька ще у колісці, коли чує ухо пісні, котрі, хоть незнакомі, та все свій відгомін в руськім серці знаходять, тогді замале наше серце і не може всю тую радість і красоту в собі помістити, а душа зритель колишеться в снах золотавих і відлітає на хвилю до тих часів, в котрих доля-воля, щастя і розкіш нашою милою вітчиною розвивались і цвіли. Представлення чуженародного театру щезають з часом з нашої пам’яті, а лиш лица, котрі окремішною ігрою блистали, шмигають деколись, мов та *fata morgana*, по пам’яті нашій; представлення же народної сцени вкопуються в рідну душу так глибоко, що акторів довгий-довгий час не лиш видко, як гестикують, но і чути їх голос, як говорять і співають. Тішуться многії, що за час короткий згасне наше сонце, котре ледве свита-

ти зачало, і пророкують, що з ним разом і загине наша молода многобі-
 цюемая сцена! Но ми, русини, противно, надіємся, що наш найсвітліший
 монарх, котрий свої народи лиш любов'ю до себе горне, котрому єди-
 ною задачею єсть лиш просвіщене і ущасливлене своїх многоплеменних
 народностей, не віддалить від руського, три міліони числячого, народа
 таке превосходне просвіщеня средство, яким єсть сцена народна, про-
 тивоутвердить то, що улєкшить єму трудну єго задачу. Не тіштеся, воро-
 женьки!.. “Наша пригода, як в лісі роса: вітер повіє, сонце пригріє — она
 спаде вся”. Що ся тичить до представлення поєдиноких лиць, принужден
 я признати, що маєм на нашій сцені таких отличних артистів, яких труд-
 но навіть на других сценах знайти і котрі свої імена в будущую історію
 драматургії вже давно записали золотими буквами. Яко діоскури, стоять
 на чолі г. Бачинські, котрим і найжесточайший критик признати мусить
 їх чрезвычайне дарованіє, а у г-жі Бачинської і пани-ляхи не знайдуть
 ніяких против артистизма ошибок. Дуже добре би було, коли мож і з пе-
 реводних драм віддалити чуженародні мелодії і субститувати голоси
 народних пісень. Претсі маєм їх доволі в збірниках В[ацлава] з Олесь-
 ка, Коципінського і т. д. І я би-м рад щось для нашого театру в музику
 уложити, а не знаю що, коби-м мав який добрий текст, радо взяв би-м-ся
 до роботи» (Ісидор Воробкевич) [1865. Слово / 77 — 7].

ТЕАТР ЧУЖОЗЕМНИЙ / «На початок XIX віку на Україні вже було
 чимало театрів російсько-польсько-українських і інших чужоземних»
 [1923. Антонович / Конспект — 6]; «театр чужоземний» [1927. Рулін / РУД — VIII–IX].

ТЕАТР ШАРОВАРНИЙ / «Сподіваюсь, що й вам набридли ті не-
 скінченні суперечки про театр “шароварний” та “інтелектуальний” <...>.
 Так звані “інтелектуальні вистави” збирають аудиторію, що складається
 переважно з родичів, друзів та снобів, а спектакль, який зневажливо об-
 зивають “шароварним”, куди скоріше знаходить відгук не лише у розумі,
 а й у серці глядачів» [1994. Богдашевський — 2].

ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ / [1941. Ленкий — 35, 101]; «Велике політичне значен-
 ня мав на ті часи ще й шкільний театр на Україні в початку XVII століт-
 тя» [1927. Смолич — 17]; «Виразне піднесення шкільного театру рівнобіжне
 із зростанням феодалізації козацької верхівки. Панегіричний напрямок
 як провідна лінія розвитку шкільної драми — виразний вияв переваги
 класових феодалських інтересів над національними» [1930. Рулін / Zeit — 46];
 «шкільний театр доби ренесансу, барокко та рококо, театр доби козаць-
 кої України був театром людей вибраних для вибраних. Як виконавці,
 так і глядачі — це був цвіт громадянства» [1940. Антонович — 457]. ► ДРАМА
 ЄЗУЇТСЬКА, ДРАМА ШКІЛЬНА, ІСТОРИК ТЕАТРУ, ТЕАТР ГРОМАДЯНСЬКИЙ

ТЕАТР ШКІЛЬНО-ГРОМАДСЬКИЙ / [1927. Копержинський — 95]; [1928. Ко-
 пержинський — 412, 423].

ТЕАТР ШКІЛЬНО-СЕЛЯНСЬКИЙ / [1918. *Курси* — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ТЕАТР ШТУЧНИЙ / «театр (штучний)» [1885. *Франко. Лист* / 2 — 140]; «свою по-польськи написану статейку про театр (штучний) у Галичині, де в примітці згадав і про останки народного театру по наших селах» [1885. *Франко / Лист* — 588]; «Групи виконавців повинні бути тут так ужиті, як в штучному театрі окремі особи» [1922. *Небо* — 4]. ► ТЕАТР АРТИСТИЧНИЙ, ТЕАТР МИСТЕЦТВА, ТЕАТР МИСТЕЦЬКИЙ, ТЕАТР ХУДОЖНИЙ

ТЕАТР ШУКАНЬ / «Допомога “Молодому театрові”. “Молодий театр”, театр шукання нових форм мистецтва, звернувся до Міністерства народної освіти з проханням підтримати його змагання матеріальною допомогою в розмірі 100 000 карбованців. Театральна рада, розглянувши прохання, знайшла можливим призначити на цю мету 10 000 карбованців» [1918. *Допомога* — 4]; «Молодий театр стає тепер театром шукань. Значить, стає на єдино правильний шлях до мистецтва, бо поза шуканнями театру мистецтва тепер не може бути. Увесь майже старий репертуар вже викинуто, і в репертуарі зостанеться і появлятися буде на будуче тільки те, що в собі носить чим-небудь оригінальну режисерську концепцію. Одна воля зменшує можливість випадковості і дає перспективу однієї шукаючої лінії. Тоді тільки можливі які-небудь тривкі і цінні результати» [1919. *Курбас / На грані* — 59].

ТЕАТР ЮНАЦЬКИЙ / [1950. *Діж*].

ТЕАТР ЮНОГО ГЛЯДАЧА / [1935. *Лінман*].

ТЕАТР ЯРМАРКОВИЙ / [1924. *Копержинський* — 54]; [1928. *Піскатор* — 226]; «суфлера ярмарочного театра» [1840. *Квітка / Ярмарка* — 400].

ТЕАТР ЯТОШНИЙ ► БАЛАГАН, ПОСПІХ

ТЕАТРАЛ / любитель театру; [1897. *Кропивницький* — 40]; [1898. *Ярон* — 74]; [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 116, 118]; [1908. *Кропивницький / Спогади* — 137]; [1917. *Бостунич*]; [1924. *ВБ* — 1]; [1924. *Туркельтауб / Криза* — 1]; [1930. *Антонович* — 222]; [1956. *Лужницький / Франко* — 211]; [1998. *Іванішина* — 17]. ► КРИЗА ТЕАТРУ

ТЕАТРАЛІЗАТОР / [1925. *Мамонтов / Розпад* — 223]. ► ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРУ

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ / «І тут мимохить насувається мені аналогія з “українізацією України”. Піонерам нового театру пришилося “театралізувати театр”. В першій мірі розвалити цю уроєну четверту стіну, яка не дозволила акторові входити в ближчий контакт з глядачем; відкинути декоративне оформлення сцени з тисячами “життєвих” деталей, які тільки розсівали увагу глядача, а заступити їх нейтральними стінами та такими штрихами обстановки, які, не розбиваючи уваги глядача на дрібничковість обставин, давали йому бажану асоціацію і аромат» [1929. *Блавацький* — 154]; «Правильно роблять у нас тепер, коли театралізують (особливо в містах) деякі ділянки суспільного життя — згадаймо різ-

ні походи, карнавали безвірників, демонстрації, мітинги. Всі ті засоби, що їх має в своєму розпорядженні театральність, а саме: гра, удавання з себе іншого (згадайте — свати, прийшовши до батьків дівчини, удають, що вони полюють за якоюсь-то кунницею)» [1929. Шевченко / Режисер — 35]; у значенні «вистава» [1930. Корляків — 72].

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ЖИТТЯ / [1924. Звіздини — 6]. ► ЗВІЗДИНИ ТЕАТРУ

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ МАС / [1926. Гомін — 3].

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРУ / «“театралізація” театру» [1979. Дашківська — 26].

ТЕАТРАЛІЗМ АКАДЕМІЧНИЙ / «Стає піонером академічного театралізму» [1928. Іран — 235].

ТЕАТРАЛІЗУВАННЯ / «“Театралізування” радянських свят, демонстрацій, походів, ювілеїв, професійного й родинного побуту, щоби наші свята, походи й т. и., скидались на живі, карнавальні свята а не нагадували церковних процесій» [1925. Гарт — 8].

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ / [1924. Звіздини — 6]; [1927. Марголін / 1 — 13]; [1929. Білецький — 9]; [1931. Хмурий / 1 — 32]; [1932. Буревій — 9]; [1935. Гармсен / 2 — 54]; [1941. Білецький — 10]; [2000. Клековкін — 184]; «жизнь и её поэзия пробиваются у него здесь, сквозь театральность и искусственность» [1861. Куліш / Гоголь — 63]; «*teatralność*» [1913. Schiller — 52]; «В старой России единственная область, где украинство, и то под сильной цензурой, разрешалось, — это театр. Все поколения нынешних украинских деятелей воспитаны на театре, откуда пошли любовь ко всякой театральности и увлечение не столько сущностью дела, сколько его внешней формой. Например, многие украинцы действительно считали, что с объявлением в Центральной Раде самостийной Украины Украинское государство есть неопровержимый факт. Для них украинская вывеска была уже нечто, что они считали незыблемым. Вся деятельность Центральной Рады, если можно так выразиться, была направлена к внешнему, к усилению украинства для глаза, мало заботясь о его внутреннем, серьезном культурном развитии. Я был очень доволен, хотя мне это ставили в упрек, когда впоследствии я взялся за создание двух университетов, Киевской Академии Наук, за создание действительно хорошего Державного театра. Даже в кругах университета св. Владимира было такое мнение, что теперь нужно подтянуться, так как все то украинство, которое раньше было, — это была оперетка, а теперь оно идет вглубь» [1919–1922. Скоропадський — 134]; «Античний був театор установою державною і релігійним культом і твором мистецтва — воднораз. Релігія, політика, мистецтво — все єдналося в одній суцільній “музиці”», первісному монізмі. Атенська демократія організувала свою театральність на широку шкалю, охоплюючи нею ціле життя. Первісна форма театральности, пантоміма, мова тіла, порозумівання не на сло-

вах, а на мигах» [1921. *Avanti* — 48]; «Ідеологи нового театру висуюють з свого боку новий, цілком окремий напрямок в мистецтві театру — так званий “сценічний реалізм” чи “театральність”» [1921. *Васильєв* — 70–71]; «Більшість п’єс Лесі Українки не відзначається театральністю» [1924. *Мамонтов* — 27]; «Гіпертрофія, перебільшення руху актора, робила його врешті акробатом, що потребував уже не сцени, а трапедії чи турніка, гіпертрофія театральності всупереч старому реалізові наближала актора до клоуна, а гіпертрофія темпу і бажання захопити в одній виставі таку силу подій, що їх вистачало б на три спектаклі, примусила театр подати руку кінематографу» [1925. *Кусіль / Новий* — 160–161]; «Театральність існує також як момент комедіанства» [1925. *Курбас / Режлаб 04.04.1925* — 391]; «Чому, справді, Тобілевич, Кропивницький та інші писали іноді навіть сумнівні з ідеологічного боку п’єси, але такі, що їм з боку театральності майже нема чого закинути?» [1925. *Театральність* — 16]; «суть театральності помагає в тім, що дія розгортається посередньо, наочно, в конкретних ситуаціях. Театральна п’єса тим відрізняється від п’єси літературної, що примушує акторів працювати на кону, в той час як, граючи літературну п’єсу, актори тільки балакають, а глядачі... позіхають, бо слідкувати за грою — забирає багато енергії» [1925. *Театральність* — 17]; «Можна поглянути на наш обряд також з чисто театального боку. Як і все, театральність еволюціонує. Коли звернути увагу на естетичний бік, який є невід’ємною підставою театральності, то мусимо прийти до висновку, що театральність в реконструйованім у нас обряді відіграє цілком другорядну роль. Однак, що ближче до нашого часу, при забуттю значіння поодиноких чинностей, з яких складається наш обряд, естетичний момент у нім підсилювався. Перевага в обряді з “бородою” міміки та пантоміміки — взагалі чинностей — ознака архаїчності. Ось у цій властиво основі криються тоті др’яцєва, які з’являються підвалиною для розвитку драми» [1926. *Копержинський / 2* — 50]; «в її п’єсах дуже мало театральності. Ні режисерам, ні акторам більшість п’єс Л. Яновської не ставлять цікавих завдань, не дають можливости широко виявити свій хист» [1926. *Мамонтов / УД* — 180]; «з драматичних творів Л. Українки найбільш відповідають вимогам театральності — “Камінний Господар” і “Оргія”» [1926. *Мамонтов / УД* — 184]; «Ціле місто близьких до гетьмана осіб, службовців, слуг, то-що вирушило на Україну з Петербургу. На терені України, звичайно, — зустрічі з усіма належними урочистостями. Того вимагав великопанський етикет, насичений театральністю всілякого роду. Серед цієї зграї була, звичайно, і трупа акторів» [1928. *Копержинський* — 424]; «Театральність — це цілком те ж саме, що сенсаційність, тому з будь-якої сенсації, як з матеріалу, може скористатися театр, і всіляку театральну форму ми мусимо оцінювати з боку її сенсаційності» [1929. *Кашницький* — 51]; «Є теоретики театру, які дока-

зують, що “театральність” вроджена риса людської природи. Вся релігійна обрядовість напр., побудована на психології цієї театральности: бути чимсь іншим, ніж ми є в дійсности, відтворювати іншу постать» [1929. Шевченко / 1 — 3]; «“Чорну пантеру” виконувано було реалістично. Але цей реалізм в “Молодому Театрі” набув відтінку підкресленої театральности» [1930. Бойко — 6]; «Театральність, перш за все, є — повна відповідність словесної канви драми духові, природі та технічним засобам театрального мистецтва, в основі якого лежить, як ми вже знаємо, рух (живе людсько тіло в русі). Театральність є — емоційна та ритмічна динамічність, із перевагою дії над риторикою. І, нарешті, вона є — вияв переважно зорово-моторних емоцій, бо театр є, перш за все, — видовище, а не щось інше» [1930. Красовський — 28]; «Є театральність і “театральність”. Є театральність рафінованого поета М. Єврейнова, для нього театр — “обман, суцільний обман”, і саме через те, що він “обман”, “заради нього лише й варто жити на світі” і для того, хто любить таку театральність — на думку М. Єврейнова, — “немає вороття у світ дійсности” (“Театр як такий”). Це та погана театральність, що методом “перетворення” відгороджується від реального життя, від правдоподібності і заводить у той “світ перетворення”, де можна забути про життєву боротьбу, про все, що діється за порогом театру. І є інша театральність: театральність Шекспіра. Вона живе не “суцільним обманом”, а суворою правдою життя» [1934. Мамонтов / Лице — 288]; «Честь створення театральности, нових форм в українському театрі випала на долю Л. Курбаса. Мова про цього майстра мусить бути цілком окремо, але переглядаючи шлях цього знаменитого майстра мусимо ствердити, що розпочавши від техніцизму Кайзера до останніх постанов М. Куліша, ми помітимо, що Л. Курбас дедалі більше уваги приділяв акторові і як би не його арешт, він безперечно прийшов би до реалізму умовного але яскраво театрального» [1944. Ревуцький / 3 — 2]; «продовжити міркування, що їх почав було у своїх “фрагментах режисури” В. Василько з приводу “театральности” і “сценічности”» [1970. Чабаненко — 10]; «театральність: історія понять» [2002. Клековкін — 20]; «Театральность — игровое содержание, включенное в нетеатральные по своей сущности формы действительности» [2007. Баканурский — 255]. ▶ ЗВІЗДИНИ ТЕАТРУ, ІНСТИНКТ ТЕАТРАЛЬНОГО, РУХ, СИСТЕМА РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВА ТЕАТРАЛЬНА, СЦЕНІЧНІСТЬ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ДОБИ / «української театральности його доби»

[1931. Мамонтов / Суд — 20].

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ НАРОДНЯ / «Автор вважає, що народня театральність утворилася двома шляхами — масовими річними сценами (напр. Коляда, “Русальниця”, Купала), в яких сам нарід був і актором і глядачем, — через спеціальних скоморохів-професіоналів, що з своїми представленнями ходили по селах» [1929. Шлюбський — 114].

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ПРОЛЕТАРСЬКА / «Зрештою пролетарська театральність прийде до найвищих технічних, індустріальних форм» [1921. *Avanti* — 53].

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЧИСТА / [1921. *Васильєв* — 70]; «інсценізації Шевченкових віршів — вправи на “чисту театральність”» [1932. *Рулін* / 15 — 48].

ТЕАТРАЛЬЩИНА / [1924. *Вороний* — 542]; [1925. *Болобан* / 2 — 1]; [1926. *Болобан* / *Гурток* — 32]; [1976. *Кедрин* — 55]; [2012. *Тулуб* — 78]; «дешева театральщина» [1936. *Фальшивий зміст* — 96]. ► ГАЗЕТА ЖИВА

ТЕАТР-АУДИТОРІЯ / «народні аудиторії-театри» [1903. *Карпенко-Карпий* / *Наталка* — 274].

ТЕАТР-ВАР'ЄТЕ / [1917. *Реклама* — 1]. ► ВАР'ЄТЕ

ТЕАТР-ВИДОВИЩЕ ► ТЕАТР-ЗРІЛИЩЕ

ТЕА-ТРЕСТ / [1930. *Альтшулер* — 3, 4]; [1930. *Антонов* — 12]. ► ТЕАТРЕСТ

ТЕАТРЕСТ / [1930. *Перебіг* — 9]; [1931. *Театрліяда* — 25]. ► ТЕА-ТРЕСТ, ТЕА ТРЕСТУ-

ВАННЯ, ТРЕСТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ТЕА-ТРЕСТУВАННЯ / «Через теа-трестування — до охоплення художньо театральним обслуговуванням районів та села»; «Через теа-трестування до утворення кожним міжокруговим об'єднанням свого художньо-ідеологічного лица» [1930. *Кацанов* — 4]. ► ТЕА-ТРЕСТ, ТЕАТРЕСТ

ТЕАТР-ЖУРНАЛ / «Театр-журнал “Центростиль”. Сьогодні, 28-го, в 10 час. веч., в помещеніи клуба рабкорів ім. Спиридонова состоится закрытый просмотр № 1 театр-жарнала “Центростиль”. Мысль о создании театрализованного журнала по типу московской “Синей Блузы” возникла давно средн рабкорів “Пролетарской Правды”. Осуществить это начинание взяла на себя литгруппа “Центростиль”. С этой целью “Центростиль” привлек работе коллектив актеров “Мастерская сценического творчества”» [1925. *Театр-журнал* — 3]. ► ГАЗЕТА ЖИВА

ТЕАТР-ЗРІЛИЩЕ / «Виходячи з сеї вимоги, уважаю далі конечним розгорнути спектакольярну акцію в сенсі утворення “зрілища” в першу чергу, відразу спрямувати акцію героїчного театру в напрямку створення “театру-зрілища”, — як протиставлення “театрові літературному” чи “театрові актора”. Театр мусить бути — “театром-видовищем”, де в першу чергу йшло б про вияв “образу ідеї”, а не про сам літературний твір, ані теж про попис для актора й його “високої штуки”. Акція героїчного театру — на мою думку — повинна передусім і головно — давати образ ідеї, героя, героїчного вчинку, події, доби та її духа. Ся акція — тим самим — повинна давати видовище висшого духового порядку, образ висших національних чеснот, їх стремлінь і осягів, давати образ національної слави, звеличення національного генія, його духа. Ся акція повинна — засобом видовища — давати візію героїчного минулого, відновляти й відтворювати героїчний міт, творити нову героїчну легенду,

в'язати її з сучасністю» [1938. Геркен / 2 — 742]. ► ЗРИЛИЩЕ, МИСТЕЦТВО ВОЙОВНИЧЕ, МИСТЕЦТВО ГЕРОЇЧНЕ

ТЕАТРИК / польськ. *teatrzyk* [1820] [1992. Cegiela — 113]; «театрик у нас доволно порядочный» [1809. Квітка — 170]; «театрики» [1906. Франко / НТШ / 73 / 3 — 154]; «Два останні вечори (7-го і 8-го) збавив у паршивенькому театрику» [1925] [1929. Єфремов — 194]; «Безперечно, нехить і байдужість українського глядача до українського театру у Львові мали свої глибші причини, з яких немаловажним було існування цілого ряду маленьких театриків, а радше ревіових сценок (оскільки не помиляюся — було їх кільканадцять), які їздили по селах і місточках Галичини» [1953. Лужицький / 2 — 148].

ТЕАТРИК КАБАРЕТОВИЙ / [1924. Лаврінович — 37]. ► КАБАРЕ

ТЕАТР-КАБАРЕ / [1909. А. — 7]. ► КАБАРЕ

ТЕАТР-МАЙСТЕРНЯ / «Київський театр-майстерня ім. Михайличенка. Театр ім. Михайличенка склав умову з Артемівською політосвітою про подорож театру по Донбасу на два з половиною місяці» [1925. Хроніка / 5 — 181].

ТЕАТРМЕЙСТЕР / польськ. *teatrmajster, teatermajster* [1806] [2007. Rutkowska — 565]; *teatrmajster* [1820] [1992. Cegiela — 111] — співробітник театру, який опікується будівлею театру та її експлуатацією, монтажем декорацій і сценічними ефектами; «Артистами Императорских Театров именуются: актеры, управляющие труппами, режиссеры, капельмейстеры, балетмейстеры, дерижеры 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].

ТЕАТРОБУДІВНИЦТВО / «За плановість й громадську масовість у театробудівництві» [1932. Дорош]. ► БУДІВНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ

ТЕАТРОВІД / [1923. Полиця — 15]; «Спитайте Євреїнова, цього, безперечно, найбільшого за всі часи театровіда Східної Європи, він вам пригадає цілу фалангу заперечуючих і невдоволених з голосними, авторитетними іменами» [1918. Курбас / Театральний лист — 39]. ► ТЕАТРОЗНАВЕЦЬ,

ТЕАТРОЗНАВСТВО

ТЕАТРОВЛАДІЛЕЦЬ / [1900. Кропивницький / Нашествіє — 57]; «театровладелец» [1897. Кропивницький — 36]; [1905. Кропивницький — 89].

ТЕАТРОЗНАВЕЦЬ / [1930. Корляків — 72]; [1943. Бутківський / 1 — 7]; [1970. Йосипенко — 59]; «російські театрознавці на чолі з Суворіним» [1932. Буревій — 8]; «театрознавця А. Піотровського» [1934. Борцагівський — 117]; «Історичне значення Г. Ф. Квітки Основ'яненка не вичерпується його літературними заслугами. Це був в той же час сумлінний етнограф, місцевий історик,

театрознавець, видавець і громадський діяч» [1943. *Ромни* — 2]; «Велику працю по узагальненню досвіду української радянської сцени, по визначенню її завдань, естетичних підвалин і тенденцій розвитку проводили театрознавці республіки — Я. Мамонтов, О. Білецький, П. Рулін, Й. Шевченко, І. Туркельтауб, К. Кравченко, Я. Савченко, С. Гец; письменники — І. Микитенко, І. Кулик, Ю. Смолич, М. Куліш, О. Корнійчук, Л. Первомайський, І. Дніпровський; працівники партійних та радянських установ — М. Скрипник, А. Хвиля та ін. Поруч з діячами сцени вони беруть активну участь у театральному процесі, виступають на сторінках преси, диспутах і дискусіях, підсумовують зроблене, накреслюють завдання на майбутнє» [1970. *Бобошко* — 115]. ► ТЕАТРОЗНАВСТВО

ТЕАТРОЗНАВЕЦЬ БУРЖУАЗНО-НАЦІОНАЛІСТИЧНИЙ / «Буржуазно-націоналістичні “театрознавці” і біографи артистки зображували відмовлення Заньковецької перейти на російську сцену, як прояв “національної самобутності”, “національної свідомості”, вірність українській “громаді” і “національно-свідомій інтелігенції”. Але “громада” одержала гідну відповідь від Заньковецької згодом, 1908 року. Справжні ж причини твердого вирішення Марії Костянтинівни залишитися працювати на українській сцені лежать у зовсім іншій площині» [1937. *Борца-зівський* — 62].

ТЕАТРОЗНАВЕЦЬ-МАРКСИСТ / «марксист-театрознавець» [1930. *Життя* — 37].

ТЕАТРОЗНАВСТВО / [1924. *Курбас* / *СФІСД* № 1 — 28]; [1925. *Білогорський* — 3]; [1925. *Бруксон* — 8]; [1927. *П. Р.* / 1 — 13]; [1927. *Рулін* — 22]; [1929. *Варнеке* / 2 — 203]; [1930. *Природа* — 9]; [1931. *Врона* — 4]; [1931. *Маца* — 27]; [1931. *Рулін* / *ПС* — 8]; [1932. *Рулін* / 15 — 92]; [1932. *Рутківська* — 80]; [1976. *Станішевський* — 6]; [2006. *Пилипчук* / 1 — 3]; [2007. *Баканурський* — 127]; «З усіх ділянок театрознавства — історична має найкращі перспективи щодо наукового свого опрацювання» [1928. *Рулін* — 2]; «У галузі театрознавства самих української та російської мов замало, щоб у курсі нових досягнень його бути; таке ж звуження обрїю вже й тепер шкідливо відбивається на театральній літературі, що в межах нашого Союзу виходить. І якщо театр Заходу й відстав від нашого радянського театру, а навіть й від дореволюційного московського, — то пасе задніх наше театрознавство, рівняючи до того, що на Заході, переважно в Німеччині, робиться» [1929. *Рулін* / *Слово* — 16]; «Наука про театр перебуває ще в дитинстві. Театрознавство — це є та наука, що тільки-тільки починається її розроблювання. Тому більшість істориків літератури не відокремлюють навіть театр у окрему наукову дисципліну, а розглядають історію театру, як один із відділів історії літератури. Це, є глибока помилка. Театр не тільки не є галуззю літератури, а є мистецтво цілком особливе і багато девчому навіть протилежне їй» [1930. *Красовський* — 9–10];

«Кардинальним моментом в методологічних питаннях театрознавства та драматургії мусить бути наукове розуміння театральної системи» [1930. Мамонтов — 25]; «російські театрознавці на чолі з Суворіним» [1932. Буревій — 8]; «Інформації для студентів. Щорічно одержує “Спілка Студентів Українців у Німеччині” запити від матуристів: Що найкраще студіювати в Німеччині, які вигляди зі студій, які кошти? і т. ін. <...> Відвідини театрів, опер, концертів, які є в кожному високошкільному центрі, дають можливість заізнатися з театральним мистецтвом та музикою Німеччини. <...>. При філософічному виділі існують отсі відділи: точної філософії, психології, соціології, педагогіки, держ. наук, історії, журналістики, фільології, літератури, історії мистецтв, музики, театрознавства, природи і математики. <...> Мистецтво й театр: це відділи при філ. виділі в університетах: Берлін, Франкфурт, Кіль, Кельн, Мінхен. Мистецькі академії існують у таких містах: Берлін, Бреслав, Дрезден, Діссельдорф, Гамбург, Карльсруге, Кассель, Кенігсберг, Ляйпціг, Мінхен і Штутгарт. Для вишколу театральних артистів і танцюристів, як рівнож для фільми є багато державних і приватних академій» [1932. Володар — 5]; «Рік 1932-гий згоданно являтиметься зворотною точкою у ділянці театрознавства. Цього то року один із найкращих німецьких театрознавців, професор Театрознавчого Відділу Університету в Мюнхені, д-р Артур Кучер, у своїй глибокій праці “Елементи театру”), видвигнув те, за чим надаремно шукали дослідники театру: основні елементи театру. Кучер сміливо й рішуче своїми твердженнями відмежував театрознавство від інших ділянок творчости, даючи почин новому напрямкові, напрямкові опертому на наукових основах» [1956. Лужницький — 60]; «Головними причинами опізнення розвитку історії театрознавства як окремої наукової ділянки були, на нашу думку, історія літератури й історія етнографії. Незрозуміння драми-п’єси й трактування її як мовної чи літературної пам’ятки, а не як сценічного матеріалу, було цією основною помилкою історії літератури, яка не тільки опізнала розвиток театрознавства, але й у великій мірі припинила його ріст» [1961. Лужницький — 49-50]; «У 30-х рр. нашого сторіччя театрознавство на зовсім нові рейки звернув А. Кучер, видвигаючи й кладучи в основу як розгляду театру, так і розгляду драми, основний елемент — танок. “Танок є праклітиною театру, він є найпростішою і найстарішою формою театру. Танок є праклітиною міму й драми, танцюрист є батьком мімів і батьком актора. Ні акторства, ні драми не винайшов ніхто, це взагалі було безпотрібне, бо в культурному своєму рості й акторство, й драма сягає прадавніх початків. Щоб пізнати праелементи театру, не починаймо ні від режисера, ні від актора, ні від письменника, ні від сцени. Це все є пізніші наверстування. Найпримітивнішою, най-

старішою рушійною силою форми театру є міміка як мистецький вияв тіла» [1961. Лужницький — 53]; «Українське радянське театрознавство й критика у 20-і роки також тільки-но зароджувалися. Хоч у дожовтневі часи вони вже відіграли певну роль, однак їх діяльність не була визначена як галузь мистецтвознавчої науки. І нелегко було нечисленному й малодосвідченому загонові майбутніх дослідників історії і теорії театру розібратися в новому, такому бурхливому й суперечливому й театральному процесі, яким був він на початку 20-х років. Інтереси згодом відомого історика театру, автора книги “Старинный театр в России” О. Білецького зосереджувалися тоді насамперед навколо стародавнього мистецтва сцени та дитячого театру. Дослідник О. Кисіль також обмежував себе питаннями історії. Щоправда, в його популярних нарисах “Шляхи розвитку українського театру” (1920) та “Український театр” (1925) історія та сягала вже театру 1922 року. Але автор спромігся тільки відзначити появу нових радянських колективів і дав їм коротку біографічну характеристику. Тому в ролі критиків і театрознавців виступали переважно самі діячі театру — драматурги і митці сцени, серед яких особливо впливовими були Я. Мамонтов і М. Вороний, П. Саксаганський і О. Загаров, П. Рулін і В. Гаєвський. Їм як творцям нового мистецтва, що виробляли й обстоювали його нові принципи й метод, було важко водночас і теоретично осмислювати весь складний процес формування ідейно-естетичних основ радянської театральної культури» [1970. Йосипенко — 59]; «Театрознавство, наука про театр, вивчає різні аспекти сценічного мистецтва, його історію й теорію. На Україні т[еатрознавство] сформувалося як окрема дисципліна в ХХ ст., йому передувало в 1860–1917 рр. поживлене зацікавлення театром та обговорення (на стор. “Основи”, “КСт”, “ЛНВ”, “Зорі”, “Діла”, “Правди”, “України”, “Неділі”, “Сяйва”, “Української Хати” та ін. преси) можливостей його розвитку, в якому брали участь І. Франко, М. Вороний, В. Доманицький, Б. Грінченко, Г. Коваленко, М. Комаров, О. Кониський, А. Кримський, П. Куліш, В. Левицький, В. Науменко, Є. Олесницький, С. Петлюра, С. Русова, Л. Старицька-Черняхівська, І. Стешенко, Г. Хоткевич, Г. Цеглинський, С. Чарнецький та ін. Піонером укр[аїнського] Т[еатрознавства] треба вважати І. Франка, який у численних ст[аттях] і зокрема в праці “Русько-український театр” (1894) відмежував т[еатр] від літературознавства і дав першу спробу іст[оричного] нарису укр[аїнського] театру до 1870-х рр. Над історією новішого періоду укр[аїнського] театру працювали пізніше М. Старицька-Черняхівська (“Двадцять п’ять років укр[аїнському] театру”, в ж[урналі] “Україна”, ХХІІ, 1907) й І. Стешенко “Історія укр[аїнської] драми”, 1908), багато театрознавчого матеріалу є у праці М. Вороного (“Театр і драма”, 1913)» [1976. Театрознавство — 3157];

«Театрознавство — наука про театр, галузь мистецтвознавства. До т[еатрознавства] належать теорія та історія театру (зокрема, акторського і режисерського мистецтва, драми, сценографії), психологія сценічної творчості і сприймання її глядачем, техніка сцени, критика (аналізує окремі вистави і визначає їхню ідейно-художню цінність), планування і керування театр[альною] справою, театр[альне] джерелознавство і бібліографія. Т[еатрознавство] вивчає всі види і форми сценічного мистецтва: драматичний театр, оперу, балет, оперету, пантоміму, дитячий, ляльковий, телевізійний і радіотеатри. Т[еатрознавство] вивчає як професійний, так і самодіяльний театр. Т[еатрознавство] як наука склалося у 20-ті рр. ХХ ст. Проте зародки його є і в працях античного періоду, зокрема в Аристотеля (“Поетика”) <...>. [Наприкінці ХІХ ст.] вийшли перші праці з укр[аїнського] т[еатрознавства] — І. Франко, М. Вороний, С. Чарнецький <...>. Радянське т[еатрознавство] базується на методологічних засадах марксистсько-ленінської естетики і соціалістичного реалізму» [1984. Пилипчук — 174–175]; «щодо театральної критики, то й досі немає єдиної думки, чи слід її відносити до театрознавства» [2006. Пилипчук / 2 — 131]; «Театроведение — наука, предметом которой является история и теория театра, а также основы и принципы театральной критики» [2007. Баканурский — 255]. ► ВИДІЛ ТЕАТРОЛОГІЧНИЙ, КРИТИКА, КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, ПОЛЕ ПРЕДМЕТНЕ ТЕАТРОЗНАВСТВА, ПРЕДМЕТ ТЕАТРОЗНАВСТВА, ПРИНЦИП МЕТОДОЛОГІЧНИЙ, РЕЦЕНЗІЯ, ТЕАТРОЛОГ, ТЕАТРОЛОГІЯ

ТЕАТРОЗНАВСТВО БУРЖУАЗНО-АКАДЕМІЧНЕ / [1931. Врона — 4]; «справедлива стаття т. Врони “Проти буржуазно-академічного театрознавства”. (З приводу тематичного плану Театрального Музею ВУАН)» [1931. Рулін / ПС — 7].

ТЕАТРОЗНАВСТВО МАРКСО-ЛЕНІНСЬКЕ / [1931. Врона — 4].

ТЕАТРОЗНАВСТВО НАУКОВЕ / [1928. Рулін — 4]; [1928. Тодді / 1 — 2].

ТЕАТРОЗНАВСТВО РАДЯНСЬКЕ / «Радянське театрознавство репрезентовано було переважно десятилітньою працею групи робітників колишнього [пропуск] в Ленінграді з проф. Гвоздевим начолі; не критично прийнявши засоби реставрації театрального факту, що їх уживав у своїй відомій праці проф. Герман за метод історичного досліджу. Але механістичні й ідеалістичні концепції дослідів цієї групи достатньо розкриті вже в усних дискусіях і в пресі. На сьогоднішньому (частіше історико-культурному лише) ґрунті, без акцентуації класовості генези й функції театру стояв автор цієї програми» [1930. Рулін / Звіт — 3].

ТЕАТРОЛОГ / [1926. Мамонтов / 15 — 5]; [1950. Блавацький — 156]; «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]; «*teatrológ*» [1934. Zalmen — 11]; «Щойно 20-ті роки нашого сторіччя кидають деякі пробіски в напрямі розсліду історії театру. В цьому чималі заслуги у своїх працях поклав відомий театролог П. Рудін, який в численних працях, рецензіях, замітках і статтях добивався — на жаль надаремне — точного з'ясування завдань історії та історика театру» [1956. Лужницький — 61]. ► ВИДІЛ ТЕАТРОЛЬОГІЧНИЙ, ТЕАТРОЗНАВСТВО, ТЕАТРОЛОГІЯ, ТЕАТРОЛЬОГ

ТЕАТРОЛОГІЯ / «*teatrológia*» [1913. Schiller — 57]; [1934. Zalmen — 11]. ► ВИДІЛ ТЕАТРОЛЬОГІЧНИЙ, ТЕАТРОЗНАВСТВО, ТЕАТРОЛОГ

ТЕАТРОЛЬОГ / «театрольог й інсценізатор Леон Шіллер» [1930. Шіллер — 4]; «масова еміграція місцевих політиків, артистів, публіцистів і взагалі інтелігенції з Німеччини до Австрії та Чехословаччини. У Відні має осісти відомий режисер і театральог Макс Райнгардт» [1933. Тікають — 2]. ► ТЕАТРОЗНАВСТВО, ТЕАТРОЛОГ, ТЕАТРОЛОГІЯ

ТЕАТРОЛЮБ / [1920-ті] [1969. Смоліч — 52].

ТЕАТРОМАЗ / театральний художник (глузливе); [1878. Воробкевич — 237].

ТЕАТРОМАН / «Міський театр у Львові спричиняє багато клопоту магістратові, який мусить вибирати театральну комісію, ця комісія мусить радити над театральними та фінансовими справами і годити престиж буцім-то столиці з бюджетом. Нічого не помагають палкі статті театроманів і патріотів, що хочять заповнити публікою великий будинок» [1926. Новинки / 1 — 4]; «театроман — любитель театру» [1933. Скалозуб — 387]; «Стаття Грушевського була наче відром зимної води на розгарячені голови тодішніх ідеалістів-театроманів, для яких справа будови театру у Львові була рівнозначною із питанням “бути чи не бути”. Адже ж майже півсотні років український театр “Руської Бесіди” тинявся з міста до міста, грав по клунях, стодолах, а мав у своїм складі чимало вартісних акторів, був наскрізь професійним театром і щобільше, його репертуар (перекладний) часто випереджав репертуар тодішнього польського (чи радше польських) театру, виставляючи новинки західноєвропейського репертуару швидше, ніж польський театр (наприклад, “Циганський барон” Штрауса). І коли будова театру ось-ось має початись, коли пожертви пливуть звідусіль, то всю акцію спиняє нагло не хто інший, а Михайло Грушевський, людина науки і ніякий “театрал”» [1956. Лужницький / Франко — 211]. ► ЛЮБОВНИК ІСКУСТВА, ЛЮБОВНИК СЦЕНИ

ТЕАТРОМАНІЯ / польськ. *teatromania* [1816] [2007. Rutkowska — 565]; «театроманія» [1873. Драгоманов — 309]; «театроманія» [1888. Черняев — 430]; «*teatromania*» [1903. Gargas — 33]. ► ПОШЕСТЬ ТЕАТРАЛЬНА

ТЕАТРОН / «Феатрон, или позор нравоучительный» [1708. Феатрон]; «Была утр. и писал из театрони Заицову выписку» [1787. Щоденник — 62]; «В пяток 6 й была утрена и писал из театрона примеры» [1787. Щоден-

ник — 63]; «с данною випискою из театрона 52 примеров» [1787. *Щоденник* — 64]; «Алфавіт, та, иначе театрон. Труды Черниговскаго предварит. комитета по устройству XIV археологич. съезда, 1908, 13» [1919. *Яворницький* — 5]. ► ФЕАТРОН

ТЕАТР-ПІДВАЛ / «В скором времени будет закончено устройство театра-подвала под кинематографом “Модерн”. <...> Здание театра небольшое и рассчитано на 300 человек. Репертуар будущего театра предположен в стиле изящного гротеска» [1919. *Підвал* — 6].

ТЕАТР-РЕВ'Ю / [1943. *Гриненко* — 4]. ► РЕВЮ, РЕВ'Ю, ТЕАТР ФРОНТОВИЙ

ТЕАТР-САРАЙ / «отвел им для игрища большой сарай» [1840. *Квітка / Халевський* — 143]; «на ярмарке театр был устроен в ... мучном сарае» [1891. *Черняев / Материалы* — 257]; «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]; «представления даются в дрянных, холодных, со сквозняками, без всяких удобств для публики сараях, скорее пригодных для сносной конюшни, чем для театра» [1897. *Карпенко-Карий / Записка* — 279]. ► АМБАР-ТЕАТР, ВИМБАР, СТАНЯ, ТЕАТР-САРАЙ, ТЕАТР-ХЛІВ

ТЕАТР-СТУДІЯ / [1978. *Драк / 1* — 14].

ТЕАТРУВАННЯ / «театруваньня не чинив» [1909. *Куліш. Сковорода* — 321].

ТЕАТРУМ / «*theatrum*» [1670. *Dialogus* — 185]; *teatrum* — як інституція [1774], як сцена, місце дії акторів [XVI ст.], як декорація на сцені [XVII ст.], як будівля [1625] [1992. *Cegiela* — 112]. «В таковой битві театрум, або відок, ест місто растоанія межі справедливими людьми и грішними» [1618. *Транквіліон* — 241].

ТЕАТР-ФАБРИКА / [1930. *Невідомський* — 9].

ТЕАТР-ХЛІВ / «представления даются в дрянных, холодных, со сквозняками, без всяких удобств для публики сараях, скорее пригодных для сносной конюшни, чем для театра» [1897. *Карпенко-Карий / Записка* — 279]; «хлевы для театровых представлений» [1897. *Карпенко-Карий / Записка* — 286]; «в малых городах строят буквально курятники, особенно летние, называют их театрами и лупят деньги с актеров»; «частный хлев, именуемый театром»; «есть город Бахмут и Мелитополь; в каждом из этих двух городов построено по два хлева, и оба хлева называются театрами»; «строители безобразных театров-хлевов» [1897. *Карпенко-Карий / Записка* — 287]. ► АМБАР-ТЕАТР, ВИМБАР, СТАНЯ, ТЕАТР-САРАЙ

ТЕАТР-ХРАМ / «Театр это святыня. Сцена это храм святого искусства и в нем нельзя вести себя как в пивной или кабаке. А если уж это так необходимо “для дела”, бросьте говорить о любви и почитании свя-

того, чистаго искусства, не называйте себя артистами, не оскверняйте этого имени, которое должно быть чистым как слеза» [1912. *Хованский* — 14]; «Ввійдімо в храм людського духу, в театр» [1917. *Курбас / Про символічний театр* — 37]; «Храм, свій новий театр» [1918. *Савченко / «Молодий театр»* — 82]. ► ІСКУСТВО СВЯТЕ, МИСТЕЦТВО СВЯТЕ, ХРАМ МИСТЕЦТВА

ТЕАТР-ЦИРК / «3-го ноября, — писав він, — в петербургском театре-цирке давали малороссийскую оперу Котляревского “Москаль Чаривный”, в которой, как это давно известно публике, г. Артемовский играет роль чумака с неподражаемым искусством» [1857. *Куліш* — 224]; «Вечером в цирке-театре смотрел и слушал “Бронзового коня” [оперу Д.-Ф.-Е. Обера]. Великолепная постановка и больше ничего» [1858. *Шевченко / Щоденник* — 02.04 — 169]; «вечером в цирке-театре слушал оперу “Жизнь за царя”» [1858. *Шевченко / Щоденник* — 12.04 — 175]; «ми почали грати у театрі-цирку бр[атів] Нікітіних» [1895. *Кропивницький / 1* — 437].

ТЕА-ФРОНТ / [1931. *Юрченко* — 144]. ► ФРОНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ТЕА-ШКОЛА / театральна школа; [1920-ті. *Рулін / Програма* — 333]; [1930. *Невідомський* — 9]. ► ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА

ТЕЗІЄ ► ТЕАТР МІСТЕРІЙ [ДЕРЖАВНИЙ], ТЕК'Є, ТЕКІЄ

ТЕК'Є / «“Тек'є” — місце, де відбувається містерія, прикрашається килимами, порцеляною й різними брязкальцями, і підчас Махарему перські багатії прикладають усіх зусиль, щоб масою непотрібного різного посуду й пишнотою показати світові своє багатство» [1928. *Іран* — 230]. ► ТЕКІЄ

ТЕКІЄ / «Хто уряджує те'зіє, той повинен зробити для глядачів приміщення, що зветься “текіє”. Текіє — це, попросту кажучи, ніби величезний балаган, або стодола, або — як поетичніш характеризує такий театр Ломницький (1902) та одна полька (1904) та К. Смирнов (1916) — “велетенське шатро”, або навіть, як каже доктор Поляк та знов-таки Смирнов — це цирк. Стіни — часом деревляні, часом муровані. Посередині такого балагана споруджують естраду, тоб-то сцену, — “заімпровізовану” сцену» [1925. *Кримський* — 37]. ► ТЕК'Є

ТЕКСТ, ПРИКРОЄНИЙ ДО ПОТРЕБ СЦЕНИ / [1901. *Франко / Ромео* — 152]. ► ІНСЦЕНВКА, ІНСЦЕНІЗАЦІЯ

ТЕКТОНІКА / «Тектоніка: Я розумію тектоніку, як щось від чого відштовхуються, як 1) стимул для створення твору і 2) ідеологію. Тектоніка це трамплін, від якого режисер відштовхується у своїй роботі, тектоніка не є частиною фактури, а вона проникає фактуру. Термін треба перевірити, чи він вірний — може, прийдеться найти нове слово» [1925. *Курбас / СФІСД № 6* — 31]; «тектоніка оповідання» [1927. *Йогансен* — 152].

ТЕМА / «Кто хочет казанне учинити, найперше має положити з Письма Святого тему [фему], которая ест фундаментом всього казання, бо ведлуг теми [феми] мусить ся повідати все казання, в котором

знайдуться три часті» [1659. *Гаятовський* — 310]; «переглянувши головну гадку і тему сеї мелодрами» [1865. *Марковецький / Благословення* — 320]; «через те має він тему своєї задачі усе і всюди перед очима, і енергично працює, щоб її уробити» [1865. *Марковецький / Шельменко* — 325]; «тему до образка драматичного “Катруся” взяв автор з теперішнього життя на нашій Україні» [1865. *М-ъ* — 327]; «я приймаюся за працю літературну, і хоч ще сам не знаю, що буду писати, бо єсть три теми і одна трохи не викінчена п’єса» [1897. *Карпенко-Карий / Тобілевич / 3* — 314]; «отсю боротьбу задумав Гауптман зробити темою драми» [1898. *Франко* — 151]; «не фамілійна катастрофа, а катастрофа цілого світу, цілого державного устрою, цілої цивілізації було темою сеї драми [“Антоній і Клеопатра” В. Шекспіра]» [1901. *Франко / Клеопатра / 2* — 167]; «мы с ним обсуждали тогда две темы — “Страшную месть” и “Тараса Бульбу”, на которые я написал программные схемы» [1903. *Старицький / 1* — 421]; «Так і Іван Барильченко <...>. Совість, і добре серце, і високе шанування, навіть тепла, благородна любов до ідеально чистої своєї жінки мучать Івана, і в цих муках він виказує, що без нравственої дисципліни робоча дисципліна не дасть задоволення і щастя!.. Оце приблизно тема нової комедії» [1904. *Карпенко-Карий / 6* — 164]; «тема — головна думка в якому-небудь писанні або якійсь промові» [1906. *Доманицький* — 116]; «темою драми [“Дай серцеві волю, заведе в неволю” М. Кропивницького] була історія щасливого кохання між сільською дівчиною і парубком» [1910. *Франко* — 395]; «найтрагічнішою драмою Карпенка можна назвати “Наймичку”, в якій в основі лежить варіант теми трагічної історії Едіпа» [1910. *Франко* — 399]; «Тема [п’єси Ганса Фішера “Motor”]: боротьба напруженої людської енергії з могутністю матерії, з машиною» [1919. *Курбас / Нова німецька драма* — 54]; «Де конфлікт 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]; «Тема [“Жакерія” П. Меріме] — неорганізованість, розбрат, темрява, здатність піддатися провокації, довірливість, забобонність селянських мас, а також страшенно яскраве, позбавлене всяких оболонок ідеологічного порядку панство» [1925. *Курбас / Режлаб 24.04.1925* — 425]; «Тема — честолюбство в “Макбеті”» [1926. *Курбас / Аспект 1* — 97]; «Всякий митець, маючи певне світовідчужання, яке в даному разі збігається із світовідчужанням всього класу, маючи це основне, — знаходить для передачі його теми у вужчому розумінні, теми, в котрій накреслені реальні предмети чи особи, те, що ми нещасливо назвали феноменом, — через які він розкриває цю ширшу тему. Це буде більш конкретна тема. У ширшому розумінні — це якраз його світовідчужання. Для виявлення її він знаходить такі конкретні реальності, через які він може передати сприймаючому своє світовідчужання. В “Літературній енциклопедії” під точкою “Тема” розказується ще про один етап поміж цими двома ланка-

ми — це індивідуальне самого митця, себто той кут зору, під яким митець індивідуально розглядає свій світ. Там такі приклади: у Лермонтова темою в конкретному розумінні, темою у цій посередній стадії є “демон”, і в усіх його творах (“Герой нашого часу”) це індивідуальне переломлення світу. У Тютчева нібито боротьба між злим і добрим духом, між днем і ніччю. Це головне у світовідчужанні, у світогляді, більш індивідуалізуючому у світовідчужанні свого класу. Значить, при понятті “тема” ми вже маємо три такі різні стадії. Коли так собі почати рисувати нашарування, на які розпадається мистецький твір чи мистецький факт, то в самому низу буде, безумовно, тема у найширшому розумінні, далі — тема більш звужена, і врешті тема цілком конкретна. (Тема більш звужена щодо індивідуальності митця). З цієї конкретної теми починає Волькенштейн тим, що він розуміє під темою “Макбета” — честолюбство, в “Ромео і Джульєтті” — любов. Це також невірний штандпункт. Ромео і Макбет можуть мати для режисера зовсім інакший аспект. Коли для “Гамлета” темою є безвілля в одній інтерпретації, то в другій інтерпретації це може бути дух, що погруз у матерії. І ще мільйон різних. У тому самому “Гамлеті” можна бачити і філософську трагедію, і мелодраму, можна цілком бачити тему дешево-етичного порядку. Це важливо запам’ятати тому, що конкретна тема не є чимсь абсолютно єдиним, іманентним у даному творі, і вона витворюється кожним з режисерів і визначається перш за все основною темою самого режисера як представника певного класу, класового світовідчужання, актуальним завданням, від котрого відштовхується мистецький факт. Цю тему ми мусимо допіру знайти у режисера в творі. І знайдена тема в сполученні з тим завданням, яким ми виправдуємо існування театру і театральної роботи взагалі, є завданням самого спектаклю» [1926. Курбас / Індукція — 92–93]; «Це перша матеріалістична п’єса [“Войцек” Г. Бюхнера]. Це перша пророча, провидча п’єса, — 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’єса є єдиним геніальним твором, що заслуговує це ім’я у всесвітній літературі на цю тему, — на тему соціальної нерівності» [1927. Курбас / Войцек — 289]; «Соціальна й політична тема — тільки дань моментів й природний відгук сонного митця, що прийняв інтереси давно існуючого класу за свої. Революція залучила на бік пролетаріату певну кількість митців, значить, у більшому масштабі вчинила те, що в поодиноких випадках траплялось і до революції. А форми й принципи роботи zostалися на етапах своєї еволюції формальної, у попутників, з поправками від пролетаріату. Те ж саме на Заході — без революції» [1927. Курбас / Щоденник — 46]; «Придивляючись до української драматургії спостерігаємо ми, що чи не всі її твори 80–90 років збудовано на ту ж

саму тему. В центрі — кохання парубка та дівчини; а на шляху до їхнього щастя — перешкоди у вигляді всюди невблаганних батьків, матеріальних злиднів, суперників, що або як адміністративні особи, або як селянські куркулі, мають владу над цією закоханою молоддю і т. ін. Українські драматурги пішли тут уторованими вже стежками і, навіть не маючи хисту до стрункої будови драматичних творів (як Кропивницький, наприклад), утворювали придатні для сцени твори» [1927. *Рулін / Образи — 158*]; «Тема роману, чи, краще, тематика, бо тема в цьому творі не одна, викриває творчий задум письменника. Про що йде мова в романі? Про боротьбу за володіння світом. Хто головні діячі в цій боротьбі, які особи й класи?» [1928. *Коряк — 17*]; «Кожний драматичний твір є тому драматичний твір, що він призначений для театру, себто писаний з обрахунком виставляти на кону. А на кону завжди має відбуватися якась дія. А дія може розвиватися лише тоді, коли є змагання, коли є боротьба. В п'єсі мусить бути якась суперечність (конфлікт), що потребує свого розрешення і цілком зрозуміло, що розв'язання цього конфлікту може статися лише після змагання. От оце змагання лежить в основі кожного драматичного видовища. Це змагання, ця боротьба і є тою дією, тою акцією, як ми її звати-мемо надалі, що виявляється в драматичному творі і в драматичному видовищі і виявляється в театрі. Акція постає з конфлікту, з основної суперечності. Отож цю акцію визначаємо як тему. Підсумовуємо. Приступаючи до питання теми, ми цілком одразу зіткнулися з питанням конфлікту: в темі завжди має бути закладений конфлікт, бо тема є та акція, що лежить в основі будь-якого драматичного твору; в противному разі ми не матимемо драматичного твору. Беручи якусь п'єсу, або виставлення, ми можемо одразу шукати конфлікт, чи тему. Тепер для нас цікаво, в яких же взаєминах знаходиться тема і конфлікт з ідеєю? Що в них є спільного? А те, що для виголошення, ствердження певної ідеї, авторові потрібна відповідна акція, відповідна тема, яка поставить питання в площі конфлікту й боротьби, і розв'яже його згідно ідеї автора. Для прикладу проаналізуємо ту ж таки п'єсу “Сава Чалий”. Яка в цій п'єсі акція основна? Це є зрада Сави Чалого визвольному рухові українського селянства з-під ярма польського панства. Це і є тема. Як бачимо, тема розгортається на підставі конфлікту, що є двигуном цілої акції. Конфлікт (сутичка) поміж масою повстанців, що виявляють надії всього краю, та ватажком їхнім Савою Чалим. Згадавши тепер ідею цієї п'єси, бачимо, що ідея стверджує собою розв'язання цього конфлікту — зрадник повстанського руху має бути покараний. Ідея в темі знайшла спосіб себе виявити. В “Гріху” також легко виявити тему і конфлікт та привести їхнє зтикання з ідеєю. Тема — жінка зраджує революціонерів (провокація) задля коханої людини. Конфлікт, очевидно, полягає поміж почуттям

та революційним обов'язком. Ідея гостро засуджує перевагу почуття, стверджуючи святість обов'язку. Можна ще взяти п'єсу "97", де за тему маємо революційну боротьбу на селі під час голоду. Ідея непереможності революції, стійкості і героїчної величності борців знайшла дуже цікаву тему. Акція ж розвертається, маючи двигуном своїм конфлікт поміж двома протилежними соціальними силами на селі. От тут ми щільно підійшли до дальшого нашого пункту аналізу — до того, що зветься персоналізацією. Як ми тільки що відзначили, боротьба йдеться поміж двома протилежними соціальними силами — незаможниками і куркулями. І от автор витворює цілу низку дієвих осіб, які, посідаючи те чи інше місце в боротьбі, ведуть цю боротьбу поміж себе. Автор втілює ті риси, що їх мають незаможники, в таких дієвих осіб, як Копистка Мусій, Сergyoga, Вася і т. д., а куркулів — в Гирю, Годованого, Лизьку і т. д. Отже, персоналізація — це є втілення тих сторін, що змагаються, в певних дієвих осіб. Це дає змогу в кожній дієвій особі шукати тих завдань, що на неї покладено самою боротьбою; це дає нам змогу шукати властивостей кожної з сторін, розподіленої поміж усіма дієвими особами, що стоять на кожному боці. І знов таки, збираючи властивості, характерні риси дієвих осіб кожної групи, легко виявити собі характеристику цілої сторони змагання. Це дає нам змогу підійти до того, що зветься статичною композицією» [1929. Ігнатювич / 2 — 43–44]; «Коли ми тему поширимо, розкажемо коротко зміст п'єси, то це зветься сюжетом. Коли ж ми почнемо викладати події ще більш поширено, а головне, дотримуючись послідовності всього ходу дії, то це буде фабула. Коли тема лише визначала основну акцію, то ознайомлення з сюжетом дає нам ті вже події, що відбуваються в п'єсі так, як персоналізація вже визначає тих дієвих осіб, що приймають участь у цих подіях. От, приміром, як виглядатиме сюжет п'єси "97". На селі під час голоду найбільш постраждало незаможне селянство — з 97-ми незаможників лишилось кілька чоловік. Але й ця решта твердо чекає допомоги і тримає в своїх руках владу. Куркулі ж всілякими заходами намагаються знищити решту незаможників. Лише в останній момент, коли на посту лишається один лише Копистка — бо одного вбито, другий з голоду вмирає, третій зрадив — надходить допомога. Фабула ж має докладніше виявити розвиток акції (хронологічно) крок за кроком. Приміром, початок фабули п'єси "97" виглядатиме так: Вася сперечається з матір'ю, бо хоче вчитися, а не гуляти. Приходять черниці, але ввіймані на брехні Кописткою, тікають. Прихід молодих, що не вінчалися в церкві. Сergyoga викриває злочин Панька. Звістка про те, що в Гирі образ оновився і т. д. З цього шматка ви бачите, що фабула, складається з цілої низки окремих шматків п'єси, які поволі розвивають нам основну акцію. Ці шматки зветься фабульними вузлами. Вся фабула і складається

з цих вузлів. Вся п'єса таким чином розпадається на ці вузли. Що ж це воно за шматки, за вузли? Коли ви приглянетесь до кожного з них, то побачите, що кожний зокрема є частинка дії, поєднана одною темою. Ідучи ж один за одним, вони розвивають основну акцію. Кожного з них, зокрема, можна в свою чергу розбити на менші підтеми, менші фабульні вузли» [1929. Ієнатович / 2 — 45]; «Театр має також виготовити лабораторним способом п'єсу на тему — проблема тваринництва в соціалістичному будівництві» [1931. Бондарчук — 19]; «Тема — це ідеальна спрямованість твору, те уявлюване скло, через яке дивиться на світ митець»; «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 будова» [1931. Курбас / Процес — 801]; «Друга сцена є, власне, картина з подій; тема її — маніфестація студентів та реакція на це поліції» [1932. Верхацький / Пролог — 68]; «П'ята сцена, тема якої є “реформи”, що їх надумав запровадити “ліберал” Святополк Мірський»; «Темою шостої сцени є змова терористів на чолі з Каляєвим» [1932. Верхацький / Пролог — 70]; «До теми боротьби пролетаріату за фортеці вищої школи я знову повернувся 1928 р. [про п'єсу “Кадри”]» [1932. Микитенко / Нотатки — 332]; «Основною темою Курбасової інсценізації за романом У. Сінклера було завдання: через події на фронті і через життя в тилу під час імперіалістичної війни знайти лінію правильної класової поведінки в інтерпретації середнього американського фабрично-заводського робітника» [1933. Буревій — 21]; «Отже, про головну ідею твору. У перших редакціях [“Патетичної сонати”] розв'язання головної теми (розвінчання ілюзій Юги) мені не вдалось» [1933. Куліш / Промова — 483]; «Тема — це той ідейно-філософський комплекс, який драматург кладе в основу свого твору» [1934. Микитенко / 3а — 113]; «Грандіозна тема створення соціалістичної індустрії в нашій країні» [1934. Микитенко / 3а — 118]; «Старі літературні поняття теми, сюжету, фабули, інтриги, дієвості у нас іще не переглянуті, не вияснені і часто нас плутають» [1934. Микитенко / 3а — 121]; «“Кадри” [І. Микитенка] — перша побутова комедія, що від-

творює почуття й настрої совітської молоді. Темою її є боротьба студентства за пролетаризацію вищої школи. <...> Завданням драматургів мусить бути опрацювання соціальних тем стилем соціалістичного соціалістичного реалізму в жанрі оптимістичної трагедії й комедії з позитивними героями» [1936. Чернова / 2 — 747]; «Визначити тему п'єси — це значить відповісти на питання, про що в даній п'єсі йде мова. Інакше кажучи, це значить визначити, про яке життєве явище говориться в п'єсі» [1937. Захава — 22]; «Темою ми називаємо об'єктивний зміст драматичного твору, висловлений у максимально стислій формі: чиновницька Росія доби Миколая I (“Ревізор” М. Гоголя), особистість і суспільство (“Ворог народу” Г. Ібсен), гетьман Богдан Хмельницький (п'єса тієї ж назви О. Корнійчука). Тема часто визначається навіть одним словом: любов, війна, тощо» [1940. Мамонтов / Компоненти — 201]; «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]. ►

ЗМІСТ ТВОРУ, ІДЕЯ, КОНФЛІКТ, ПЕРЕРІБКА, РОЗКРИТТЯ ТЕМИ, СЮЖЕТ, ТЕМАТ, ФАБУЛА

ТЕМА П'ЕСИ / «Тема п'єси — боротьба бакинського пролетаріату й загибель 26 комісарів» [1929. Місто *vimpie* — 8]; «Тема п'єси — героїчна боротьба підпільного більшовицького ревкому з білогвардійцями» [1930. Василько / Кутюр'є — 5]; «Тема [п'єси І. Микитенка “Диктатура”] — диктатура, сюжет — хлібозаготівлі» [1930. Вершигора — 12]; «основні події п'єси називаються її темою. Визначити тему — це значить дати узагальнену назву життєвому явищу, яке зображено в п'єсі» [1948. Предславич — 11]. ► СЮЖЕТ, ТЕМАТ, ТЕМАТИКА П'ЕСИ

ТЕМА П'ЕСИ ГОЛОВНА / [1948. Предславич — 20]. ► ПЛАН ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ТЕМА, ТЕМА П'ЕСИ

ТЕМАТ / тема; [1865. Нива / 2 — 10, 11]; [1867. Леонтович — 514]; «тема — темат» [1886. Желехівський / 2 — 955]. ► ТЕМА, ТЕМАТИКА

ТЕМАТИКА / «Тематикою сього [героїчного] мистецтва буде духовість, культ Бога, вітчизни, героїзму, слави, чести і мудрости. Його чеснотами має бути добро, шляхетність, духовий аристократизм і розум. Його тенденцією — культ віри, патріотизму, державности. Його традицією — вславлення Бога, святих і героїв, високих вчинків і подій, явлення не “буденного життя”, а “героїчного подвигу”» [1939. Геркен / 4 — 450]. ► СЮЖЕТ, ТЕМА

ТЕМАТИКА П'ЕСИ / «Тематика п'єси — це безугавний клопіт скупіїв — хазяїнів, про те, як їм позбутися своїх дочок, тобто, як їх найвигідніше для себе видати заміж — “хоч би за півня, аби срібне пір'я”. За цим нескладним сюжетом та тематикою п'єси криється, одначе, важна ідея, що виявляє в ній не тільки боротьбу куркулів зі своїми наймитами, а й боротьбу поглядів, світовідчування старого села й молодого покоління, боротьбу старого побуту з новим побутом сьогоднішнього села» [1928. Бортник — 33]. ► СЮЖЕТ, ТЕМА

ТЕМАФОР / «темафор (театр малих форм)» [1932. *Темафор* — 143]. ► ТЕАТР ФОРМ МАЛИХ

ТЕМП / «Темп є ступінь переваги у взаємовідношенні цілості й частини. Наприклад, ви їдете поїздом з Харкова до Полтави. Їдете повільним темпом, зупиняєтеся на станції, стоїте, в даному випадку ступінь переваги по відношенню до цілої дороги з Харкова до Полтави є на тому моменті, коли стоїте на частині дороги. Перевага акценту на частині. Ви дивитесь на дерева станції, буфет, на все, що тут є. Рухаетесь повільно — тут ступінь переваги частини над цілим. Ви можете це все розглядати. Почуваєте, що ви все їдете повільно. Це значить, що вас нервує те, що ви не почуваєте, що ви їдете, а перебуваєте в частині цілого. Поїзд розганяється: їде швидше — ліси пробігають, пробігають села, річки, мости. Це наближення до цілого. Акцентовано момент цілості. Значить, коли глядач спинить увагу на цій частині спектаклю, коли зостатися на цій станції, де зупинився поїзд, обдивитися те, що відбувається на сцені, забути про цілість напруження дії, тоді буде темп повільний. Коли, навпаки, — нагромадженням форми покажете, що поїзд наближається до кінця дороги, то актор може рухатись зовсім повільно, а сценічний темп буде скажений. Можна сказати, що то є визначення співвідношення сценічного акту — рухливого в часовій формі. Взагалі сценічний час без розуміння темпу не існує. Сценічний час — це час, який глядач сприймає суб'єктивно. Є різниця між абсолютним часом і часом на сцені. Час — це є визначення темпу самого часу» [1928. *Курбас / Темп* — 163].

ТЕМПЕРАМЕНТ / [1865. *Вістник* / 68 — 6]; [1911. *Школа* — 2]; [1919. *Курбас / Нова німецька драма* — 53]; [1920. *Загаров* — 12]; [1921. *Avanti* — 49]; [1923. *Биржа* — 3]; [1924. *Туркельтауб* — 2]; [1926. *Мамонтов / УД* — 189]; [1926. *Цвей* — 8]; [1927. *Рулін / Музей* — 11]; [1928. *Кисіль / Соленик* — 17]; [1929. *Курбас / Стіл* — 317]; [1929. *Рулін / Марія* — 78–79]; [1930. *Антонович* — 216–217]; [1931. *Хмурий* — 25]; [1937. *Романицький* — 27–28].

ТЕМПО / «Темпо пєси було таке черепашне, що сама вистава трєвала бїльше п'ять годин» [1923. *Кєдрин* — 2]; «Темпо гри було жваве» [1924. *Кєдрин* / 1 — 3]. ► ЖВАВІСТЬ ВИКОНАННЯ

ТЕМПОРИТМ / [1998. *Лялька* — 12].

ТЕМПО-РИТМ / [1953. *Станїславський* — 555].

ТЕНДЕНЦІЙНІСТЬ / «В багатьох п'єсах В. Винниченка надто рельєфно визначається ідеологічний кістяк, і тоді образи їх робляться лише прозорим серпанковим одягом для ідеологічних конструкцій. Це суперечить тому, що ми казали перед цим про виразність і барвистість образів В. Винниченка та мови їх. Але такий вже талант цього письменника: нерівний, з високим піднесенням і низьким падінням, яскравими фарбами, соковитими образами і голою публіцистикою, антимистецькою тенденційністю. Серед українських письменників В. Вин-

ниченко, мабуть, найбільш невитриманий, темпераментний і з цього боку він є повного протилежністю Л. Українки. Тенденційність почувається в багатьох п'єсах В. Винниченка, а в деяких вона цілком нищить мистецький бік» [1926. Мамонтов / УД — 189]. ► ІДЕЯ, ТЕНДЕНЦІОЗНІСТЬ, ТЕНДЕНЦІЯ

ТЕНДЕНЦІОЗНІСТЬ / «Я собі уявляю, що театр, який зараз потрібний, який буде утверджувати існуючі форми життя, хоч би навіть і в їхній цільово-осмисленій установці на революцію в інакше майбутнє, але якраз здійснить утвердження іменно в тій їхній спокійній установці на майбутнє, — такий театр мусить знайти це в сучасній дійсності, в нашому побуті цього типу, котрий найбільш яскраво якраз цю спокійну установку на майбутнє відбиває, і при тому він мусить бути цікавий, вивчений і показаний не як абстрактна тільки театральна фігура, не узагальнений тип, а як з елементів повинен бути показаний, унагляднений в тій текучості нашого побуту, в найбільш широкому розумінні, навіть в розумінні дрібних яких-небудь радощів і страждань індивідуума, типізованого більш чи менш — це питання другого роду індивідуума. Я собі уявляю, одним словом, що цей постулат реалізму набуває поза іншим більш універсального характеру, всесвітнього навіть характеру, з таких причин він є певним протестом проти загостреної тенденційності у трактовці в мистецькому творі, трактовці дійсності, яка у роки загостреної міжнародної, міжкласової боротьби мала місце» [1925. Курбас / Режистаб 18.03.1925 — 170]. ► ІДЕЯ, ТЕНДЕНЦІЙНІСТЬ, ТЕНДЕНЦІЯ

ТЕНДЕНЦІЯ / [1901. Леся — 285]; «багато тенденцій [у п'єсі], що може шпетить утвір, коли він викінчений» [1894. Карпенко-Карий — 309]; «В “Розбійниках” Шіллер сотворив справді революційну, тенденційно-революційну драму. <...> Шіллерові “Розбійники” своїм ідейним змістом перли в будущину» [1898. Франко — 148]; «“Коріолан” [Шекспіра] — твір наскрізь тенденційний» [1900. Франко / Коріолан — 194]; «поважна ідея, часом бойова тенденція, злоба дня» [1901. Леся — 286]; «тенденція — нахил до якоїсь наперед поставленої цілі; наперед поставлена думка» [1906. Доманицький — 116]; «тенденція драми, як зауважує проф. Петров, була полемічна проти західних недовірків та вольтер'янців» [1909. Франко — 346]; «душею п'єси мусить бути певна провідна ідея, що, виразно виступаючи, не переходила б у грубу тенденцію» [1913. Вороний / Театр — 127]; «пролетарські тенденції» [1914. Вороний / Дзвін — 276]; «трагедія в 5 діях Осипа Барвінського “Павло Полуботок” була <...> боевою штукаю <...>, а секрет того успіху був у високо патріотичній тенденції твору» [1916. Чарнецький — 6]; «Визволити сценічне мистецтво з полону тенденцій» [1918. Савченко / «Молодий театр» — 81]; «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]. ► ІДЕЯ, ТЕМАТИКА, ТЕНДЕНЦІОЗНІСТЬ

ТЕНДЕНЦІЯ АНТИХУДОЖНЯ / «Політика в мистецтві в сучасний мент вимагає нещадної боротьби з антихудожніми тенденціями дрібнобуржуазії, з її варварським мистецтвом, що дратує, розпалює уяву, ідеалізує саме ті моменти минулого, які мистецьки малюють розкішне безтурботне життя, куплене ціною класового пригноблення. Коли малюнки буржуазного самозадоволення та моральної несталої в кіно, театрі та письменстві подобаються пролетаріату, то вони деморалізуючи впливають на нього; в більшості випадків оперета, фарс, кабаре, любовна фільма і т. д. не задовольняють робітників, викликають в них огиду не тільки до цих витворів мистецтва, але й до мистецтва взагалі як до іграшки пануючих класів. Тому ми прагнемо розвинути в робітничому класі смак, вільний від дрібнобуржуазної ідеалізації минулого, вірне розуміння в класовій оцінці великих творів мистецтва та вимагаємо, щоб він самостійно розвинув свою творчість. Остаточна перемога комуністичної партії в класовій боротьбі над буржуазією вимагає рішучої відмови від буржуазної ідеології та є остаточною перемогою над нею» [1921. Тези — 265]. ► АНТИХУДОЖНІСТЬ, ВИСТАВА АНТИХУДОЖНЯ, НЕХУДОЖНІСТЬ, П'ЄСА АНТИХУДОЖНЯ

ТЕНДЕНЦІЯ МОРАЛІЗАТОРСЬКА / «Запанувала на театрі під кінець XVIII віку моралізаторська тенденція» [1927. Рулін / РУД — XLVI].

ТЕНОР / [1850. Зоря / 1 — 244]; [1893. Черняев / Млотковский — 191]; [1901. Penetucija — 19]; «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]; «амплуа первого тенора» [1885. Черняев — 336]; «Хором управлял пізніший міністеріяльний радник Григорій Шашкевич, що й сам мав дуже гарний тенор» [1909. Возняк / 1 — 74].

ТЕНОР ЛІРИЧНИЙ / амплуа; [1939. Карпатська — 4].

ТЕОРЕТИЗУВАННЯ [У МИСТЕЦТВІ] / «На мене ринуло зразу враженням розбушованої, кипучої стихії, для якої знайдення своєї форми є постулатом життя, а не спортом, де борються з піною на устах, оскаженіло, де дійсно здобувають ґрунт під ногами і закріплюють за собою позиції. Де почуввається не холодносердне критикування і повітряне теоретизування без сили що-небудь довести дійсно ділом, де теорії пишуть після факту радісно несподіваного народження нового у всесвіті звуку, а не творять звуки по вимізуваній програмі... Почуввається гігантське зрушення крицевих натур, крицевих воль, у великому бажанні не кількох одиниць осміюваних новаторів, а цілого безмірно талановитого покоління. Дух захоплює, коли читаєш критичні статті противників нового стремління, статті, повні жовчі, безощадної, глибокої наруги, якогось

неозначеного остраху, статті, в яких моментами проривається то подив, то істерично захоплене признание» [1919. Курбас / *Нова німецька драма* — 50].

ТЕОРЕТИК ДРАМИ / «Брехт, марксистський драматург і теоретик драми» [1982. Рудницький — 141].

ТЕОРЕТИК МИСТЕЦТВА / [1927. Туркельтауб — 228]; «Що є реалізм у розумінні теоретика мистецтва?» [1927. Якобсон — 163].

ТЕОРЕТИК РЕАЛІЗМУ / «він був першим теоретиком і творцем реалізму на сцені» [1913. Вороний / Щепкін — 323].

ТЕОРЕТИК ТЕАТРУ / [1921. *Avanti* — 51]; [1926. Туркельтауб / Підсумки — 6]; [1927. Рада — 1]; [1929. Шевченко / 1 — 3]; [1932. Верхацький / Пролог — 6]; «Великий учитель сцени, геніальний теоретик театру переживань, К. С. Станіславський» [1940. Пискун — 12]. ► ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

ТЕОРІЯ БЕЗКОНФЛІКТНОСТІ / «Появі нових тенденцій в українському театральному мистецтві 50-х років значною мірою сприяла боротьба з чужою нашому мистецтву теорією “безконфліктності” в драматургії. Особливо помітною стала перебудова репертуарного курсу театрів після опублікування в “Правді” статті “Подолати відставання драматургії” (від 7 квітня 1952 року). На сцені з’являються твори, позначені гострою конфліктністю драматургії, прагненням авторів глибше осмислити життєві процеси, виявити соціальне коріння хиб, що мали місце в суспільному житті, показати правду людських характерів» [1970. Луцький — 202].

ТЕОРІЯ БІОЛОГІЧНА / «Спроба пристосувати біологічну теорію еволюції до історії літератури робили в Європі Брюнетбер, в Росії — Н. Кареев, А. Н. Веселовський, Плотніков» [1923. Кагаров — 174].

ТЕОРІЯ ВСТУПУ В СПЕКТАКЛЬ / «Я уявляю собі, що окремо треба було б послідовно вивести цілу теорію вступу в спектакль, цілу теорію першої частини, яка може мати своїм наслідком цілу низку законів, і це, безумовно, нам поволі треба буде проходити» [1926. Курбас / *Закони* — 104]. ►

НАУКА РЕЖИСУРИ, ТЕОРІЯ ДРАМАТУРГІЇ

ТЕОРІЯ ДЕКЛЯМАЦІЇ / «Певною мірою занедбаним лишається актор доби французького класицизму, коли вся історія його розвитку протягом 1–1 ½ віків зводиться переважно до різного розуміння теорії деклямації» [1929. Рулін / *Слово* — 14].

ТЕОРІЯ ДИКЦІЇ / [1913. Вороний / *Театр* — 77].

ТЕОРІЯ ДІКЦІЇ І ДЕКЛАМАЦІЇ / [1918. *Школа* / 2 — 2]. ► ДЕКЛАМАЦІЯ, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА

ТЕОРІЯ ДРАМАТУРГІЇ / [1930. *Життя* — 37]; «Не було виразно показано, що ж нового є в нас з теорії драматургії в світлі марксо-ленінських засад, як стоїть справа з запровадженням у драматургію діалектичної методи» [1933. Куліш / *Промова* — 480].

ТЕОРІЯ ДРАМИ / [1910. Свенціцький / 1 — 228]; [1913. Стешенко / 3 — 192]; [1924. Домбровський — 108]; [1925. Білецький — 404]; [1920-ті. Рупін / Програма — 334]; [1930. Красовський]; [1933. Щупак — 3]; «Старицький, як видно, знає теорію псевдокласичної драми» [1898. Кримський / Грінченко / 1 — 324]; «теорія драми» [навчальна дисципліна] [1906. Лесневич — 1]; [1911. Теорія — 140]; «теорія шкільної драми» [1912. Возняк — 159]; «шкільна теорія драми» [1929. Резанов — 82]; «Не так уже пощастило теорії української драми, бо й сама українська драма не дійшла до такого високого розвитку, як віршована поезія й мистецька проза. Маємо тільки дві повні теорії драматичного мистецтва, розділені 10-річним часовим простором та річкою Збручем. Та хоч незалежні від себе, обидві виходять від старшої німецької теорії (від Лессінга до Фрайтага й Фолькельга), користаючи при тому і з античної теорії. Коли галичанин Мих. Роздольський іде зовсім за німецькими теоріями, то Леонід Красовський схиляється більше до новіших російських теоретиків та розглядає театр і драму в тісному зв'язку й дає практичні поради для початкових драмописців (попередня робота, будова драматичного твору, робота над п'єсою й її текстом, зацікавлення глядача...) — драматичне мистецтво є для нього часовопростірне, динамічне та зорово-слухово-мускульно-сприймальне. В журнальних статтях знайдемо не багато теоретичних завваг з обсягу драмописання, напр. драматургічна аналіза — в головному за Густавом Фрайтагом, секрет театральности, театральна умовність, техніка драмописання, репертуар (туга за класикою), театральні журнали займаються більше акторським мистецтвом. Ближчу увагу притягнула хіба театральна критика (“точних метод дослідження театру й досі ще не вироблено” — думає Й. Шевченко), що загострилась у марксівській площині. Тоді й пробовано установити цілу офіційну марксівську схему в цій ділянці» [1939. Гординський — 33–34]; «питання ж історії і теорії української драми» [1970. Чабаненко — 9].

ТЕОРІЯ ДРАМАТЕАТРУ / [1924. Гарт — 4]. ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА, ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА, ТЕОРІЯ ТЕАТРУ

ТЕОРІЯ ЕСТЕТИКИ БУРЖУАЗНОЇ / [1929. РКВ — 143].

ТЕОРІЯ ЖАНРІВ / «теорія жанрів: історія понять» [2002. Клековкін — 36].

► ЖАНР, ТЕОРІЯ ДРАМИ

ТЕОРІЯ ЗЛИВАННЯ ПОБУТОВОГО ТЕАТРУ З ЛІТЕРАТУРНИМ ►

РАДА ТЕАТРАЛЬНА

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

ТЕОРІЯ КУНІНА / «Наприклад, та сама теорія Куніна. Всі ролі Полевницької побудовані на тій теорії. “Маска”, “горло”, “дужки” та інше — все вона пройшла. Вона знає, що це потрібно. Вчилась і пластики, й акробатики, може, і не так дуже, але вчилась» [1926. Курбас / Про — 145].

ТЕОРІЯ ЛІНІЇ / «Моя теорія “лінії” в акторському мистецтві. Тим більше в режисурі. “Поза”, власне кажучи, — один продовжений звук — лінія така ж» [1921. Курбас / Щоденник — 35].

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВ / [1905. Редін — 1]; [1925. Навроцький — 5]; «теорію та історію мистецтв» [1927. Багалій — 18]. ► КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА / [1912. Ното — 546]; [1924. Політика / 2 — 3]; «Настирливі вимоги життя й мистецької практики що до наукової розробки питань теорії мистецтва, особливо марксистського обґрунтування питань мистецтва і розуміння мистец. явищ, знайшли собі часткове задоволення в утвореному в Києві в 1924–25 р. Міжвузівському Марксо-Ленінському Семінарі, до було організовано секцію мистецтва і літератури. Після спроб роботи секції першого року, тепер в 1925–26 р. праця вже набула досить ґрунтовних і планових форм, наближаючись чим далі до справжнього наукового закладу» [1926. Врона — 2]. ► АКАДЕМІЯ МИСТЕЦЬКИХ НАУК, КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, ПОЛІТИКА МИСТЕЦЬКА

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА ДРАМАТИЧНОГО / [1907. Богданов]; [1920. Роздольський]; [1939. Гординський — 33].

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА МАРКСИСТСЬКА / [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 57].

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА ОБ'ЄКТИВНА / [1925. Навроцький — 49].

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО / [1921. Васильєв — 70]; [1927. Кривицька — 97]; «Тодішній стан українського театру не задовольняв не тільки Івана Франка, а й багатьох інших письменників та діячів. Усе частіше й частіше говорили в пресі про хиби українського театру на Великій і на Західній Україні. Це був момент, коли європейська театральна думка робила переоцінку цінностей і підносила кардинальні питання з теорії театального мистецтва. Це був розгар діяльності таких театральних реформаторів, як Гордон Крег, К. С. Станіславський і Георг Фукс» [1933. Буревій — 17]. ► ТЕОРЕТИЗУВАННЯ [У МИСТЕЦТВІ], ТЕОРІЯ ДРАМИ, ТЕОРІЯ ТЕАТРУ

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА ФОРМАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНА / [1925. Навроцький — 48]. ► МЕТОД ФОРМАЛЬНИЙ, ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА, ФОРМАЛІЗМ

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЧА / «Між викладачами мов (української та німецької), історії всесвітньої літератури, історії всесвітнього мистецтва та історії театру існує тісний контакт. Ними днями на засіданні секції слухатимуться доповіді: “Критика марксистської методології літератури і мистецтвознавства” і “Аналіз літературознавчих і мистецтвознавчих теорій кінця минулого і початку цього століття”» [1942. Інститут — 4]. ► МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ТЕОРІЯ МИСТЕЦЬКА / [1941. Чижевський / 1 — 7]. ► ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

ТЕОРІЯ МІМУ / [1906. Франко / НТШ / 71 / 1 — 117].

ТЕОРІЯ МУЗИКИ / [1924. Гарн — 4]. ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА

ТЕОРІЯ ПРО ПРИРОДУ АКТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ / «Відколи Фріц Ланг опублікував свою теорію про природу акторської творчості» [1943. Бутківський — 5].

ТЕОРІЯ ПРОСТОРОВОЇ НАГОЛОШЕНОСТІ [1926. Курбас / Теорія].

ТЕОРІЯ СЮЖЕТУ / [1927. Сюжет — 120]. ► БЕЗСЮЖЕТНІСТЬ, КОМПОЗИЦІЯ, СЮЖЕТ,

ТЕОРІЯ ДРАМИ, ФАБУЛА

ТЕОРІЯ ТЕАТРАЛЬНА МАРКСО-ЛЕНІНСЬКА / [1931. Врона — 6].

ТЕОРІЯ ТЕАТРУ / [1928. Дюпон — 7]; [1984. Пилипчук—174]; «Початок теорії театру замість його практики, то початок агонії театральної дії буржуазії» [1921. *Avanti* — 51]. ► ТЕАТРОЗНАВСТВО

ТЕОРІЯ ТЕАТРУ ЕПІЧНОГО / [1981. Чирков — 22].

ТЕОРІЯ ТЕАТРУ УМОВНОГО / [1929. Дмитрова / 2 — 424].

ТЕРЛИКАННЯ / «Терликатити <...> *zwitschern, trillern* [нім. цвіріння канья, трель]. Що затерликав, то й проликав (о грайкарі)» [1877. *Знадобу* — 69]. ► БАЛАГАН

ТЕРМЕДІЯ / «східнотурецьку гру “кавардак”, якої вплив, між іншим, і на Росію можемо вгадувати в рос[ійському] слові “кавардак”, рівнозначним із нашим “термедія”, що й досі значить якусь забаву, шумну пригоду» [1906. Франко / НТШ / 73 / 2 — 157]; «Ще й досі наш народ називає всяку смішну, галасливу життєву сцену “термедією”» [1913. Франко / *Студія* — 210]. ► ІНТЕРМЕДІЯ

ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1925. *Словник* — 5]; [1979. Рудін — 33]; [2008. *Клековкін* — 17]; «В справі театральної термінології. Літературно-видавничка 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» [1918. *Термінологія* — 4]; «Для вироблення української термінології зібрати всі терміни, що вживаються в театрі, дослідити їх, знайти їхнє походження і впровадити їх» [1925. Курбас / *Термінологія* — 529]; «Робота по виробленню української театральної термінології» [1925. Курбас / *Шляхи* — 256]; «невстановлену театральну термінологію українську» [1926. *Смолич / Толбузін / 2 — 302*]; «Якийсь час [Северин Паньківський] співробітничав у комісії живої мови при Українській Академії Наук, виготовив великий словник театральної термінології (рукопис обіймає поверх 500 аркушевих сторінок), писав статті до театральних журналів (“Театр”) і головню — сидів над своїми спогадами. Споминам цим дав він цікавий заголовок “Слідами зав'язаними — за синьою пташкою”, — а обіймають вони часи від дитячих років покійного до першої світової війни. В них він “нотує все, що бачив, пережив, у чому сам приймав безпосередню участь” — та тільки особисті переживання автора спогадів так тісно зв'язані з долею українського

театру й українських театральних діячів, що їх треба вважати за дуже гарний матеріал до історії нашого культурного руху в Наддніпрянщині в рр. 1896–1914, в якому театр грав неостанню роль» [1943. *BC* — 3]; «потреба критичного переосмислення [театральної] термінології і приведення її у відповідність з практикою сцени» [1971. *Павленко* — 30]. ► ВИЗНАЧЕННЯ ТЕРМІНІВ, КРИТИК, СЛОВНИК ЛЕКСИКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ, СЛОВНИК ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТИЧНИЙ, СЛОВНИК ТЕРМІНОЛОГІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ, ТЕАТР КОРИФЕЇВ

ТЕРОБОМЛ / театр робітничої молоді; «У липні 1923 року під час кампанії комсомольської допомоги повітряній флоті організувався з найкращих сил районних комсомольських драмгуртків — тоді ще, як спроба — “Театр робітничої молоді”. Спроба вдалася; програма, присвячена повітрофлоті, розіграна енергійним темпом, просто, яскраво на кубах, здійснима на якій вгодно природній площадці (драбина, аеродром, площа), звязана зі спортом, акробатикою, маршировкою — театральний плакат, — мала успіх і зіграна 20 разів. Принцип театру: через організованого актора колективіста, не відіганого від виробництва робітника і комсомольця — самодіяльність, що передається, двигаеть, організує маси шляхом художніх образів, накреслених постановщиком і остаточно оформлених колективом. Рік упертої боротьби за помешкання, за право на життя, рік своєчасних, продуманих і енергійних відгуків на політичні біжучі події і Теробмол став конче потрібним і бажаним гостем робітничих клубів. Актив театру: 73 вистави, більше 71 тисячі глядачів і грамота Всерабіса: “героям культурного фронту”» [1924. *Теробмол* — 3]; «На Україні першим специфічно юнацьким закладом, що прагнув зміцнення партійних позицій в театральному процесі, був Харківський теробмол» [1934. *Борцагівський* — 115]. ► ТЕАТР МОЛОДІ РОБІТНИЧОЇ, ТЕРОБОМЛЬСТВО

ТЕРОБОМЛЬСТВО ► ТЕАТР МОЛОДІ РОБІТНИЧОЇ, ТЕРОБОМЛ

ТЕХНІКА ГРИ СЦЕНІЧНОЇ / [1912. *Ното* — 546].

ТЕХНІКА ДРАМАТУ / [1866. *Фрайтар* / 1 — 31]; [1866. *Фрайтар* / 2 — 62];

ТЕХНІК МАШИННИЙ / [1940. *Антонович* — 443].

ТЕХНІКА / «Техніка — процес і закони обробки матеріалу (явище позасоціальне і позакласове)» [1921. *Курбас* / *Щоденник* — 39].

ТЕХНІКА АКТОРА / [1925. *Бюллетень* — 6]; [1938. *Мельник* — 8]; навчальна дисципліна; [1942. *Проект* — 4]. ► БЮЛЕТЕНЬ ТЕАТРАЛЬНИЙ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ, ТЕХНІКА АКТОРСЬКА

ТЕХНІКА АКТОРСЬКА / [1928. *Альф* / 2 — 12]; [1928. *Копержинський* — 421]; [1936. *Мар'яненко* / 1 — 119]; [1939. *Ганкін* — 66]; [1940. *Мар'яненко* — 118]; [1943. *Паньківський* — 5]. ► АНСАМБЛЬ, АНСАМБЛЬ АКТОРСЬКИЙ, КОЛЕКТИВ ДРАМАТИЧНИЙ САМОДІЯЛЬНИЙ, ТЕХНІКА АКТОРА, ТИП АКТОРСЬКИЙ

ТЕХНІКА АКТОРСЬКА ВНУТРІШНЯ / «Сучасні актори майже втратили внутрішню акторську техніку» [1920. *Мімодрама* — 11].

ТЕХНІКА БАЛЕТНА / «публика видела жалкие хореографические потуги актеров и актрис, имевших весьма отдаленные понятия о батманах, рондежамбах, глассадах, кабриолях и иных премудростях балетной техники» [1889. Черняев — 410].

ТЕХНІКА ВИСТАВИ ТЕАТРАЛЬНОЇ / [1925. Кусіль / УТ — 60].

ТЕХНІКА ГРИ / [1928. Копержинський — 421].

ТЕХНІКА ГРИ АКТОРСЬКОЇ / [1937. Сабінін — 322]. ► ТЕХНІКА СЦЕНІЧНА

ТЕХНІКА ГРИ СЦЕНІЧНОЇ / [1913. Вороний / Театр — 40, 88]; «Артист М. Вільшанський дає уроки української драматичної штуки: декламація, міміка, грім, техніка сценичної гри та інше. Приймає що-дня од 4–6 год. дня. Прорізна, 16, кв. 6» [1910. Штука — 1].

ТЕХНІКА ДРАМАТИЧНА / [1900. Франко / Макбет — 186]; [1900. Франко / Приборкана — 174]; [1902. Франко / ЛНВ — 265]; [1907. Франко / Тобілевич — 378]; [1925. Кусіль / УТ — 87]; [1929. Варнеке — 60]; [1931. Мамонтов / СУД — 23]; [1931. Рулін / Старицький — ХХ-ХІІ]; [1998. Саква — 5].

ТЕХНІКА ДРАМИ / [1907. Стешенко / 1 — 57]; [1908. Стешенко / 1 — 2]; [1920. Роздольський — 5]; [1928. Рулін / Аналіз — 228]; [1930. Красовський]; [1984. Пилипчук—174]; «чи техніка драми залежить від розуміння драми і може з часами мінятися, чи вона є сумою непохитних правил, як думали псевдо-класіки?» [1907. Стешенко / 1 — 57]; «техніка драми» [1909. Возняк / 2 — 66]; «зовнішню техніку драми» [1914. Вороний / Дзвін — 278]; «Техніка етнографічно-побутової драми до цього часу ніким серйозно не вивчалася» [1924. Мамонтов — 37]. ► ТЕАТРОЗНАВСТВО, КОМПОЗИЦІЯ, ТЕОРІЯ ДРАМИ

ТЕХНІКА ДРАМОПИСАННЯ / [1926. Муринець — 8]. ► ДРАМОПИС, ДРАМПИСАННЯ, ТЕОРІЯ ДРАМИ

ТЕХНІКА ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА / [1923. Шевченко — 10].

ТЕХНІКА ЖЕСТУ ШТУЧНОГО / [1926. Копержинський / 2 — 50]. ► ПРИЙОМ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ТЕХНІКА КОМПОЗИЦІЇ / [1925. Курбас / Метод — 131]. ► КОМПОЗИЦІЯ, ТЕОРІЯ ДРАМИ, ТЕХНІКА ДРАМИ

ТЕХНІКА ЛЕЙТМОТИВІВ / [у Г. Ібсена] [2015. Сонді — 25].

ТЕХНІКА МИСТЕЦЬКА / [1926. Мамонтов / УД — 177]; [1941. Чижевський / 1 — 6]. ► МИСТЕЦТВО

ТЕХНІКА МІМІЧНА ► МІМІКА

ТЕХНІКА МОВИ / [1927. Естрада]; [1930. Читання / 1 — 43]. ► ОПОВІДАЛЬНИЦТВО, ТЕАТР ЧИТЦЯ, ЧИТАННЯ ХУДОЖНЄ

ТЕХНІКА РЕАЛІСТИЧНО-МЕЛОДРАМАТИЧНА / «Ця мета — це творення вільного театру-творця, де зможе колись бути сказане незалежне слово нового і самобутнього мистецтва, театру, що різко порве із всіма дотеперішніми компромісовими шляхами; театру, який виховає новий тип актора не реалістично-мелодраматичної техніки; театру, на-

решті, який цим новим типом актора зможе бути створений» [1918. Курбас / *Громадянство* — 199]; «У своїй відозві наприкінці сезону молодотеатрівці деклярують своє настановлення на безкомпромісовий театр, що його створить новий тип актора, не реалістично-мелодраматичної техніки. Але говорити конкретніше про новий театр і про цього творця нового театру не наважуються» [1930. Бойко — 8].

ТЕХНІКА РЕЖИСЕРА / [1925. *Бюллетень* — 6]. ► БЮЛЕТЕНЬ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ТЕХНІКА СПРАВИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ / [1918. *Школа* / 2 — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ТЕХНІКА СПРАВИ ТЕАТРАЛЬНОЇ / [1926. *Смолич / Толбузін* — 7].

ТЕХНІКА СЦЕНИ / [1946. *Ліпковський* — 5]; «Техніка сцени (як з боку організації театрального видовища через людей, так і через технічне пристосування)» [1924. *Курбас / СФІСД № 1* — 28]; навчальна дисципліна; [1942. *Проект* — 4]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ

ТЕХНІКА СЦЕНІЧНА / 1. Техніка драми [1922. *Кедрин* — 2]; 2. Сценічні прийоми [1929. *Дмитрова / 2* — 129]; [1941. *Білецький* — 5]; «йому бракувало серйозної школи, досконалої техніки акторської гри. Більшість тодішніх акторів взагалі не визнавали сценічної техніки, особливо це стосувалося провінціальних акторів, що всю увагу зосереджували на “таланті”, на “нутрі”» [1937. *Сабінін* — 322]; «сценічна техніка» [1941. *Білецький* — 5].

ТЕХНІКА ТАНЕЧНА / техніка танцю; [1925. *Бенефіс / 2* — 5].

ТЕХНІКА ТЕАТРАЛЬНА / [1900. *Франко / Театр* — 22]; [1902. *Франко / ЛНВ* — 268]; [1914. *Вороний / ЛНВ* — 652]; [1925. *Туркельтауб / 8* — 16]; [1926. *Смолич / Толбузін / 2* — 301].

ТЕХНІКА ТЕАТРАЛЬНА МІСТЕРІЙ / [1920. *Рулін / Містерія* — 4].

ТЕХНІКА ТЕАТРУ / [1925. *Бюллетень* — 6]. ► БЮЛЕТЕНЬ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ТЕХНІКА ТРАНСУ / [1993. *Гротовський* — 22]; [1999. *Гротовський* — 14].

ТЕХНІКА УМЛОСТІ АКТОРСЬКОЇ / «працював я над технікою акторської умілості, недооцінюючи часом внутрішній, психологічний рисунок ролі» [1936. *Мар'яненко / 1* — 130].

ТЕХНІКУМ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1925. *Резерв* — 2]; [1925. *Туркельтауб / 1* — 1]; [1926. *Горбенко / 3* — 5]; [1927. *Ю. Т.* — 5]. ► МУЗДРАМІНСТИТУТ, ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР ЧИТЦЯ, ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА АКАДЕМІЧНА

ТЕХНОЛОГІЯ ВИРОБНИЦТВА МИСТЕЦЬКОГО / «технологія мистецького виробництва» [1929. *Полфьоров* — 202].

ТЕХНОЛОГІЯ ВИСТАВИ / [1969. *Ратімов*].

ТЕЧІЯ АНТИРЕАЛІСТИЧНА / [1970. *Кузякіна* — 117].

ТЕЧІЯ ДРАМИ / «течії нової драми» [1907. *Старицька* — 649].

ТЕЧІЯ ІСТОРИКО-СОЦІОЛОГІЧНА / [1963. *Шевченкознавство* — 202]. ► ТЕЧІЯ МЕТОДОЛОГІЧНА

ТЕЧІЯ МЕТОДОЛОГІЧНА / «серед учених можна помітити кілька методологічних течій, та втім розмежування між ними аж геть не таке

то й виразне, бо всі вони, обтяжені обов'язком засвоювати марксизм, відзначались від марксистів найперше тим, що фактичний матеріал, а не тенденційна ідеологічна схема, становив для них вихідну точку досліджу. Ця в одних випадках свідомо, в інших несвідомо опозиція до марксизму стирала між дослідними групами методологічні границі <...>. Перш за все треба вказати на групу документалістів, дослідників, що взяли собі за мету збирати нові факти з життя і творчості Шевченка, перевести облік, зіставлення й перевірку раніше оцифрованого оприлюдненого фактичного матеріалу. Виникнення цієї течії було реакцією на культове ставлення до Шевченка з боку попередніх генерацій, було відповіддю на дзвінку пустопорожню фразу, що панувала в більшості писань про поета до революції. До документалістів слід зарахувати С. Єфремова, М. Новицького, В. Міяковського, М. Навроцького, Марковського і деяких інших. Найвидатнішою науковою індивідуальністю серед них був акад. Єфремов, який встиг здобути собі репутацію заслуженого літературознавця ще до революції» [1963. Шевченкознавство — 202]; «Після документалістів дальшу значну групу дослідників можна було б назвати історико-соціологічною. Для неї характеристичні намагання усвідомити характер зв'язків Шевченка з суспільним життям своєї епохи, вивчити соціальні течії минулого і знайти в них місце для Шевченка. Цій групі доводиться найбільше рахуватися з вимогами марксизму, і сюди належали якщо не марксисти, то у всякім разі “марксистующие”, бож якесь інше історіософічне розуміння суспільних процесів уже і в 20-х роках не було дозволене. На першому місці тут слід поставити Миколу Плевака» [1963. Шевченкознавство — 205]; «Найвидатнішим шевченкознавцем історико-соціологічного напрямку був Олександр Дорошкевич, який надрукував протягом 20-х р.р. у журналах і наукових збірниках ряд статей, значна частина яких 1930 року була перевидана окремою книгою» [1963. Шевченкознавство — 207]; «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]; «Представники історико-естетичного напрямку — Рулін і Варнеке — спинились докладно на проблемі — Шевченко і театр» [1963. Шевченкознавство — 210].

ТЕЧІЯ МИСТЕЦЬКА МОДЕРНА / [1929. Качанюк — 85].

ТЕЧІЯ НЕОРЕАЛІСТИЧНА / [1913. Вороний / Театр — 57, 58]. ► НЕОРЕАЛІСТИ

ТЕЧІЯ РЕАЛІСТИЧНА / [1913. Вороний / Театр — 122]. ► НАПРЯМ

ТЕЧІЯ СИМВОЛІЧНА / [1913. Вороний / Театр — 58]. ► СИМВОЛІЗМ

ТЕЧІЯ ТЕАТРАЛЬНА / [1924. Мамонтов — 28]; [1924. Туркельтауб / Оборона — 1]; [1926. Городиська — 3]; [1926. Туркельтауб / Підсумки — 7]. ► ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ТЕЧІЯ ХУДОЖНЯ / [1924. Туркельтауб / Криза — 1]. ► КРИЗА ТЕАТРУ

ТЕЯТР / «у театрах приставляють» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 58]; «у театрі були учені коти, криси, гуси, свині <...> криси делают кумедію» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 59]. ► ТЕАТР

ТИЖДЕНЬ АКТОРА УКРАЇНСЬКОГО / [1926. Тиждень — 4]. ► ДІМ АКТОРА УКРАЇНСЬКОГО

ТИЖДЕНЬ БЕЗПЕРЕРИВНИЙ / «харківська опера (і всі інші на Вел[икій] Україні) перейшла тепер на безпереривний тиждень (грає і в понеділок)» [1930. Опера / 2 — 5]. ► БЕЗПЕРЕРВКА

ТИП / [1903. Гомо — 113]; «типи підгорян мусять бути природні, вірні, так, щоб ми на справдешніх підгорян дивились і їх слухали» [1865. Андрієвич / Сватання — 326]; «тип гидкого п'яниці» [1865. В. Д. Р. — 337]; «у ролі своїй маломовній подав удачно тип корсиканина» [1865. Марковецький / Благословення — 324]; «вірний тип українського перевертня» [1866. Маруся — 366]; «Выборный был довольно близок к своему типу; жаль только, что дикция не вполне соответствовала» [1875. Глібов / Новини — 317]; «изображать даже типы, а иногда и юмористических простаков» [1877. Глібов — 327]; «он был превосходный грим и большой мастер создавать типы из самых бесцветных ролей» [1885. Черняев — 339]; «Отличительное свойство игры [Карпенка-]Карого — отсутствие малейшего шаржа... и полное соответствие изображаемому типу. Он не гоняется за дешевыми эффектами, не ищет успеха в райке, не потакает неразвитому вкусу невзыскательных зрителей. И если он, может быть, проигрывает этим в мнении райка, то выигрывает во мнении людей понимающих, а, — что самое главное, — от этого выигрывает искусство, одним из лучших служителей которого является г. Карпенко-Карый» [1891. Трупа — 37]; «“Віт заламейський”, драма в 5 діях Кальдерона де ла Барка, в котрій виставлений чудесний тип селянина» [1893. Франко / 3 — 438]; «закінчений тип» [1907. Д-ко — 4]; «правдивий тип» [1908. Глаголь — 4]; «тип продворного інтригана» [1908. Литера / 2 — 4]. ► АМПЛУА, БЕНЕФІС, ЖВАВИСТЬ ВИКОНАННЯ, РОЛЬ, ХАРАКТЕР

ТИП АКТОРА / «Традиція, що існує з давніх часів, розподіляє акторів що-до характеру їх обдаровання на два типи. Перший тип складають ті актори, що весь зміст своєї сценічної творчості будують на докладному й ретельному вивчанні ролі, обмірковуванні її до дрібниць і встанов-

ленні задалегідь всіх деталей виконання. На кону такі актори часто мало захоплюються ролю і обмірковано, але дуже правдоподібно “удають” певні емоції. Актори другого типу, не оброблюючи задалегідь деталей, обмірковують внутрішній зміст ролі, вдумуються в психологічний образ того героя, що мають його відтворити, і вже на сцені, віддаючись всією істотою своєю прийнятому образу, увійшовши в нього достаточо, знаходять інтуїтивно всі потрібні їм фарби для свого малюнку. Іграння акторів першої групи завжди однакове, рівне, без ніякої майже різниці при повторенні вистави. Актори другої групи, навпаки, грають дуже нерівно, і у них в залежності від настрою поруч хвилин високого піднесення бувають “провалля”, де актор, не озброєний обміркованими задалегідь технічними прийомами, грає випадково і часто — дуже невдатно. Нехтуючи допоміжними технічними засобами, такі актори в своїй творчості спираються головним чином на власний темперамент і надхнення, і тому сценічні образи у них часто повторюються. Чистий тип акторів тієї або іншої групи, особливо в наші часи, коли актори здебільшого проходять спочатку школу, зустрічається рідко, хоч основний ухил якогось актора в той чи інший бік буває помітний. В старому театрі, з його чітким поділом репертуару й акторських амплуа, такий ухил був виразніший» [1928. *Кусіль / Соленик — 17*]. ► ТИП АКТОРСЬКИЙ

ТИП АКТОРСЬКИЙ / «Головні акторські типи знаємо два. Один це так звані актори нутра. Їх творчий шлях іде від серця, від інстинкту. Це шлях, що по ньому йдучи, актор, більше чи менше влучно відчує, вгадає образ свого героя. Те, що ми звемо геніальним у актора, це найчастіше і є оте влучне відчуття образу його інстинктом. Тут у творчому процесі головну ролю грає сфера почуття, сфера емоційна. Розум грає тут ролю поліція, який контролює, зважує, приміряє, регулює всякий технічний засіб, вигадає маску і т. д. Зле, коли цього поліція бракує. Другий тип, це актор мозковий, що творить образ свого героя головою, шляхом глибокого міркування, вивчання та розумової праці. Але одного розуму в мистецтві мало. Головний чинник в мистецтві, це почуття, натхнення. Чого не почувеш серцем, не вловиш головою і не доведеш його до другого серця. Хто сам не горить, не запалить другого. Брати Тобілевичі являють собою три типи акторів. Микола Садовський це актор нутра. Чудовий герой коханець. Вивінований щедро природними даними, потрібними для цього фаху. Імпонуюча сценічна постать, звучний орган, як рідко хто вмів заспівати народну пісню, як ніхто затанцювати козака. Сильний сценічний темперамент. При цьому незвичайно теплий і душевний тон. В свої кращі моменти він досягав вершин благородної простоти і художньої правди закону. Зразок такого шедевра подавав Садовський у своїй неперевершеній, коронній (хоч і невеличкій) ролі парубка Дмитра, в п'єсі

Старицького “Не судилось”. Такої шляхетної і художньої простоти і глибини почуття я не бачив ні в одного коханця, ні на якій другій сцені. Дуєт Садовського і Заньковецької в цій сцені був неповторним сценічним шедевром, що заставляв увесь театр плакати. Разом з тим, актор нерівний, розчіханий. Поруч з моментом найвищого зльоту, тут же в наступній сцені момент повного зриву й падіння. Правда, в другій половині його авторського шляху, це походило від недостатнього студювання ролів. Під кінець він грав часто під суфлера і неминучі були зриви. Але ті зриви проходили йому безкарно, бо він мав уже ім'я. Зовсім іншого темпераменту Саксаганський. У нього не було душі Садовського, зате була старанна праця, була висока техніка і завжди сумлінна підготовка. Цей експромтом не грав, як то любив Садовський. У нього все було зважено, обдумано і детально опрацьовано. Тому гра була рівна, без зривів. Правда, більш спокійна й холодна, як це й личить характерному та комікові. Одно біда: технікою душі не підробиш і до глибин душі глядача не сягнеш. І коли Садовський на льоту ловив блиски натхнення, що посилювала йому капризна муза, Саксаганський давав блиски віртуозної, технічної майстерності. Садовський потрясав, бувало, людські душі, Саксаганський грудні перетинки. Цей, як комік, завжди мав до помочі комічну деталь, чи веселий фортельок. Він широко користався одним з елементів смішного, а саме, елементом нежданого, несподіванки і це стало його характерною манірою. Це був першорядний майстер в комедії. Найневдячнішу і найтруднішу постать займав на кону третій брат Карпенко-Карий. Це був актор, не для широкої публіки, не для гальорки, а для вужчого кола знавців, тому не користувався такою широкою популярністю, як його обидва брати. У нього були найтрудніші, найневдячніші, дуже неефектні ролі, де не було чим здобути дешевий і легкий успіх, а навпаки, вони вимагали багато ума, праці та артистичного смаку. І щоб схопити свого бика за роги, він мусів черпати і з криниці душі, і з арсенала акторської техніки. Зате в його грі була найвища мистецька достота: простота і щирість. Трудно здобути симпатії глядача ролями, здебільшого несимпатичних персонажів. Тут треба прикласти багато ума і вміння. Тут нема вдячних коників, що вивезуть. Тут не заспіваєш, не затанцюєш і не вивезе ніякий фортельок. Ролі ці сухенькі невдячні, не приносять дешевого успіху. І тільки серйозна критика і знавці театрального мистецтва, ставили його на рівні з братами, як актора» [1943. Паньківський — 4–5]. ► ТИП АКТОРА

ТИП ГЕРОЯ ПОЗИТИВНОГО / «створити збірний тип позитивного героя» [1932. Микитенко / Невідкладні — 163]. ► ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ, ОБРАЗ ПОЗИТИВНИЙ, ТИП ЗБІРНИЙ, ТИП НЕГАТИВНИЙ

ТИП ЗБІРНИЙ / «збірний тип позитивного героя» [1937. Піскун — 2]. ► ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ, ТИП ГЕРОЯ ПОЗИТИВНОГО, ТИП НЕГАТИВНИЙ

ТИП НЕГАТИВНИЙ / [1931. Грудина — 100]; [1933. Кочкін — 86, 95]; «навіть негативні типи Котляревський просвітлив оптимістичною вірою в кращі властивості людини» [1926. Наталка — 10]; «Він [виконавець-тромівець], подаючи з кону певну соціальну категорію, не грає безапеляційно “позитивних” або “негативних” типів, так само не грав “характерів”, виявляючи їх унутрішні психологічні властивості, що його найменше цікавлять, а, навпаки, подвоює ці властивості, знищуючи цим синтетичним способом індивідуальний образ. Він розкриває всі класові грані, що виявляють себе в процесі зміни й біжучості, і залежно від певних обставин» [1931. ЛВ — 14]. ► ГЕРОЙ НЕГАТИВНИЙ, ОБРАЗ ПОЗИТИВНИЙ, ПЕРСОНАЖ НЕГАТИВНИЙ, ТИП ПОЗИТИВНИЙ

ТИП ПОЗИТИВНИЙ / [1931. ЛВ — 14]; «висувається на перший план марксо-ленінської критики проблема позитивного типу, який би давав зразки роботи за краще майбутнє, який би давав приклади поведінки тощо»; «завдання показу збірного позитивного типу» [1933. Кочкін — 83]; «не дав такого позитивного типу, на якого б змогли рівнятись комсомольці в своєму особистому житті» [1933. Кочкін — 92]; «мусимо зупинитися на питанні позитивного типу молоді взагалі. <...> Позитивний герой мусить від чогось відштовхуватись, щось заперечувати. Щоправда, ми говоримо про заперечення позитивним типом, що це заперечення може йти шляхом переборювання своїх властивостей, або властивостей в різних дійових особах. Позитивний тип може в одного героя запозичати якісь властивості, а в іншого заперечувати. Та так чи інакше, це негативне в творі бажане. Отож і постає питання про негативний тип. Заперечення цього негативного типа може йти або через сатиру, або через гумор, які не дивлячись на пророкування деяких літературознавців мають ґрунт у радянській літературі. Проте, треба сказати, що такий негативний тип звичайно ж має під собою менший соціальний ґрунт у наших умовах, але й цей ґрунт слід з під нього вирвати, не вдаючись у перебільшення за зразком старої літератури, де переважав цей образ» [1933. Кочкін — 95]. ► ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ, ТИП НЕГАТИВНИЙ

ТИП СОЦІАЛЬНИЙ / «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. Пісчун — 125].

ТИП ТЕАТРУ / «тип міського театру» [1900. Франко / Театр — 19]; «обік сього міського театру (з природи своєї організації він мусить залишатися міським) бажаю сотворення для нас ще іншого типу, сільського

театру» [1900. Франко / *Театр* — 22]; «Невже нашому громадянству потрібен тільки тип Театру Садовського і Національного? Невже голос театральної ради був дійсно ілюстрацією настроїв і потреб всього українського громадянства?» [1918. Курбас / *Громадянство* — 200]; «для початку періоду, що розглядається [1920-ті], можна прийняти такі типи театрів на Україні: I. Психологічно-побутовий театр, що зберігав традиції доживотної сцени, специфічні ознаки українського театрального мистецтва XIX — початку XX століття. Сюди належали народні театри в Харкові й Києві, гастрольні вистави М. Садовського і П. Саксаганського, деякі вистави театрів імені Т. Шевченка та імені М. Заньковецької, численні периферійні трупи. II. Психологічно-побутовий театр нового часу (театр “європейських форм”, як його називали на початку 20-х років), що продовжував і розвивав традиції Театру М. Садовського та Молодого театру щодо поширення репертуару за рахунок світової класики, російської і зарубіжної сучасної драматургії, збагачення українського актора досвідом російської та світової сцени реалістичного напрямку. На цих позиціях стояли театри імені Т. Шевченка, частково — імені М. Заньковецької, імені І. Франка та Одеська держдрама. III. Театр сценічної умовності, що запроваджував найновіші мистецькі шукання, уважно придивлявся до досвіду В. Мейерхольда, Є. Вахтангова, німецького експресіоністичного театру Е. Піскатора. Сюди належали “Березиль”, Театр імені Г. Михайличенка; разом своїх тенденцій тяжів до них і Театр імені І. Франка та деякі інші колективи, що дістали тоді назву “лівих”. У загальних рисах ця класифікація збігається також з тими пропозиціями, що їх подавав у своїх працях Я. Мамонтов» [1970. *Бобошко* — 68].

ТИП ХУДОЖНИЙ / [1933. *Кочкін* — 84, 86, 87]. ► ГЕРОЙ ПОЗИТИВНИЙ, ОБРАЗ ГЕРОЯ ПОЗИТИВНОГО, ОБРАЗ ПОЗИТИВНИЙ, ТИП НЕГАТИВНИЙ, ТИП ПОЗИТИВНИЙ

ТИП [ХУДОЖНИЙ] / [1918. *Курбас / Театральний лист* — 41]; «Різна повнота окреслення типу: характер, побутовий персонаж, одиниця з маси» [1920 *ті. Рулін / Програма* — 338]. ► АМПЛУА, ПЕРСОНАЖ, ХАРАКТЕРИСТИКА

ТИПАЖ / [1931. *Мамонтов / Суд* — 19]; «Особливу увагу режисерові треба звернути на типаж. Типи дійових осіб, виведені автором, треба окремо з кожним виконавцем добре проробити, зважаючи виключно на індивідуальні можливості виконавця, й нічого зайвого не вигадувати, бо в таких випадках легко зфальшувати й зробити постаті неживими» [1928. *Кліщев / Розлом*]; «типаж у драмі» [1920-ті. *Рулін / Програма* — 338]; [1935. *Мамонтов* — 101]. ► ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

ТИПІЗАЦІЯ / [1930. *Шамрай* — 26].

ТИПОВІСТЬ / [1917. *Курбас / Про символічний театр* — 36].

ТИТУЛ / почесне звання; «Наркомос РСФФР за згодою ЦК Робми-су, нагородив керівника Московського Державного Єврейського театра

Грановського та артиста того таки театру Міхоельса титулом заслужених артистів республіки» [1926. *Титул* — 13].

ТИТУЛ ДРАМИ / назва драми; [1909. *Розов* — 88]; [1920. *Гординський* — 38].

ТИЯТР / театр; [1862. *Кивайголова* — 367];

ТІАТИР / театр; [1992. *СГНД* / 4 — 124]. ► ТЕАТР

ТІАТРА / «Прикажчики почали розіходиться: хто у тіатру, хто у баню, хто... а кат їх зна, куди інший пішов!» [1843. *Квітка* — 67]. ► ТЕАТР

ТІНГЕЛЬ-ТАНГЕЛЬ / «тінгель-тангель — дешева каварня, де виступають шансонетки» [1933. *Скалозуб* — 394].

ТІНІ КИТАЙСЬКІ / польськ. *cienie chińskie* [1781] [1992. *Cegiela* — 35]; «китайські тіні» [1841. *Квітка* / *Театр* / *Переклад* / 1941 — 54]; [1925. *Курбас* / *Режлаб* 14.04.1925 — 414]; «китайские тени» [1841. *Квітка* / *Театр* — 91]. ► ТЕАТР ТІНЕЙ

ТОВАРИСТВО [АКТОРІВ, ТЕАТРАЛЬНЕ] / польськ. *towarzystwo* [1808] [1992. *Cegiela* — 114]; «*We Lwowie p. Mórąwski należał do towarzystwa aktorów p. Bogusławskiego*» [1813] [2007. *Rutkowska* — 79]; «товариство» [1865. *В. Д. Р.* — 333]; [1905. *Кропивницький* — 96]; «оперное товарищество» [1897. *Кропивницький* — 36]; «товариство сценічних аматорів» [1902. *Старицький* / *Франко* / 2 — 638]; «артистичне товариство» [1908. *Кропивницький* / *Спогади* — 138].

ТОВАРИСТВО АРТИСТИЧНЕ / [1907. *Театр* — 4]; [1918. *Василько* / *Щоденник* — 255].

ТОВАРИСТВО ГЛЯДАЦЬКЕ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНЕ / [1910. *Мистецтво* — 14].

ТОВАРИСТВО ДЛЯ ПІДМОГИ НАУЦІ, ЛІТЕРАТУРИ І ШТУЦІ (МИСТЕЦТВУ) / «Нове товариство. В Києві засновується українське товариство для підмоги науці, літературі і штуці (мистецтву)» [1908. *Мистецтво* / 3 — 11].

ТОВАРИСТВО ДОПОМОГИ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ / «В перших днях м. грудня під головуванням голови Губ-виконкому т. Гринька відбулась нарада відповідальних представників Губкому, Відділу освіти, РРПС, господаря цих установ, 45-ої дивізії, преси і “Березоля”, на якій після доповіді завгубнаросвітою т. Салька і промов цілої низки представників, постановлено було організувати товариство сприяння українському революційному театрові в Києві. <...> бюро віднеслось до президії Губвиконкому з проханням звільнити театр “Березіль” від усіх податків і платні за комунальні послуги, а в Губполітосвіту з проською перевести театр в найближчому часі в приміщення театру ім. Леніна (б. Соловцов), якою і пороблено вже відповідні заходи в цьому напрямку. Будемо сподіватися, що Мистецьке об’єднання “Березіль” не буде більше в голоді та холоді боротися за своє існування, а маючи кріпку матеріальну основу зможе зараз спокійно віддатись дальшій творчій праці на користь пролетаріату» [1923. *Товариство* — 19]. ► ДРУЗІ

ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКОГО ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ ТЕАТРИ ТЕАТРУ ІМ. ФРАНКА, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО СПРИЯННЯ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ, ШТАБ ДРУЗІВ ТЕАТРУ

ТОВАРИСТВО ДРАМАТИЧНЕ / [1908. *Мистецтво* / 2 — 11]; «переговорил с Антоновичем, Панченком, Науменком и Житецким и выдал 20 руб. кружку молодежи, образовавшей драматическое товарищество» [1884] [1994. *Кістяківський* / 2 — 455]; «коли театральне діло має у нас поступити наперед, мусить поперед усього з людей доброї волі зав'язатися особне товариство драматичне. Завданням того товариства було б: 1) громадити інформації о стані театрального діла по інших краях і нав'язати зносини з подібними товариствами, агентствами і бюроми інформаційними по інших краях; 2) громадити бібліотеку театральну і то не лиш бібліотеку штук драматичних, але також діл драматургійних, дотикаючих декламації, декорацій, костюмів, інсценізації і т. і н.; 3) вишукувати людей, котрі спосібні були б zorganizувати і провадити всі три вищевказані роди театру» [1893. *Франко* / 5 — 291]; «Нове драматичне Товариство. Артистка Борисоглібська складає своє окреме товариство. Сюди запрошено скількох відомих в Київ і вихованців драматичного відділу школи Лисенка, добродійок Валерік, Дорошенкову, д. Пахарецького й інших. Се буде вже виступ нової сили, що понесе на український кін здобутки ґрунтовної драматичної науки» [1908. *Товариство* — 11].

ТОВАРИСТВО ДРАМАТИЧНО-АРТИСТИЧНЕ / «Драматично-артистичне т-во “Український Національний театр. Трупа українського національного театру, що грала в Троїцькому народньому театрі, перетворилася в Драматично-артистичне т-во “Український Національний театр» [1918. *Товариство* — 2].

ТОВАРИСТВО ДРАМАТУРГІВ І КОМПОЗИТОРІВ [УТОДІК] / «28 листопаду в Харкові відбулися загальні річні збори Українського Т-ва драматургів і композиторів (Утодік). На збори прибули представники Ленінград. і Московського Т-в. драмат. і композиторів, та інших організацій, звязаних з роботою Утодіка. Збори обрали нове Правління в складі: М. Куліш, Туркельтауб, Досвітній, Мамонтів, Радиш і кандидатів: Грудина, Козицький, Ост. Вишня. З майбутнього року Утодік ширше розгортає свою діяльність і утворює видавничий відділ для друку п'єс, нот і т. п.» [1926. *Хроніка* / 8 — 23]; «Українське Т-во драматургів і композиторів (УТОДІК) видає фото-картки українських драматургів, художників і артистів України. Цими днями вийде з друку перша серія» [1927. *Хроніка* / 4 — 250-248].

ТОВАРИСТВО ДРАМПИСЬМЕННИКІВ ► ГОЛОВЛІТ

ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ РАДЯНСЬКОГО ТЕАТРУ / «Треба взятися до організації пролетарської теа-громадськості. Для цього насамперед у партійних, комсомольських і профспілчанських колах — по підпри-

емствах, установах і селах — треба організувати Товариство Друзів радянського театру, на зразок Т-ва друзів рад. кіна, то-що. Немає сумніву, що це т-во мало-б що робити і чимало допомогло-б розв'язати театральну проблему, одну з найважливіших проблем культурної революції» [1928. Як — 2]. ► ДРУЗИ ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО ДОПОМОГИ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКОГО ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ ТЕАТРУ ІМ. ФРАНКА, ТОВАРИСТВО СПРИЯННЯ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ, ШТАБ ДРУЗІВ ТЕАТРУ

ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКОГО ТЕАТРУ / «Харківське товариство друзів робітничо-селянського театру» [1931. Козицький — 29]. ► ДРУЗИ ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО ДОПОМОГИ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ ТЕАТРУ ІМ. ФРАНКА, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО СПРИЯННЯ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ, ШТАБ ДРУЗІВ ТЕАТРУ

ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ ТЕАТРУ ІМ. ФРАНКА / «Організовано товариство друзів театру ім. Франка» [1927. Хроніка / 1 — 17]. ► ДРУЗИ ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО ДОПОМОГИ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКОГО ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО СПРИЯННЯ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ, ШТАБ ДРУЗІВ ТЕАТРУ

ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ / [1928. Буровій — 5]; [1928. Нарада / 1 — 11]. ► ДРУЗИ ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО ДОПОМОГИ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКОГО ТЕАТРУ, ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ ТЕАТРУ ІМ. ФРАНКА, ТОВАРИСТВО СПРИЯННЯ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ, ШТАБ ДРУЗІВ ТЕАТРУ

ТОВАРИСТВО КАСИНОВЕ ► КАСІНО

ТОВАРИСТВО ЛІТЕРАТУРНО-АРТИСТИЧНЕ / «Числа 10-го місяця лютого будемо обходити річницю смерті Пантелеймона Олександровича [Куліша] у залі нашого літературно-артистичного товариства рефератом, декламаціями і співом хора і соло його любимих пісень» [1898. Лисенко / 1 — 287].

ТОВАРИСТВО ЛІТЕРАТУРНО-ДРАМАТИЧНЕ / [1881. Драм. — 3] «В Коломиї завязалося в перших днях грудня літературно-драматичне товариство» [1880. Діло 4 — 3]; «в комнатах читальні загальні збори членів першого руского літературно-драматичного товариства» [1881. Новинки — 3]; «літературно-драматичного товариства» [1881. Новинки / 2 — 4].

ТОВАРИСТВО ЛЮБОВНИКОВ ДРАМАТУ / «Товариство любовників драмату руского складає 100 зр.» [1848. Книга — 176].

ТОВАРИСТВО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНЕ / «Музично-драматичне т-во. Гурток інтелігенції в Ольгополі (на Поділлі) організував музично-драматичне товариство, яке має на меті розвивати в повіті народню музичну та драматичну умілість» [1908. Тім — 3]; «у минулому році визначились своєю діяльністю товариства “Боян” і “Музично-драматичний гурток” у Полтаві, “Кобзарь” і українська секція при товаристві славянської

культури в Москві, музично-драматичне товариство “Українська Хата” в Одесі й Товариство імені Гр. Квітки-Основ’яненка — в Харкові» [1913. *Наші* — 2]. ► ТОВАРИСТВО ДРАМАТУРГІВ І КОМПОЗИТОРІВ [УТОДІК]

ТОВАРИСТВО НА МАРКАХ / «Трупа Марка Лукича Кропивницького була організована як “товариство акторів на марках”, цебто як пайове товариство, при чому пайовиками були не всі актори, лише 10–15 найвидатніших» [1936. *Мар’яненко* / 1 — 117]. ► ПАЙ, ТОВАРИСТВО НА ПАЯХ

ТОВАРИСТВО НА ПАЯХ ► ПАЙ, ТОВАРИСТВО НА МАРКАХ

ТОВАРИСТВО ОПЕРЕТОЧНЕ / [1900. *Кропивницький* / *Нашествіє* — 62].

ТОВАРИСТВО ПАЙОВЕ / [1936. *Мар’яненко* / 1 — 117]. ► ТОВАРИСТВО НА МАРКАХ, ТОВАРИСТВО НА ПАЯХ

ТОВАРИСТВО СПІВАЦЬКЕ / [1865. *Новинки* / 1 — 64]; [1905. *Огляд* / 1 — 31].

ТОВАРИСТВО СПРИЯННЯ УКРАЇНСЬКОМУ РЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТЕАТРОВІ / «В перших днях м. грудня під головуванням голови Губ-виконкому т. Гринька відбулась нарада відповідальних представників Губкому, Відділу освіти, РРПС, господаря цих установ, 45-ої дивізії, преси і “Березоля”, на якій після докладу завгубнаросвітою т. Салька і промов цілої низки представників, постановлено було організувати товариство сприяння українському революційному театрові в Києві. <...> бюро віднеслось до президії Губвиконкому з проханням звільнити театр “Березиль” від усіх податків і платні за комунальні послуги, а в Губполітосвіту з проською перевести театр в найближчому часі в приміщення театру ім. Леніна (б. Соловцов), якою і пороблено вже відповідні заходи в цьому напрямку. Будемо сподіватися, що Мистецьке об’єднання “Березиль” не буде більше в голоді та холоді боротися за своє існування, а маючи кріпку матеріальну основу зможе зараз спокійно віддатись дальшій творчій праці на користь пролетаріату» [1923. *Товариство* — 19]. ► ДРУЗИ ТЕАТРУ, 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

ТОВАРИСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ / [1936. *Мар’яненко* / 2 — 170]; «театральное товарищество» [1867. *Боян* / 7 — 56]; «товариство театральне під дирекцією» [1894. *Франко* / *Театр* — 326]; «з цим всім разом настала гостра потреба заснування українського театального товариства» [1909. *Вечерницький* — 190]; «Замітний слід лишив Старицький і на іншій ділянці нашого письменства — в сфері драматичної літератури і взагалі в історії українського театру, як драматичний письменник та голова першого на Україні театального товариства» [1919. *Єфремов* — 155]; «Майже на порожньому місці утворюється театральне товариство М. Л. Кропивницького і М. П. Старицького. Нове театральне товариство і своїм складом, і своїм настановленням на обслуговування смаків дрібної буржуазії, переважно

міської, одразу ж стало театром цієї соціальної верстви, що захоплювалася тоді національною романтикою з революційно-ліберальними гаслами правого народництва. Це обумовило ідейне обличчя театру, що ніколи не виходив з кола боротьби за національне визволення — й ніколи не підносився на височінь справжньої революційної боротьби» [1932. Буревій — 5]. ► ТРУПА НА СЛОВО

ТОВАРИСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ УКРАЇНСЬКЕ / «До справи заснування укр. театрального товариства. В тяжку десь годину заговорив д. Володський про заснування товариства українських артистів. Спочатку на його думку, висловлену в свій час на сторінках “Ради”, обізвався кілька чоловік укр. артистів і прислали навіть свої листи до газети, що вони цілком згожуються з думкою д. Володського. Але досить було комусь подати свій скептичний голос, що, мовляв, і рано ще українським артистам організуватись, і немає досить підходящого для цього елементу між українськими артистами, немає матеріальних засобів, і ще якісь там “жупели”, як енергія людей, піднята свіжою думкою, думкою самого життя, зразу впала і все знову потяглося своєю сірою чергою. <...> Більшість статей на спеціальні театральні теми, рефератів та думок, висловлених в рецензіях (Л. Чулий, Д. Дорошенко Гр. Коваленко, Л. Старицька-Черняхівська та ін.) спинялась переважно на українському репертуарі, вишукувала мистецьку сторону виконання, спинялась на нових течіях в нашому театрі. Словом, всіх більше цікавила театральна умілість. Про внутрішнє ж життя укр. труппи, про бажане поліпшення її організації дуже мало хто говорив і в цій справі пригадуємо тільки спеціальні статі д. Петлюри. Але згодом забули і його голос, і український театр і по цей час існує на старих підвалинах. Був і досі єсть хазяїн — антрепреньор, були і єсть його (а не умілости) слуги-актьори. <...> Аж ось цими днями заговорив велетень укр. сцени М. Л. Кропивницький, заговорив голосно, що пора об’єднатись, бо в цьому настала “гостра потреба”. Заговорив не хто інший, а сам “батько української сцени”, її фактичний заснователь. <...> Як звичайно це робиться, на перший час хтось повинен взяти на себе організацію справи, ознайомитись з матеріалами щодо заснування російського театрального товариства, його засобів і функцій; потім треба комусь скласти проект статута, подбати про делегатський з’їзд, звичайно в Києві. На цьому з’їзді вже можна буде виробити і якісь сталі форми будучого товариства. <...> Треба тільки більше енергії, і діло хутко може стати на ноги. Од заснування театрального товариства укр. акторів користь буде не тільки артистам, але й антрепризі і взагалі всій оправі. Коли можливо стане вести якийсь обрахунок артистичним силам, знайомитись ближче і задалегідь з тими силами, тоді вся та “шантрапа суцця” одвіється геть від театрального діла» [1909. Вечерницький / 2 — 2].

ТОВАРИСТВО ШТУК КРАСНИХ / [1905. *Огляд* / 2 — 79]. ► МИСТЕЦТВО КРАСНЕ, ПИСЬМЕНСТВО КРАСНЕ, ШТУКА КРАСНА

ТОВЩ (ЖИР) [ДЛЯ ГРИМУВАННЯ] / [1926. *Лопатинський* / 1 — 32].

ТОЛКУВАННЯ П'ЕСИ / [1913. *Вороний* / *Театр* — 57].

ТОН ВИКОНАННЯ / «тон исполнения» [1900. *Александровский* — 3]. ► РЕАЛІЗМ СЦЕНІЧНИЙ

ТОН [ВИСТАВИ] / [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 113]; [1917. *Д. А.* / 2 — 251]; «тон інший» [1707/1708. *Горка* — 402]; «в этом действии из шуточного и своеобразного тона выборный-сват должен перейти в тон искренне-сердечный» [1863. *Глібов* — 288]; «“ложный тон”, под которым в данном случае подразумевалась “старая школа”, “декламация” и картинные позы» [1893. *Черняев* / *Млотковский* — 163]; «ніяк не міг прибрати тону» [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 113]; «Ашкаренко тона не підняв» [1906. *Кропивницький* / 35 літ — 118]; «тону в драмі взагалі держати не вміє» [1913. *Вороний* / *Театр* — 78]; «тон і стиль п'єси, що дуже часто змішують» [1913. *Вороний* / *Театр* — 91]; «такий поділ [на амплу] страшенно улегшував акторові його завдання: для любовника він [актор] 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]; «так званій “внутрішній” глибокий тон» [1913. *Вороний* / *Театр* — 190]; «задумана не так в символістичних, як в імпресіоністичних тонах [п'єса О. Олесь “Осінь”]» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 272]; «в трупі Садовського вона [п'єса О. Олесь “Осінь”] йшла в грубо реалістичних тонах і зробила в кінці враження безглузлого гармидеру» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 273]; «дешевий комедійний тон»; «пересадно-піднесений тон» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 285]; «в м'яких і теплих тонах» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 290]; «Сучасний український театр — наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон» [1917. *Курбас* / *Молодий* — 28]; «побутовий тон партнера» [1918. *Курбас* / *Театральний лист* — 39]; «Насамперед треба визначити тон п'єси. Тобто — чи це буде героїчно високий, піднесений тон трагедії чи драми, або легенький, жвавий та веселий, комедійний? Чи потрібна в цій п'єсі щира урочистість, запал і патос, чи жартівливість і удаваність — наче легковажність? Тон в п'єсі — точнісінько теж саме, що тон в пісні чи в музиці. Як не можна співати весело “Тече вода з під явора”, або навпаки — сумно “Ой що-ж то за шум учинився”, — так і не можна в жартівливому тоні (основному тоні для всієї п'єси, а не для окремих персонажів), грати, скажімо, “Бурлаку”, або “Саву Чалого”. І навпаки — “розводити панахиди” в “Суєті”, чи в “Мартині Борулі”. Як в оркестрі кожний струмент має окремий стрій і тон для себе, і загальний — для всього оркестру, так і в п'єсі всі актори можуть

і мусять мати кожний свій окремих тон для своєї ролі і загальний — для цілої п'єси, що відповідає характеру постановки» [1926. Грудина / Керівник — 20]; «Тон п'єси: спокій ненапруження аж до кінця п'ятої дії, воно поволі збільшується, перериваючися нижнім ліризмом IV дії» [1928. Нео — 31]; «Тон вистави заньківчан піднесений <...>. Проте гра цілком реалістична» [1933. Чабаненко — 22]. ► ПАТОС, ПАФОС

ТОН ГРИ / «“ложный тон”, под которым в данном случае подразумевалась “старая школа”, “декламация” и картинные позы» [1893. Черняев / Млотковский — 163]. ► АМПЛУА, ТОН

ТОН ДРАМАТИЧНИЙ / «драматический тон» [1907. Богданов — 30].

ТОН ЗАГАЛЬНИЙ / «загальний тон п'єси» [1913. Вороний / Театр — 99]; [1920-ті. Рулін / Словник — 14]. ► ТОН [ВИСТАВИ], ТОН ГРИ

ТОН КОМІЧНИЙ / «Комический тон <...>. Главнейшие приемы, на которых опирается речь комизма (по преимуществу внешнего) суть: а) копировка чужого выговора; б) умышленное придание известной тираде тона, не соответствующего ее смыслу (пародия); в) растягивание речи или речитатив; г) прибавление к речи разных посторонних звуков; д) удаление пауз и т. п.» [1907. Богданов — 31].

ТОН МЕЛОДРАМАТИЧНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 190].

ТОН НАТУРАЛІСТИЧНИЙ / [1925. Піунова — 134].

ТОН ПОБУТОВИЙ / «Але грала Піунова Катерину напевно в побутових тонах» [1925. Піунова — 133].

ТОН РОЗМОВНИЙ / «розмовний тон» [1913. Вороний / Театр — 79]; [1914. Вороний / Дзвін — 266]; «Разговорный тон. Этот тон отличается на сцене от обыкновенного тона тем, что он должен быть громче, отчетливее и живее» [1907. Богданов — 31]; «тайна розмовного тону» [1913. Вороний / Театр — 79]; «“розмовний», нетеатральний тон гри <...>. На українській сцені секрет “розмовного” тону і правдиву “щепкінську” простоту гри мав тільки небіжчик Марко Кропивницький» [1913. Вороний / Щепкін — 337].

ТОН СЦЕНІЧНОГО ЛІРИЗМУ / «тон сценического лиризма» [1907. Богданов — 30].

ТОНАЛЬНІСТЬ / [1936. Мар'яненко / 1 — 119]. ► РОБОТА НАД П'ЄСОЮ

ТОНАЛЬНІСТЬ СЦЕН / [1933. Чабаненко — 22]. ► ТОН

ТОНКІСТЬ / «життєва правда, простота, цілковите втілення в роль, глибина замислу, щирість, тонкість, рафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій [новій] драмі» [1913. Вороний / Театр — 168].

ТОНУВАННЯ / «тонирование» [1907. Богданов — 26, 27]. ► АКЦЕНТИРОВАНИЕ

ТОНУС ЕМОЦІОНАЛЬНИЙ / [1988. Судьїн — 17]. ► ПЛАН ВИСТАВИ

ТОЧКА ВИХІДНА / «І в “Макбеті”, як і в “Гамлеті”, поява надприродних істот є вихідною точкою драми, чинить її властиву зав'язку» [1900.

Франко / *Макбет* — 190]; «Проте драма вченого послужила лишень вихідною точкою для розвитку оригінальної фабули про звичай реакційно настроєних учених Заходу» [1926. *Хроніка* / 6 — 18]. ► ЗАВ'ЯЗКА, ПОДІЯ

ТОЧКА ГОЛОВНА / головна тема, подія; «головна точка, на котрій основуються перші два твори [“Сватання на Гончарівці” і “Покійник Опанас”], єсть любов» [1865. *В. Д. Р.* — 335]. ► ТЕМА

ТОЧКА КУЛЬМІНАЦІЙНА / [1866. *Фрайтаг* / 1 — 32]; [1914. *Возняк* — 68]; [1920. *Роздольський* — 40, 47]; [1924. *Домбровський* — 110]; [1928. *Мамонтов* / 1 — 53]; [1929. *Ієнатович* / 3 — 40]; [1936. *Мамонтов* / *Принципи* — 152]; «Кульмінаційні точки виконання. I вузол, — зустріч Данила з Михайлом, 2 вузол — Михайло адвокат. Це в I дії. II дія. 3 вуз. — Михайло і Каленик. 4 вуз. — боротьба Данила з Михайлом та Калеником. III дія. 5 вуз. — Мар'яна одна (кінець дії). IV дія. 6 вуз. — Мар'яна й Данило. V дія. 7 вуз. — Михайло умовляє батька піти в тюрму. 8 вуз. — Данило і решта» [1928. *Нео* — 31]. ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА, ВУЗОЛ ДРАМАТИЧНИЙ, КУЛЬМІНАЦІЯ, ТОЧКА НАЙВИЩА

ТОЧКА НАЙВИЩА / «Найвища точка драми є те місце п'єси, у якому результат наростаючої боротьби виступає виразно і рішуче, вона є майже завжди вершиною дуже розробленої великої сцени, до якої прилягають менші сцени зв'язку з боку наростання і спадання дії. Весь блиск поезії, усю драматичну силу повинен прикласти поет, щоб цей центральний пункт свого твору подати живо. Чудові приклади є майже в кожній п'єсі Шекспіра. Така сцена в шалаші в “Лірі”, “гра трьох стурбованих” і “засудження стільця”, може, найбагатше вражінням, що тільки колись було досягнуто в театрі, так само, як і наростання в “Лірі” до сцени божевілля потрясає своєю майстерністю. Ця сцена видатна ще тим, що великий поет вжив тут гумору для зміцнення жахливого враження, а також і тим, що це одна з дуже рідких сцен, де глядач, не вважаючи на надзвичайну схвильованість, з якимсь відчуженням відчуває, що Шекспір для того, щоб справити враження, вживає хитрощів. Едгар не є вдалий додаток до цієї сцени. <...> В “Отелло” навпаки найвища точка полягає в великій сцені, де Яго збуджує ревності Отелло; ця сцена підготована повільно, вона є початок потрясаючої душевної боротьби, в якій герой гине» [1938. *Фрейтаг* — 22]. ► КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА, КУЛЬМІНАЦІЯ, ПЕРИПЕТІЯ, ТОЧКА КУЛЬМІНАЦІЙНА

ТРАВЕСТАТОР / [1909. *Возняк* / 2 — 53].

ТРАВЕСТИ / [1924. *Туркельтауб* / *Гольдони* — 3]; [1961. *Городиський* — 37].

ТРАВЕСТІЯ / «Травестія <...> — перерібка поважної речі на веселу» [1918. *Кузеля* — 306].

ТРАГЕДІОГРАФ / «сіи стихи из древняго трагедіографа Эурипида» [1783. *Сковорода* / *Брань*. — 271].

ТРАГЕДІЯ / «трагодія» [1630. *Вірші* — 74]; «*Ttag(o)edia*, плачевное стихотворение» [1642. *Славинецький* — 400]; «*traiediia*» [1670. *Dialogus* — 185]; «*tragedia*» [1670.

Dialogus — 186]; «*Tragoedia*» [1705. *De arte* — 313]; польськ. *tragedia, tragiedia, trajedia* [1747] [2007. *Rutkowska* — 578]; [1757] [1992. *Cegiela* — 114]; «трагедія» [1876. Франко — 40]; [1894. Франко / *Teatr* — 313, 331]; [1898. Карпенко-Карий / *Тобілевич* — 326]; [1900. Франко / *Житєцький* — 45]; [1904. *Історія* — 6]; [1912. Франко — 95]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 14]; «трагедія» [1840. *Квітка / Гости* — 127]; [1841. *Квітка / Teatr* — 99]; «в перводі: Трягедія» [примітка редактора] [1876. *Федькович* — 163]; «дають дуже жалібно трагедію» [1878. *Воробкевич* — 234]; «3 октября 1840 года, когда шла трагедия “Гризельда”, в нее был втиснут “хорошо составленный балет”» [1889. *Черняев* — 401]; «трагедія в пяти действиях с великолепною спектаклем» [з харківської афіші 1841 р.] [1893. *Черняев / Млотковский* — 202]; «патріотичними фразами напхані трагедії» [1899. Франко — 100]; «Иоанн Фауст, чернокнижник. Трагедия в пяти действиях и одиннадцати картинах, в стихах, соч. Клингемана, с принадлежащими к ней волшебными явлениями, блуждающими огнями, полётами, превращениями, провалами, адскими чудовищами, скелетами, летающими драконами и страшилищами в различных видах. Декорация пятого акта представляет челюсти ада при освещении красным венгерским огнём. Последняя картина окончится огненным бриллиантовым дождем через всю сцену. Постановка ада, полеты, превращения и машины устроены машинистом дирекции г. Мамонтовым» [з харківської афіші] [1900. *Черняев* — 61]; «я, знаете, драм і страшних трагедій не люблю» [1905. *Карпенко-Карий / Житєське море* — 101]; «трагедія — драматичний твір, де описано боротьбу людини з обставинами та іншими людьми; кінчається в тій тим, що людина або гине або зазнає великих мук» [1906. *Доманицький* — 118]; «[“Сава Чалий” І. Карпенка-Карого] трагедія перевертня» [1907. Франко / *Тобілевич* — 379]; «“*Madame Butterfly*”, японська трагедія в двох діях а трьох відслонах. Переклад» [1909] [1912. *Комаров* — 31]; «дія трагедії повинна відповідати умовам триєдності» [1913. *Вороний / Teatr* — 114]; «трагедії» [1913. Франко / *Студія* — 197]; «Трагедією зветься такий драматичний твір, у якому показано людей міцних і дужих, великих духом героїв, що виходять на боротьбу з околицьніми обставинами, з долею. Але ці обставини бувають звичайно ще дужчі й доводять героїв до загиби, до катастрофи» [1918. *Єфремов* — 51–52]; «Взагалі з трагедії зроблено мелодраму» [1927. *Курбас / Щоденник* — 47]; «Трагедія в чистому вигляді характеризується боротьбою з непереможними (“надлюдськими”) силами або стихіями і катастрофічним кінцем головних персонажів, що мусить викликати в глядачів страх і співчуття. Така трагедія досягла високого розвитку в давніх греків (Есхіл, Софокл, Еврипід) та у французів 17–18-го ст. (Корнель, Расін, Вольтер). Великий англійський драматург В. Шекспір надав трагедії іншого характеру, поставивши на місце містичних сил (Доля, Фатум) непереможні потяги людської природи (любов, честь, ревності, славолюбство тощо). В сучасній драматургії трагедія зустрічається досить рідко, а натомість культивується драма. В однину

від трагедії, в драмі люди борються зі звичайними обставинами їхнього життя (соціальними або інтимними). Ця боротьба може малюватися драматургом в різних планах: побутовому, психологічному, символічному» [1928. Мамонтов / 5 — 47]; «Трагедія має прикмети “ідеологізму”, що ним характеризуються “високі” драматичні жанри, де основними рисами розвитку дії являється боротьба ідей, а не пристрастей, чи точніше, боротьба ідей з пристрастями» [1930. Шамрай — 19]; «Трагедія — штука, якої герої чи героїня умирають» [1938. Мельник — 70]; «Аттичний театр знав не назви, а суть. Уже за часів Есхіла і Софокла сумний кінець ні в якому разі не вважався необхідним для трагедії. Із семи п'єс останнього драматурга, які збереглися, дві, — “Аякс” і “Філоктет”, а на погляд афінян також і “Едіп у Колоні” мають м'який кінець, який повертає долю героя на краще. У самого Евріпіда, про якого “Поетика” каже, що він любить трагічний кінець, поміж сімнадцятих трагедій, що збереглися, крім “Алкестіди”, є ще чотири: “Єлена”, “Іфігенія в Тавриді”, “Андромаха”, “Іон”, яких кінець відповідає драмі в нашому розумінні; в багатьох інших сумний кінець випадковий і неумотивований. І здається, що афіняни мали такий самий смак, як і наші глядачі: вони найохотніше відвідували такі трагедії, які в нашому розумінні скидалися на драми: в них героя добре попом'яла доля, але кінець-кінцем він виходить з того всього живий і цілий. На новій сцені право драми, очевидно, ще зросло. Правда, смертна розв'язка, особливо в нових сюжетах, менш потрібна, ніж у драматичних обробках епічних переказів або старіших історичних подій» [1938. Фрейтаг — 20]; «доба барокко, особливо другої половини XVII і першої третини XVIII ст., культивувала, розвинула й регулювала драматичну творчість великих форм, а власне українську трагедію» [1940. Антонович — 453]. ► ЖАНР, МЕЛОДРАМА, ТРАГЕДІЯ

ТРАГЕДІЯ БУРЖУАЗНА / [1934. Цунак — 229]. ► ТРАГЕДІЯ СОЦІАЛІСТИЧНА

ТРАГЕДІЯ ВАЖКА / «Шекспірів песимізм у пору творення “важких трагедій”» [1902. Франко / Міра — 220].

ТРАГЕДІЯ ГЕРОЇЧНА / «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].

ТРАГЕДІЯ ГРЕЦЬКА / [1913. Вороний / Театр — 123].

ТРАГЕДІЯ ГУРТОВА / [1925. Курбас / Режлаб 15–16.07.1925 — 499]. ► ТРАГЕДІЯ МАСИ

ТРАГЕДІЯ ІСТОРИЧНА / [1885. Франко / Театр — 365]; [1899. Spectator / 1 — 94]; [1904. Історія — 12]; [1925. Кисіль / УТ — 115]. ► КОМЕДІЯ ВЕРТЕПНА, КОМПОЗИЦІЯ

ТРАГЕДІЯ ІСТОРИЧНА ПСЕВДОКЛАСИЧНА / [1940. Антонович — 455].

ТРАГЕДІЯ ІСТОРИЧНО-ЛИЦАРСЬКА / «*B ratnaja nezhoda abo Posmertni dni Wladymira Welykoho. Historyczno-lycarskaja tragedia w 4 actach z XI w. S. Witwickij. Lwiv*» [1862] [1906. Комаров — 13].

ТРАГЕДІЯ КЛАСИЧНА / польськ. *tragedia klasyczna* [1820] [1992. *Cegiela* — 114]; «класична трагедія» [1905. Карпенко-Карий / *Житейське море* — 135]; «Постановщик (режисер Бортник) поклав в основу театрального виваю метод затриманої дії, надавши цій частині вистави характер класичної трагедії» [1928. *Пригоди* — 16]. ► ТРАГЕДІЯ КЛЯСИЧНА, ТРАГЕДІЯ ПСЕВДОКЛАСИЧНА

ТРАГЕДІЯ КЛЯСИЧНА / [1930. *Шамрай* — 21]. ► ТРАГЕДІЯ КЛАСИЧНА, ТРАГЕДІЯ ПСЕВДОКЛАСИЧНА

ТРАГЕДІЯ КОМІЧНА / [1970. Кузякіна — 222].

ТРАГЕДІЯ КРИВАВА / [1928. Сиповський — 289].

ТРАГЕДІЯ ЛЮБОВНА / «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].

ТРАГЕДІЯ МАЛОРОСІЙСЬКА / [1905. Доклад — 25]. ► ДРАМА МАЛОРОСІЙСЬКА

ТРАГЕДІЯ МАСИ / «“Цар Едіп” — Курбаса — це трагедія маси» [1918. Ковдра — 272]. ► ТРАГЕДІЯ ГУРТОВА

ТРАГЕДІЯ МІЩАНСЬКА / «англійська міщанська трагедія» [XVIII ст.] [1905. *Стороженко* — 311].

ТРАГЕДІЯ ОПТИМІСТИЧНА / «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]; «Радянська трагедія, беручи від попередніх років такі ознаки цього жанру, як монументальність, ідейно-тематична широта, великий розмах пристрастей тощо, вносить нову якість у цей жанр — соціальний оптимізм» [1934. *Мамонтов* / *З'їзд* — 76].

ТРАГЕДІЯ ПАТРІОТИЧНА / [1894. Франко / *Театр* — 308].

ТРАГЕДІЯ ПСЕВДОКЛАСИЧНА / [1913. Вороний / *Театр* — 122]. ► ТРАГЕДІЯ КЛАСИЧНА, ТРАГЕДІЯ КЛЯСИЧНА

ТРАГЕДІЯ ПСЕВДО-КЛЯСИЧНА / [П. Корнель, Ж. Расін] [1905. *Стороженко* — 181].

ТРАГЕДІЯ ПСИХОЛОГІЧНА / «В творчості В. Шекспіра трагедія “Ромео і Джульєтта”, що з'явилася в 1597 році, займає дуже значне місце. Це не тільки один із найбільш поетичних і майстерних творів великого драматурга, але й твір, що з'являється початком нового періоду в його творчості. Справді, “Ромео і Джульєтта” — перша психологічна трагедія автора “Отелло” і “Гамлета”; у ній зустрічаємо ми елементи, що розвиваються в наступних п'єсах Шекспіра» [1937. *Шекспір* — 163].

ТРАГЕДІЯ РАДЯНСЬКА МУЗИЧНА / «Радянська музична трагедія — це новий театральний жанр, що в системі радянського театру заступить місце опери та балету» [1931. Мамонтов / Проблеми — 284].

ТРАГЕДІЯ РЕЛІГІЙНА / про античну трагедію; [1908. Стешенко / 1 — 24].

ТРАГЕДІЯ РОМАНТИЧНА / «“Орлеанська діва”. Романтична трагедія Шіллера» [1888] [1906. Комаров — 36]; «“Орлеанська діва”. Романтична трагедія Ф. Шіллера» [1906] [1912. Комаров — 9]; «романтична трагедія» [1924. Туркельтауб / Оборона — 1]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР РОМАНТИЧНИЙ

ТРАГЕДІЯ С ПЛЯСКАМИ / «Трагедия с плясками. Это что-то новое!» [1840. Квітка / Приезжий — 40].

ТРАГЕДІЯ СОЦІАЛІСТИЧНА / «Наша трагедія дає відповідь на різницю в специфіці між буржуазною й соціалістичною трагедією. Наша трагедія у відміню від принципу “трагічної вини” індивідуума кладе в основу соціальну причиновість. Правильно розв’язати принципи трагедії можна на основі думок Маркса та Енгельса про трагедію» [1934. Щунак — 229].

ТРАГЕДІЯ СОЦІАЛЬНА / «Це ставлення [“Гайдамаки”] задумане як соціальна трагедія, як війна червоної і білої рож. Основний акцент режисера не на національну романтику, а на соціальну боротьбу. Протиставлення народних мас і шляхти. Єврей діє молотом і ковадлом. Він робить свої вчинки, примушений погрозою власної смерті. Постава мусить бути монументальна, тобто з внутрішньої динамікою і зовнішньою статикою. Монументальність це перш за все простота, ясність і загальна значимість форми і змісту. Це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань великого масштабу, що відповідають цілим періодам (смугам) соціально-політичних рухів, окремим класам людності. Звідси ясно, чому акцент не на побутовій подачі (Невольник, Богдан у старому театрі), не на деталі образу, а на його ідеї соціального змісту. У ставленні вжити принцип живої стіни. 10 слів Поета — 10 жіночих постатей. Усе виразно, гостро, чітко. В пантомімах суворо під музику. В любовних сценах — лірика, а не соловка “проникновеніє”, що натякає на самі любовні переживання. “Де моя Оксана?” — актор мусить питати сердечно, а не кричати на Лейбу. У конфедератів (у всіх) — широкий, великий рух — статуарність. Монументалізм!!!» [1982. Гіряк — 191]. ► ДРАМА СОЦІАЛЬНА, ТРАГЕДІЯ ОПТИМІСТИЧНА

ТРАГЕДІЯ ФАМІЛІЙНА / «не фамілійна трагедія в королівських костюмах, а трагедія самого королівства на фамілійнім тлі» [про трагедію Шекспіра «Король Лір»] [1902. Франко / Лір — 205].

ТРАГЕДІЯ ФАТУМА / [1912. Ното — 555]; [1913. Вороний / Театр — 54].

ТРАГЕДІЯ ШАБЛОНОВА / «шаблонна німецька трагедія» [1902. Франко / Писання — 393].

ТРАГЕДІЯ-ЕПОПЕЯ / «Трагедія-епопея на 4 дії за М. Меріме» [з програми вистави «Жакерія» у «Березолі»] [1926. Програми / 3 — 21].

ТРАГЕДІЯ-МІСТЕРІЯ / [про античну трагедію] [1908. Стешенко / 1 — 24].

ТРАГЕДОКОМЕДІЯ / [1705. Прокопович — 258]; [1729. Трагедокомедія — 283]; [1783. Сковорода / Брань. — 280]; [1886. Огоновський / 1 — 303]; [1907. Старицька — 645]; [1909. Франко — 335]; «Свою драму назвав Прокопович трагедокомедією. Хронологічно се перша київська драма з такою назвою. Ранше називано в Києві драми: діяльгом (“Алексій чоловік Божій”), просто “дійством” (“Дійствие на страсти Христовы”), “смутним дійством” (“Царство натуры людской”), “в актах и сценах подобіем ритмосложним гаданієм” (“Свобода”), “стихотворным сложенієм” (“Мудрост предвѣчная”), декламацією (“*Declamatio de Sanctae Catharinae genio*”)» [1921. Гординський — 77]. ►

ДІЯЛОГ ЦЕРКОВНИЙ, ТРАГЕДІЯ КОМІЧНА, ТРАГІКОМЕДІЯ

ТРАГІ-ПРОТЕСК / [1928. Курбас / Нотатки — 707].

ТРАГІЗУВАННЯ / «“трагизировав” такіе роли» [1893. Черняев / Млотковский — 150].

ТРАГІК / ампула; польськ. *tragik* [1771] [2007. Rutkowska — 588]; [1774] [1992. Cegiela — 114]; «*Tragicus*, вопл(ь)плачевны(й) писател(л)» [1642. Славинецький — 400]; «трагик» [1906. Кропивницький / Беспочвенники — 224], [1906. Кропивницький / 35 літ — 106]; «трагик» [1880. Кропивницький / 22.12 — 314]; «в 1833 и 1834 гг. — говорит “Киевский театрал” далее, — первым трагиком почитался г. Млотковский, производивший постоянно сильное впечатление на неприхотливых зрителей, хотя все трагическое искусство сводилось к диким крикам, которые сменялись каким-то свистящим шепотом, причём артист пощелкивал зубами, выворачивал глаза и в сильном пафосе, со всего размаха, бросался во весь рост на пол» [1893. Черняев / Старинный — 71].

ТРАГІКОМЕДІЯ / польськ. *traicomedie*, тобто опера [1625] [1992. Cegiela — 115]; *tragikomedie* [1766] [2007. Rutkowska — 589]; [1781] [1992. Cegiela — 115]; «трагікомедія» [1894. Франко / Театр — 313]; [1900. Франко / Житецький — 45]; «“Оксус и Леся або Розумна дядькова голова”. Малороссийская траги-комедія в 5 д., в стихах. Сочинение Авксентія Тарновскаго» [1862] [1906. Комаров — 12]; «Суть трагікомедії: філістерство, що хотіло б вилзти зі своєї шкіри, сягнути поза свою обмеженість — і не може. Проста розгадка в самій назві: йому трагедія — нам комедія. Або ширше: Трагікомедія має свій особливий аспект. Рівно посередині поміж трагічним аспектом трагіка й комічним комедієписця. Аспект гумору. Іноді іронії. Чи одного й другого, бо вони близькі. Аспект — питання світогляду, точніше — плід зіткнення з певною темою» [1928. Курбас / Парадокси — 299]; «Трагікомедія — найголовніший і найсерйозніший жанр нашого часу і саме їй належить театральна будучина» [1928. Мамонтов / Трагікомедія — 67]. ► ТРАГЕДОКОМЕДІЯ

ТРАГІЧНЕ / «названіє виходить і трагічне і ліричне» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 74].

ТРАГОДІА ► ТРАГЕДІЯ

ТРАГЕДІЯ / [1865. Станиславов — 405]; [1866. Мистерія — 72]; [1924. Домбровський — 124]; «трагедия» [1865. Театр / 3 — 241]; «трагедія <...> — драматичний твір дуже поважного й глибокого змісту» [1918. Кузеля — 306].

ТРАГЕДІЯ ЗІ СПІВАМИ / «Дмитро Гункевич: Серед граду куль, або Неустрасима героїня, трагедія на 4 дії (5 відслон) зі співами. З життя і боротьби за волю укр. народа в часі всевітної війни» [1924. Бібліографія — 46].

ТРАГЕДІЯ ХАРАКТЕРІВ / [1924. Домбровський — 136].

ТРАДИЦІОНАЛІЗМ / [1970. Луцький — 209]. ► РЕМІСНИЦТВО

ТРАДИЦІЯ / [1924. Мамонтов / Драмопись — 1]; «В драмопису наша “традиція” виявляється в голому запереченні гопака та горілки» [1924. Мамонтов — 28].

ТРАДИЦІЯ ДРАМАТИЧНА / [1930. Шамрай — 13]. ► ДРАМОПИСЬ, ТРАКТУВАННЯ

ТРАДИЦІЯ СТАРА БУРЖУАЗНА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА / [1931. Врона — 4].

ТРАДИЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА / «Він [галицький актор], як і наддніпрянський актор, не мав театральної традиції, що могла б стати за трамплін для нової доби українського театру. Бо коли побутовий театр не міг бути таким трампліном для наддніпрянського актора, то галицький актор і побутового театру не мав. Але останній в особі культурнішої частини навчився збирати по нитці собі цю традицію, навчився добирати з усіх перехресних впливів те, що становить основу майстерства його фаху. Ця його краща частина увійшла в нову добу українського театру підкована принаймні на дві ноги технікою й акторською грамотою, з ентузіазмом і дисципліною роботи, коли наддніпрянський актор в масі тільки починав перевчатися на новий лад» [1931. Хмурий — 26–27]; «Цей шлях був шляхом розвитку, де виявлялись революційні тенденції, але були великі залишки буржуазних театральних традицій» [Щупак] [1933. Стенограма — 548]. ► ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ

ТРАКГЕДІЯ / [1930. Возняк — 172, 173]; «Житло наше на землі ровно комедії, альбо речей жалосной світа тракгедії» [1620. Лямент — 304]; «Смутной ся тракгедіи смутне присмотрити!» [1636. Розмышляніє — 150]. ► ТРАГЕДІЯ

ТРАКТОВКА / [1926. Курбас / Індукція — 95]; «Розуміння й тлумачення п'єси в постановці зветься трактовкою режисера. Можна одну п'єсу виставити різно. В руках одного режисера вона може бути революційна, а в руках другого — навпаки — контрреволюційна» [1927. Бондарчук / 2 — 34]. ► ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, ТРАКТУВАННЯ

ТРАКТОВКА ОБРАЗУ / «трактровка образів» [1941. Стебун — 64].

ТРАКТОВКА ОБРАЗУ АКТОРСЬКА ► ДІЯ НАСКРІЗНА

ТРАКТОВКА ПЕРСОНАЖА СЦЕНІЧНОГО / [1943. Бутківський — 8].

ТРАКТОВКА П'ЄСИ / [1930. Боярський — 2]; [1944. Ревуцький / 3 — 2]. ► ШКОЛА

ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

ТРАКТОВКА ПРАВИЛЬНА / «У А. Бучми може бути виконана роль вдало і невдало в розумінні правильності трактовки» [1940. Піскун — 12].

ТРАКТОВКА РЕЖИСЕРСЬКА / [1930. Боярський — 2].

ТРАКТОВКА СЮЖЕТУ ДІАЛЕКТИЧНО-РЕАЛІСТИЧНА ► СТАН-ДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ТРАКТОВКА СЮЖЕТУ ТА ПЕРСОНАЖІВ / «Друга риса, що входить у систему тов. Мамонтова, це “діалектично-реалістична трактовка сюжету і персонажів”. Сам тов. Мамонтов признається в тому, що він, крім діалектичності, признає і “діалектичність”, і що наші театри до справжньої діалектичності в методах ще дуже далекі. Значить, тут розуміється якийсь спрощений, примітивний вид діалектичного методу, що за тов. Мамонтовим ув’язується якимось з реалістичною трактовкою. Я за діалектику не сперечаюся, тим більше, що її можна, як бачимо, дуже широко розуміти <...>. Але щодо обов’язкової реалістичної трактовки сюжету та персонажів, то й тут “Березіль” зі “схемки” мусить випасти, мусить, бо, як би цього не хотілось тов. Мамонтову, він мене своїми аргументами не переконає так довго, поки я бачитиму на сцені “Березоля”, а почасти, хоч і не завжди дуже виразно, по деяких інших українських театрах, як у сценічному виведенні образ “реалістичного” світу часто рветься, а то й зовсім нівечиться в переключенні у зовсім ірреальний план, в якому звучить і грає зовсім інша суть і зовсім інша реальність, аніж та, якою вульгарно визначається “реалізм”» [1929. Курбас / Окуляри — 306]. ► ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МИСТЕЦЬКА, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ П’ЄСИ, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СЦЕНІЧНА, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЯ

ТРАКТОВКА ТВОРІВ ХУДОЖНІХ / «Друга причина невдач — трактовка режисерами художніх творів» [1930. Боярський — 2].

ТРАКТУВАННЯ / [1914. Вороний / ЛНВ — 654]; «трактування дійових осіб» [1899. Франко / Москаль — 355]; «поважне трактування маси яко значного драматичного чинника ми вперше зустрічаємо у Шекспіра» [1901. Леся — 284]; «драматичне трактування» [1901. Франко / Галас — 160]; «трактування ролей» [1913. Вороний / Театр — 101]; «Японське мистецтво, основане на традиції, виключає будь-яке індивідуальне трактування. Це значить, що в європейському театрі домінуючу роль відіграє тривання в наміченому уявою ритмі, а там символи розвинуті до того, що актор зробився цілком пасивним, тривання у нього немає, і він навіть є не творчим індивідуумом, а продовженням традиції. Кожен спектакль створений працею століть, поколінь і найкращих майстрів. Це дає певний погляд на справу» [1925. Курбас / Актор — 59]; «ключ до трактування» [1934. Гец — 7].

ТРАКТУВАННЯ П’ЄСИ / [1928. Ш-ко].

ТРАКТУВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКЕ / [1927. Шевченко / 1 — 290].

ТРАКТУВАННЯ СЦЕНІЧНЕ / [1928. Альф / 2 — 13].

ТРАНСМІСІЯ ВИСТАВИ / радіотрансляція вистави; [1930. *Трансмiсія*]. ► ВИСТАВА РАДІЄВА, КОНЦЕРТ НА РАДІО, РАДІОВИСТАВА, РАДІОДРАМА, РАДІОКОНЦЕРТ, РАДІОПЕРЕДАЧА [ВИСТАВ], РАДІОПЕРЕСИЛАННЯ, РАДІОПОСТАВА, РАДІОФІКАЦІЯ ТЕАТРУ, ТРАНСМІСІЯ ОПЕРИ

ТРАНСМІСІЯ ОПЕРИ / радіотрансляція; «трансмiсія опери або оперетки» [1929. *Трансмiсія*]. ► ВИСТАВА РАДІЄВА, РАДІОВИСТАВА, РАДІОКОНЦЕРТ, ТЕАТР ОПЕРОВОЙ, ТРАНСМІСІЯ ВИСТАВИ

ТРАНСПОНУВАННЯ / переробка твору; «транспонована, очевидно, з російського перекладу п'єса німецького автора» [1914. *Вороний / Дзвін — 276*].

ТРАНСПОРАНТ / польськ. *transparent* [1790] [1992. *Cegiela — 115*]; «Транспорант — світляна коробка, яка замість кришки має натягнене полотно з намальованими силуетами літер тощо» [1929. *Словник — 45*].

ТРАНСФОРМАЦІЯ СЮЖЕТНОГО МАТЕРІАЛУ / «Характерна риса цього канону індивідуальний психологізм, що підміняє собою мистецьку трансформацію сюжетного матеріалу завжди героїчного й не завжди соціального» [1928. *В. Х-ий — 8*].

ТРАПЕЦІЯ ► ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

ТРЕМОЛО ► ЗАВИВАННЯ

ТРЕНАЖ / [1925. *Микитенко / Нейль — 34*]; [1926. *Смолич / Шпана — 87*]; [1928. *Питання — 10*]; [1928. *Сірий / 1 — 40*]; [1929. *Смолич / Франка — 53*]; [1930. *Федорцева — 2*]. ► РОБОТА ТРЕНІРОВОЧНА

ТРЕНИ / «смутныи трены» [1631. *Розмышляньє — 95*]; [1636. *Розмышляньє*]. ► ЛЯМЕНТ, ПЛАЧ

ТРЕНІНГ АКТОРА / [1993. *Гротовський — 22*].

ТРЕСТ АНТРЕПРЕНЬОРСЬКИЙ / «Із сорока театрів у Берліні наприкінці минулого сезону працювало не більш як 15. Кадри безробітних акторів просто лякають своєю кількістю. Число безробітних збільшилося не тільки через крах театральних підприємств, а й через систему антрепреньорських трестів, що запанували в Берліні. Там 40 театрів держало в своїх руках 18 антрепреньорів. А на всі ці 40 театрів припадало усього тільки 600 чоловіка акторів. Пояснюється це тим, що через трестівську систему антрепреньори за однією трупкою обслуговують зразу кілька театрів. Разом з цим однак, при катастрофічному безробітті тисяч акторів даються феноменальні оклади прем'єрам, що одержують частенько платню надпів мільйона марок» [1925. *Туркельтауб / 7 — 3*].

ТРЕСТ МИСТЕЦЬКИЙ / «Мистецький трест. В пропозиції відділу мистецтв, Головополітосвіта обговорює справу організації мистецького тресту, до участі в якому притягнуто буде господарські організації, заінтересовані в розвитку мистецтва, зокрема, — театального» [1923. *Трест — 3*].

ТРЕСТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1907. *Трест — 4*]; [1930. *Антонов — 12*]; [1930] [1994. *Безгин — 9-10*]; [1931. *Гарнік — 15*]; [1931. *Театрліяда — 25*]; «У Києві організується Театральний Трест. Нещодавно при Культвідділі МРПС заснували так зва-

ну робітничу касу, що, за допомогою партійних та громадських органів, одержувала для робітників міста Києва 20 відсотків квитків до всіх театрів. Ця каса тепер перетворилася в могутню робітничу театральну касу, і є єдиний споживач усієї театральної продукції з обігом 3 000 000 карб. Разом із тим стан театального виробництва не задовольняє зростання політичного й культурного попиту трудящих Києва. Це пояснюється відсутністю чіткого організаційно-побудованого керівництва театрів. У керівничому складі самих театрів панує повна безвідповідальність. За доброго директора театру вважає себе той, хто більшу випросить дотацію від Наркомосвіти, від міськради. Директор часто-густо йде на поводу в художнього керівника. Наприклад: худ. керівник Малего Театру працює й на Київській кінофабриці, а одержує в театрі 500 карб, на місяць, у театрі ж майже не буває. Худ. керівник Польського театру одержує 500 крб. і протягом цілого року має дати тільки 2 постанови: на інші три постанови запрошують, або мають узяти ще другого режисера. Питання одноосібности, питання раціоналізації та правильного використання внутрішніх ресурсів, ущільнення роботи особистого складу театру зовсім не розв'язане. Питання відрядної оплати, вироблення норм прогресивної оплати праці за госпрозрахунком, — все це зовсім незрозуміло для театрів. Гадають, що в умовах театру це неможливо здійснити. Панує шалена знеосібка. Директор Польського театру заявляє на засіданні Міськпляну: “Дайте мені приміщення дайте мені глядача, дайте мені бюджет, побачите, як я буду працювати. Без цього кошторис вимагає 200.000 карб, дотації”. Коли ж подивитись на цей кошторис, то виходить, що театр працює 4 місяці в Києві, 2 місяці підготовчого періоду місяць відпустки, останні 5 місяців — у подорожі, а в кошторисі не передбачено подорожніх акторам, транспортних видатків та на оформлення. Зовсім не передбачено на цілий рік видатків на рекламу, авторський гонорар, опалення приміщення, освітлення, вивезення снігу й низку інших видатків. Це говорить про те, що в директорів зовсім немає уваги до пророблення своїх пром-фінпланів. Одним із безпорадних місць у театрі є поставлення бухгалтерської справи. Виконавчого кошторису немає, кошторис складається наосліп, балянсів немає: буває, що за 3 місяці немає розноски (Єврейський театр, Польський театр), — колосальна плутанина. Директор, звичайно, є якась святиня, божок, що вважає себе за вершителя театральних “судеб”, усе, що він робить — усе добре, ніякого контролю не може бути (“от покину й під”), без нього нема театру, без нього нема роботи. Політосвіта не керує театрами. На одному з засідань інспектор мистецтв заявив що театрами не керував тому, що не має відповідних штатів, а щоб керувати, треба, мовляв, великий апарат. Щоб як слід керувати окремими галузями роботи театрів у справі обслуго-

вування робітничого глядача, бракує тих взаємовідносин, що мусять бути між Театральним Товариством та директорами театрів. Усі спроби налагодити такі стосунки ніякого успіху не мали. Тут виявляється повна безвідповідальність окремих робітників театру. Мовляв, Театральне Товариство скупило всю продукцію, всі вистави в театрах, гарантуючи за ці вистави, а далі хай хоч б'ється головою об стінку. Інспектор мистецтв взагалі ніколи не буває на засіданнях Театрального Товариства, бо в той самий час читає лекції в інституті. Директор опери має велике навантаження в театрі ім Франка, в опері, в Академії Наук і теж не може бути; пом. директора театру ім. Франка працює як режисер, і тому також не може бути; директор ТЮГ'у в той самий час слухає лекції в інституті Лисенка і т. інш. Взагалі, все на першому пляні, а театр — основна робота директора — на другому. Всі питання, що їх розв'язують у Театральному Товаристві, здебільшого випадкові і залишаються тільки на папері» [1931.

Театральний трест — 15]. ► ГОЛОВМИСТЕЦТВО, ТРЕСТУВАННЯ ТЕАТРІВ

ТРЕСТУВАННЯ ТЕАТРІВ / [1930] [1994. *Безгін — 9–10*]. ► ГОЛОВМИСТЕЦТВО,

ТРЕСТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ТРИВАННЯ [В НАМІЧЕНОМУ УЯВОЮ РИТМІ] / «Актор — це людина: 1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі — в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру — символи для передачі зображеної реальності» [1925. *Курбас / Актор — 54*]; «Що ми розуміємо під цим першим моментом дефініції: здатність до тривання в наміченому уявою ритмі? Під цим триванням маємо на увазі загально визнаний наукою факт властивого всякій мистецькій творчості у всіх галузях мистецтва моменту внутрішнього наслідування, як інші кажуть, “перевтілення”, чи, як ми це називали, “мімічного розположення”. Це є факт безперечний, який суб'єктивно кожен з нас мусив у більшій чи меншій мірі пережити. Це не є здатність, властива тільки митцям. Вона властива в певній дозі всім людям. У митців вона розвинена більше» [1925. *Курбас / Актор — 55*]; «Колись на лекції про нашу систему я вам доповів про те, що станція фіксації і систематизації досвіду зафіксувала наше розуміння актора. Після цього я мав розмову з деякими товаришами, і в мене постало таке враження, що нічого тут у цій дефініції не сказано, що ніякої зміни в розуміння гри не внесено. А в цьому окресленні є певний поворот. Це мені довело, що не всі товариші ясно уявили, зрозуміли далекодосяжність цього окреслення і його особливу незв'язаність з якимсь “визначеним” стилем. Слово “тривання”, яке там ужито, стосується до всієї дефініції актора, себто людини, що має здатність тривати в наміченому уявою ритмі й має вміння і здатність знаходити і демонструвати символи, які передають певну реальність. Ця дефініція стосується актора взагалі,

від самих початків, де театр почав кристалізуватись, аж до методів наших часів. Різниця в тому, де лежить акцент, де кінчається підготовчий, творчий момент, а де починається виконання, здійснення матеріалу» [1926. Курбас / Золотопуз — 148]; «Актор мусить уміти тривати в наміченому уявою ритмові, але скерованому режисером» [1928. Курбас / Запис — 154]; «Лесь Курбас від самого початку своєї педагогічної діяльності намагався виховати лицедія, який був би здатним “тривати в наміченому ритмі і плані”» [1982. Гіряк — 312]. ► ТРАКТУВАННЯ

ТРИЄДИНІСТЬ / «дія трагедії повинна відповідати умовам триєдиності» [1913. Вороний / Театр — 114].

ТРИКО / «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].

ТРИКУТНИК [ДРАМАТИЧНИЙ] / «П'еса розгортається, як психологічна драма, економно використовуючи лише 3-х дієвих осіб (трикутник): двоє чоловіків та одна жінка» [1928. Сірий / 3 — 134].

ТРИЛОГІЯ / «один трехактный водевиль, заметим кстати (“Добрый гений”), именовался в объявлениях, вероятно для пущей важности, даже “трилогией”, да ещё “в трех сутках”» [цитуються періодика 1838 р.] [1893. Черняев / Млотковский — 99].

ТРИЛОГІЯ ДРАМОВАНА / «драмована трилогія» П. Куліша» [1906. Комаров — 67].

ТРИЛЬОГІЯ ДРАМАТИЧНА / [1923. Білецький — 43].

ТРОМ / «Що ж таке Тром? Розшифруймо його основну формулу: Тром — художній агітпроп комсомолу. Тром — це такий цілеспрямований колектив робітничої молоді, який засобами всіх мистецтв (чому всіх, скажемо далі) перебудовує своє життя й життя робітничої молоді, що його оточує, на новий соціалістичний лад. Це значить, що Тром, як мистецький заклад, є лише засіб для великої роботи виховання нашої молоді» [1931. ЛВ — 5]; «ТРОМ дійсно має всі можливості, щоб “організувати мистецькими засобами маси робітничої молоді, на боротьбу за генеральну лінію партії, за виконання п'ятирічки в чотири роки”» [1931. ТРОМ — 3]; «Троми не обмежувались у своїй роботі виключно стінами театру. Вони виносили свою насичену політичною загостреністю творчість в широкі маси трудящих — в цехи, в колгоспи, в лави Червоної армії. Саме троми поклали початок широкій організації театральних бригад та їхніх виїздів на периферію. Не даремно театри робітничої молоді носили звання агітпропу комсомолу, вони були закладами, які засобами театральної специфіки провадили величезну агітаційно-пропагандистську роботу» [1934. Борцагівський — 116]. ► РУХ ТРОМІВСЬКИЙ, ТЕАТР МОЛОДІ РОБІТНИЧОЇ

ТРОМБОН / [1900. Кропивницький / Нашествіє — 66]; [1937. Сабінін — 323]. ► ТРОМБОН
ТРОМІВЕЦЬ «Нема ще такого “ізму”, що ним можна було б назвати нашу творчу роботу, бо не можна в тромівській роботі відокремити політику від мистецтва: засоби агітпропника, доповідача — від засобів режисера чи актора» [1931. ЛВ — 3]. ► ТРОМ

ТРОМІЗМ ► ТЕАТР МОЛОДІ РОБІТНИЧОЇ

ТРОНЩИК ► ТЕАТР НАРОДНИЙ

ТРУБА / [1900. Кропивницький / Нашествіє — 66]; [1937. Сабінін — 323]. ► ТРОМБОН

ТРУБАЧ / [1565] [2019. Кузьмінський — 6]. ► МЕДВЕДНИК

ТРУПА АМАТОРСЬКА / [1894. Франко / Театр — 324]; [1899. Франко — 96]; [1909. Возняк / 1 — 76]. ► АМАТОР, ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ

ТРУПА ВАНДРІВНА / [1909. Возняк / 1 — 90]. ► ТРУПА МАНДРІВНА

ТРУПА ВАНДРУЮЧА / мандрівна трупа; «директора вандруючої німецької трупи» [1894. Франко / Театр — 308]. ► ТРУПА МАНДРІВНА

ТРУПА ГОРІЛЬЧАНО-ГОПАЧНА / «“горільчано-гопачна” трупа» [1936. Мар'яненко / 1 — 134].

ТРУПА ДЕРЕВ'ЯНА / трупа театру ляльок; [1906. Франко / Вертеп — 183].

ТРУПА ДРАМАТИЧНА / «довелось драматичній трупі перелицюватися в опереточну» [1916. Кропивницький — 235];

ТРУПА ЗІГРАНА / злагоджена трупа; [1914. Вороний / Дзвін — 263]. ► АНСАМБЛЬ, БАНДА [КОМЕДІАНТІВ], ТРУПА

ТРУПА ІМПРОВІЗОВАНА / [1894. Франко / Театр — 325].

ТРУПА КРІПАЦЬКА / [1924. Копержинський — 61]; [1925. Кисіль / УТ — 64]; [1941. Білецький — 6]. ► ТЕАТР КРІПАЦЬКИЙ

ТРУПА ЛІЛПУТИВ / «прем'єра труппи лилипутов Великанова. Идет пьеса Сарду “Мадам Сан-Жен”, сведенная в один акт. Бенефициант играет роль Наполеона I» [1922. ТХ — 3]; «Со вчерашного дня в Малом театре Пура начались спектакли труппы лилипутов. В программе одноактные старинные водевили, комедии и сольные выступления. Спектакли лилипутов продлятся две недели» [1922. ТХ/3 — 3]; «Вибувши понад 2 роки в Парижі, він [Мусій Тютюн] і сестра затужили за рідним краєм і оце свіжо повернулися додому. <...> Мусій аж горить, аж труситься, пориваючись до артистичної праці. Манять його знову за кордон, до Парижу, але він — свідомий громадянин У. С. Р. Р. і хоче розвивати свою мистецьку діяльність у ріднім оточенні. <...> Оце його запрошено до трупи лілпутів Малиновського, що має виступати по робклубах м. Києва» [1928. Лілінут].

ТРУПА МАЛОРОСІЙСЬКА / [1905. Стебницький — 44]; «Запрет формирования чисто малорусских трупп или требовал двойного состава, непосильного частным театрам, или исключал возможность подготовки хороших актеров, так как трудно себе представить, чтобы могла образоваться путная сценическая школа при постоянных переходах от “Назара

Стодоли” к “Татьяне Репиной” или к “Королю Лиру” и от “Пошились у дурні” к “Горю от ума” или к “Врачу поневоле”» [1905. Доклад — 13]; «“малоросійська” труппа» [1926. Треба — 3]. ► КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА, МАЛОРОСІЙЩИНА, ПОБУТОВЩИНА МАКУЛАТУРНА, ТЕАТР МАЛОРОСІЙСЬКИЙ

ТРУПА МАНДРІВНА / [1865. Вістник / 68]; [1899. Франко — 96]; [1913. Вороний / Театр — 106]; [1923. Антонович / Конспект — 4]; [1924. Політика / 2 — 3]; [1924. Хроніка закордонна — 18]; [1928. Копержинський — 405]; [1931. Дорошкевич / 1 — 265]; [1942. Ниерицький — 4]. ► ПОЛІТИКА МИСТЕЦЬКА, ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР МАНДРІВНИЙ, ТЕАТР МАНДРОВАНИЙ, ТРУПА ВАНДРУЮЧА

ТРУПА МАНДРІВНА ФРОНТОВА / [1919. Лист — 284]. ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ, ТЕАТР ФРОНТОВИЙ

ТРУПА НА СЛОВО / «Садовський тримав труппу “на слово”. Така традиція була тоді скрізь на українській сцені: писаних умов з нами, акторами, ні Садовський, ні інші антрепренери не складали. І в той час, коли на російській сцені антрепренери по контрактах виплачували великі гроші прем'єрам і примадоннам (1000–1200 крб. на місяць) і тут же молодим акторам платили крб. 35–40 на місяць, у нас добрий хорист, він же й актор на маленькі ролі, отримував крб. 50, а кращий актор — 150 крб. на місяць, лише мені, як виняток, Садовський платив 175 крб. Це пояснюється тим, що український театр повинен був мати в своєму складі, крім акторів, ще хор, оркестр та співаків і до того ж жоден театр український не був стаціонарним, за винятком театру Садовського. І ще одна характерна деталь: нам, видатнішим акторам, виплачували зарплату разом з усіма, коли збори були добрі, а коли збори починали хитатися, нам плату затримували, кращали збори — знову платили, але заборгованість не виплачували роками. Отже, ми, основні актори, ставали ніби пайщиками театрального товариства» [1936. Мар'яненко / 2 — 170].

ТРУПА НАРОДНА / «народная труппа» [1905. Кропивницький — 86].

ТРУПА ОПЕРЕТОЧНА / «опереточная труппа» [1887. Старицький — 476]; «довелось драматичній трупі перелицюватись в опереточну» [1916. Кропивницький — 235]. ► ТЕАТР ОПЕРЕТОЧНИЙ

ТРУПА ПАНТОМІМІЧНА / [1924. Копержинський — 61]. ► ПАНТОМІМА

ТРУПА ПОБУТОВА ► ПОБУТОВЩИНА МАКУЛАТУРНА

ТРУПА ПОБУТОВА ПРОВІНЦІАЛЬНА / [1926. Треба — 3]. ► КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР ПРОВІНЦІЙНИЙ

ТРУПА ПОСТІЙНА / [1900. Франко / Театр — 23]; [1925. Кисіль / УТ — 89]. ► ТЕАТР НОРМАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ

ТРУПА ПОСТІЙНА УКРАЇНСЬКА / [1925. Кисіль / УТ — 34]; [1925. Кисіль / УТ — 68]. ► ТЕАТР НОРМАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ

ТРУПА ПРОВІНЦІАЛЬНА / [1906. Кропивницький / 35 літ — 107]. ► ТЕАТР ПРОВІНЦІЙНИЙ

ТРУПА ПРОВІНЦІАЛЬНА ПОБУТОВА / [1926. Треба. — 3]. ► КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР ПРОВІНЦІЙНИЙ

ТРУПА ПРОФЕСІЙНА / «перша українська професійна трупа (1881)» [1941. Білецький — 7]. ► ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЛНИЙ

ТРУПА ПУРИМШПІЛЕРІВ / [2001. Береговский — 47]. ► КОМЕДІЙЩИНА, ПУРИМШПІЛЕР, ПУРИМШПІЛЬ

ТРУПА САМОСТІЙНА / «перша українська самостійна трупа» [1913. Вороний / Театр — 132].

ТРУПА [ТЕАТРАЛЬНА] / польськ. *trupa* [1774] [2007. Rutkowska — 594]; [1797] [1992. Cegiela — 116]; «трупа» [1870. Н. Ч. — 11]; [1891. Кримський / Трупа — 323]; [1893. Нечуй — 148]; [1902. Франко / ЛНВ — 262]; [1906. Кропивницький / 35 літ — 104, 105]; [1907. Франко / Тобілевич — 375]; [1917. Чикаленко — 78]; [1908. Інцидент — 4]; [1910. Капельгородський — 449]; [1910. Франко — 391, 392]; [1918. Хор — 3]; «труппа» [1841. Квітка / Театр — 97, 98, 99, 101, 102]; [1861. Мизко — 304]; [1905. Кропивницький — 87, 88, 89, 91]; [1905. Редакція — 1]; [1905. Труш / 2 — 92]; [1909. Возняк / 1 — 71]; «подвижною своєю труппою»; «содержатель странствующей труппы» [1829. Котляревський — 283]; «труппа артистов» [1840. Квітка / Приезжий — 36]; «труппа состояла из двенадцати лиц» [1841. Квітка / Театр — 90]; «труппа артистов оперы под дирекцією» [1845. Гребінка — 498]; «трупа драматична» [1866. Русалка — 370]; «Всякий, хто хоть щото знав театральні обставини, знає запевно, як багато находиться при кожній більшій трупі бідолахів, неприйнятих акторів, а танцерів, статистів, сміховальників і подібних, котрих звичайно приймають для якоїсь осібної пантоніми або містної фарси» [1876. Діккенс — 697]; «в Сумах лишь сравнительно недавно явилась возможность играть правильно организованным целым труппам» [1888. Черняев — 426]; «тепер у нас на Україні есть тільки чотири справжніх трупи: під режисерством Саксаганського, Кропивницького, Старицького і Садовського» [1890. Карпенко-Карий — 304]; «наши гавенные труппы этих вещей играть не могут» [1893. Старицький / 5 — 522]; «трупа артистів» [1894. Франко / Театр — 307, 311]; «Ось умови моєї трупи. Я маю 6 паїв, заробляю від 800 до 2000 карбованців на місяць, а поїду на 350 карб(ованців), Шостаковська має паїв $2\frac{3}{4}$, поїде на 150 р., Гайдамака на 125 р., Загорській на 125 р. Співачка на 150 р., візьму ще резонера на 150 р., Величко на 75 р., Глоба на 80 р., баритон на 80 р., Одна старуха на 150 р., друга на 80 р. Троє молодих акторів візьму за 180 р. 3 хориста і 4 хористки по 50 р., — 350 р., суфлер 100 р., дерижер — 150 р., ітого 2295. Ще додати треба портного — 60 р. і парикмахера — 75 (р.), та на 25 чол(овік) дорожних по 15 р. (— всього) 2805., а всіх, як я Вам і казав, 3000 р. на місяць» [1895. Кропивницький / Науменко — 22]; «у Варшаві з усіх приїжджих труп, опріч російської, беруть на правительственні театри (бідне правительство) шосту часть валового збору» [1897. Кропивницький / Грінченко / 3 — 461]; «Ще питаєте про трупу Старицького. На що воно Вам? Ця трупа,

де на чолі стоїть Заньковецька і якій дав Старицький своє ім'я, знаходиться десь на сході Росії, у Саратовській чи десь там губернії. Вони просять, здається, на Сибір» [1899. Лисенко / 1 — 309]; «театральні трупи» [1899. Франко — 94, 95]; «театральна трупа» [1899. Франко — 95]; [1910. Франко — 336]; «акторська трупа» [1899. Франко — 97]; «і я повів-таки справу і спорудив трупу, яка борикалась і в Петербурзі» [1902. Старицький / Франко / 2 — 641]; «трупа під управою» [1902. Франко / ЛНВ — 261]; «Заньковецька? Та вона ж, здається, тепер зовсім безголоса, а як ні, то вона десь у Сибіру з власною трупою, бо з 16 іюня почала у Саратові на 16 вистав, далі у Ростові-на-Дону, а далі в Сибіру, так вона мені сама казала в кінці мая» [1903. Лисенко / 1 — 366]; «убога трупа» [1907. Старицька — 635]; «старші українські трупи од перших кроків своїх визначалися художньою „постановкою“ п'єс» [1907. Старицька — 723]; «зорганізував нову трупу» [1910. Франко — 392]; «довелось драматичній групі перелицюватись в опереточну»; «зорганізували ми дотепну укр[аїнську] трупу» [1916. Кропивницький — 235]; «Труппа — постоянный личный состав актеров и актрис в театре» [1925. Словарь — 238]; «Кілька день порядку в театрі — слухаю Саксаганського і Садовського. Зібрали досить гарну трупу, і публіка аж театр ломить. Між іншим дізнався, що з “Гандзі” цензура викинула перший акт, а “Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка” й зовсім заборонила. Перше я розумію: звичайно, за жида. А чого комуністична цензура “Дворянську честь” Шпоньчину обороняє — цього вже ніяк не збагну» [1926] [1929. Єфремов — 403]. ► БАНДА, ГАЛЬОРКА, ДРУЖИНА

ТРУПА ТЕАТРАЛЬНА ХУДОЖНЯ / [1917. Відділ — 2]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ТРУПА ХАЛТУРНА / [1928. Хмурий — 4].

ТРУПА ХАЛТУРНО-ГОПАКІВСЬКО-МАЛОРОСІЙСЬКОГО ХАРАКТЕРУ / «Коли не брати на увагу сили силенної по більшості мандрівних труп халтурно-гопаківсько-малоросійського характеру, що за антрепризами знаменитих Гаркунів-Задунайських заповнили провінціальні міста не тільки України, а й цілого Союзу, то у нас минулого сезону існувало 4–5 серйозних українських театрів» [1925. Справа — 1].

ТРУПА ХУДОЖНЯ / [1925. Туркельтауб / 8 — 16].

ТРУПА ЦИГАНО-МАНДРІВНА / [1918. Савченко / «Молодий театр» — 79]. ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ

ТРУПА ЧУЖОЗЕМНА / [1928. Копержинський — 423].

ТРУПА ШАНСОНЕТНА / «шансонетная трупа» [1883. Кропивницький — 337].

ТРУПА ЯРМАРКОВА / [1924. Копержинський — 53].

ТРУППА / «Цікавий склад цієї “труппи”. Душ на 50 “артистів” ледве 5 набереться “малоросів”, а решта — москалі, євреї, є навіть турецькі підданці; з ідейним українським репертуаром цілком не знайомі і знайомитись не хочуть» [1913. Миргород — 4].

ТРУППА ПРОВІНЦІАЛЬНА / [1913. Хата — 2].

ТРЮК [ТЕАТРАЛЬНИЙ] / [1924. ВБ — 1]; «П'єсою зветься комбінація трюка, праці режисера, ідеології і оплесків — с. т. того, що ми звемо другорядними елементами театру» [1926. Котко — 7]. ► **КОНСТРУКТИВИЗМ**

ТРЮК ЦИРКОВИЙ ► **СПЕКТАКЛЬ КОНСТРУКТИВНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ**

ТРЮКИ ЕКСЦЕНТРИЧНІ / [1932. Рулін / 15 — 71].

ТРЮКИ М'ЮЗІКХОЛНІ / [1930. Трюки — 7].

ТРЮКІЗМ / «трюкізм в формі скакання, перекидання й інших засобів циркових клоунів» [1929. Вознесенський — 184]. ► **ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ**

ТРЮМ / [1969. Ратімов — 81]. ► **КРУГ ПОВОРОТНИЙ, ЛЮК СЦЕНІЧНИЙ**

ТРЮМ ДЛЯ ЕЛЕКТРИКИ / [1930. Курбас / Вимоги — 786].

ТУБСАНП'ЕСА / «Письменный М. Жертви темряви. Тубсанп'еса на 1 дію з апотеозою» [1930. Шпілевич — 164].

ТУПАННЯ НОГАМИ / [1907. Старицька — 642]. ► **ПОСВИСТИ**

ТУПИК РЕПЕРТУАРНИЙ / «репертуарний “тупик”» [1925. Перспективи — 1]; «Саме тому ми й вживаємо, замість такого терміну, як занепад — репертуарний тупик. Але “репертуарний тупик” зовсім не є “репертуарний голод”. Наш театр не в стані безп'єся, а в стані своєї первісної формації на новому світогляді. Що це значить? Це значить, що він намагає під собою ґрунт і шукає в архівах старого світогляду того об'єктивно-корисного матеріалу, що на нім він положить основи нової театральної культури. Без цієї попередньої роботи було б страшенною глупотою чекати виходу із “репертуарного тупика”. А коли ми скажемо, що до названого матеріалу відноситься і якась велика частина буржуазних п'єс, то для нас ясным становиться, що не можна змішувати “репертуарний голод” з “репертуарним тупиком”» [1926. Хвильовий — 328].

ТУРНЕ АРТИСТИЧНЕ / [1892. Лисенко / 2 — 211]; [1902. Франко / ЛНВ — 269]; [1909. Кінець — 4]; «Числа 10–12 січня повернусь до Києва з мого артистичного хорового українського турне» [1892. Лисенко / 2 — 213]; «Скажу тобі ще новину: зваживсь я оце недавно зробити пробу артистичного турне українського хора. Користуючись вакаціями, я зібрав хор душ у 24 з добрих голосів (дівчата і хлопці), обучив його, зробив про всіх історичне вбрання: кунтуші, жупани і об'їхав Чернігів (два концерти), Ніжин (2), Полтава (2), Лисавет (1), Одеса (2). Скрізь мене вітали, приймали дуже приязно, овації великі чинили. <...> У Одесі було б теж добре, коли б не свій земляк, артист С[адовський], якому я звиривсь впорядкувати концерт у його ж театрі. Він з-за заздрості до карбованців зрадив мене якнайганебніше: рекламу убив» [1893. Лисенко / 2 — 221]. ► **ГАСТРОЛІ, ГАСТРОЛЬ, ГОСТИНА**

ТУРНИК ► **ТЕАТРАЛЬНІСТЬ**

УБИРАЛЬНЯ / «біля убиральні артистки стояв натовп молоді, письменників і прихильників її таланту» [1907. *Петлюра / Заньковецька* — 36]. ► УБОРНА, УБОРНА БАЛЕРИН

УБОРНА / кімната для гримування; [1894. *Старицький / Талан* — 445]; [1903. *Винниченко* — 123]; [1905. *Карпенко-Карий / Житейське море* — 113]; [1907. *Петлюра / Заньковецька* — 36]; «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 бенеуарах и ложах имеются небольшие комнаты. Отопление и вентиляция устроены таким образом, что температура по всему театру поддерживается одинаковой» [про театр в Одесі, 1870-ті рр.] [1895. *Черняев / Милославский* — 634]; «у нас в уборній був Андрій Віталійович Лисенко» [1897. *Карпенко-Карий / Тобілевич / 3* — 315]; «уборну її уквітчали вінками, килимами та рушниками; а як виступала вона на кін, то її засипали живими квітками» [1906. *Кропивницький / 35 літ* — 114]. ► УБИРАЛЬНЯ, УБОРНА БАЛЕРИН

УБОРНА БАЛЕРИН ► ТАНОК, УБИРАЛЬНЯ, УБОРНА

УВАГА ДО ПАРТНЕРА / [1937. *Захава* — 84].

УВАГА ДО ПОСТАНОВКИ П'ЕСИ / режисерський коментар; [1930. *Ирїї* — 9].

УВАГА ДО СТАВЛЕННЯ / «Уваги до ставлення (поради до постановки драматичних етюдів, що друкувалися у номері)» [1928. *Уваги / 1* — 13]; «Уваги до ставлення (поради до постановки)» [1928. *Уваги / 2* — 25]. ► ЗАУВАЖЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКІ, ПОРАДА РЕЖИСЕРСЬКА

УВАГА ОРГАНІЧНА / [1939. *Ранонорт* — 6].

УВАГА РЕЖИСЕРСЬКА / режисерський коментар; [1925. *Вороний / Купала*]; [1928. *Уваги* — 30]. ► ПОРАДИ РЕЖИСЕРСЬКІ

УВАГА РЕЖИСЕРСЬКА ДО ПОСТАВЛЕННЯ / «режисерські уваги до поставлення» [1930. *Василько / Кутюр'є* — 5]. ► ПОРАДИ РЕЖИСЕРСЬКІ

УВАГА СЦЕНІЧНА / [1953. *Станіславський* — 104].

УВЕРТЮРА / польськ. *uwertura* [1809] [2007. *Rutkowska* — 601]; «увертюра» [1862. *Слухи* — 3]; [1878. *Воробкевич* — 238]; [1925. *Курбас / Режлаб 07.10.1925* — 552]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 15]; «увертюра» [1904. *Історія* — 10]; «музика <...> измучилась над <...> увертюрою» 1840. *Квітка / Ярмарка* — 398]; «Увертюра — музичний вступ до опери» [1938. *Мельник* — 71].

УВЕРТЮРА ОРКЕСТРОВА / «показано постанову, включаючи оркестрову увертюру й музичні номери — мелодекламацію й співи» [1908. *Мистецтво / 1* — 13].

УВІД ► АКЦІЯ ДРАМАТИЧНА, ЕКСПОЗИЦІЯ

УГРУПОВАННЯ МИСТЕЦЬКЕ / [1924. *Рада* — 6]. ► РАДА ХУДОЖНЯ

УДАВАННЯ / польськ. *udanie, udawanie* [1754] [2007. *Rutkowska* — 599]; *udanie* [1765] [1992. *Cegiela* — 117]; у XIX ст. термін не мав відтінку негативного,

притаманного у XX ст. перекладові російського терміна «театр представления» як «театр удавання»; так само тлумачився термін у практиці польського театру XVIII–XIX ст., де «удавання» (польськ. *udanie, udawanie*) було загальним терміном для виконання ролі актором, а сам виконавець називався «удавачем» (*udawacz, udawca*) [2007. Rutkowska — 598–600]; «удавання» [1953. Станіславський — 48]; [1970. Луцький — 209]; «удають іскусно» [Петро у “Наталці Полтавці” Котляревського про театр] [1819. Котляревський — 242]; «Удавати — прикидываться» [1838. Наталка — 86]; «нарядилась в мужицкую свиту, подвязала бороду, выпачкалась вся в муку и “вдавала” мельника» [1840. Квітка / Дипломати — 213]; «до того дошел, что “вдавал”, как дячиха на пана Тимофея ворчала» [1840. Квітка / Халаявський — 42]; «удаванье — притворство, уподобление <...>; удавати (вдавати) — превращать, представлять, подражать, уподоблять» [1845. Білецький — 363]; «Удавати, удаю, вдавати, <...> лгать, доносить, притворяются, казаться» [1861. Закревский — 556]; «удаючи» [1865. Мета / 2 — 14]; «то не акторське удання було, — то був голос правдивий, з роздертої душі походящий» [1865. Слово / 51 — 12–13]; «представлять (играть роль) — удавать» [1874. Левченко — 120]; «актори дуже добре удають» [1888. Карпенко-Карий / Франко — 299]; «Бульбу удавав актор Базаров» [1894. Цезар / 1 — 165]; «удавана роль» [1895. Вороний — 306]; «возного він грав, удаючи зовсім славного полтавського возного» [1903. Карпенко-Карий / Наталка — 275]; «делать вид — удавати» [1917. Дубровський — 29]; «найбільше треба пильнувати того, щоби переживання й втілення образу було щирим, щоб воно не мало в собі нічого нав'язного зовні, щоб не було штучности, “удавання”, а було-б правдиве життя» [1920. Мимодрама — 4]; «Знаменитий французький актор Коклен сказав: “щоб зворушувати, не треба самому бути зворушеним”, цебто сам актор не повинен захоплюватись і дуже гарячкувати на сцені, натомість він повинен уміти добре удавати те, що вимагає від нього роля. Таким способом, як каже Коклен, ґрунтуючися на своєму великому акторському досвіді, швидше можна зворушити й захопити глядача, ніж коли актор навсправжки хвилюватиметься й переживатиме. Ви, звичайно, розумієте, що від самого характеру ролі вже залежить, як саме треба удавати того, кого ви граєте» [1928. Шевченко / 1 — 39]; «ріжниця між життям і сценою — це ріжниця між “бути” й “удавати”, цебто ріжниця між натурою і мистецтвом (Гаґеман)» [1930. Василько / Кутюр'є — 6]. ► АРТИСТ УДАВАННЯ, ВДАВАННЯ, МИСТЕЦТВО УДАВАННЯ, МІСТЕРІЯ ВЕРТЕПНА, ПЕРЕЖИВАННЯ, РЕМІСНИЦТВО, РЕЦЕНЗЕНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕАТР УДАВАННЯ, УДАВАНЬЄ, УДАВАТИ, УДАВАТИСЯ, УДАВАЧ

УДАВАНЬЄ / «Удаванье. Притворство; вымысел, выдумка» [1597–1599] [2002. Тимченко / 2 — 416].

УДАВАТИ / «Удавати, удати. 1. Представляют, представит, изображать, изобразить» [1608] [2002. Тимченко / 2 — 416]; «Удавати — играть» [1882. Пискунов — 263].

УДАВАТИСЯ / «Удаватися. Прикидываться, представляться» [1646]
[2002. Тимченко / 2 — 416].

УДАВАЧ / польськ. *udawacz* [1792] [2007. Rutkowska — 600].

УДАРНИК / [1930. Ударник — 205]; «В Одеській опері ми маємо 36 % вдарників, на Київській фабриці — 37 %, в Одеській Держдрама — 54 % <...>. Але це свідчить, що вдарницьким рухом охоплена ще невелика кількість робітників мистецтва» [1930. Винарський — 14]. ► **УДАРНИК СОЦЗМАГАННЯ**

УДАРНИК ПОЧЕСНИЙ / «Посилаючи в нову міськраду Києва своїх кращих ударників, робітники Кабельного заводу обрали на члена міськради почесного ударника заводу — нар. артиста Республіки тов. Г. П. Юру» [1931. Досвід — 14].

УДАРНИК СОЦЗМАГАННЯ / [1930. КДАО — 12]. ► **БРИГАДА УДАРНА**

УДАРНИЦТВО / [1930. Ударник — 205]. ► **БРИГАДА УДАРНА, УДАРНИК, УДАРНИК ПОЧЕСНИЙ, УДАРНИК СОЦЗМАГАННЯ**

УДЕРЖАВЛЕННЯ [ТЕАТРІВ] / «Тільки в останні роки товариство “Сокіл” удержувало у Львові постійну сцену аматорів, а цього року заложено у Львові такий же театр аматорів п. н. “український людвий театр”. Та все те — тільки малі початки і як про справжній театр можна говорити тільки про театр “Руської Бесіди”, який має за собою вже традиції скількох десятиліть» [1911. Лозинський — 2]; «Постанова Директорії (від 29 грудня). Ухвалено асигнувати Державному Драматичному Театрові — 25 тис. карб й Молодому — 15 тисяч. Ухвалено й постанову про удержавлення міського оперного театру» [1918. Постанова / 2 — 6]; «Міністерство Преси й Інформації У. Н. Р. видало закон про мобілізацію артистів, а театри удержавило» [1923. Галицькі театри — 1]; «22.XII.1924. Приїхав до Києва гартованець Хрестовий — новий зав. Від. Мистецтв Політосвіти. Веде переговори з Курбасом про удержавлення “Березіля”. У держави є така думка удержавити п’ять українських театрів» [1924. Василько / 1 — 65]; «Порушено справу про удержавлення квартета ім. Гільйома та видачу субсидії в сумі 500 крб. на місяць» [1925. Хроніка — 42]; «Театр ім. М. Заньковецької має бути удержавлений і буде видано субсидію розміром в 2.100 крб. одноразово. Доки питання це ще не вирішено остаточно» [1925. Хроніка — 43]; «Для збільшення мережі держтеатрів на майбутній театральний сезон ухвалено удержавити театри великого художнього значення, напр., опери Київську та Одеську. Крім того, постановлено організувати низку державних сільських пересувних театрів та організувати російські й польські держтеатри, а також подбати про утворення мережі державних циркових підприємств на Україні» [1926. Народа — 122]; «удержавлення театрів мусить означати найраціональнішу організацію їхньої роботи» [1928. Кравченко — 133]. ► **ІСТОРІЯ ТЕАТРУ, РЕЄСТРАЦІЯ МИТЦІВ**

УЗАГАЛЬНЕННЯ ХУДОЖНЄ / [1970. Френкель — 17].

УКЛАД СЦЕНІЧНИЙ / «Олесь Курбас, цей “звонко кричущий цыплёнок”, як прозвали його російські театральні зоїли, засновує “Молодий театр” і <...> по черзі захоплюється він різними методами й формами сценукладу: античною (“Цар Едіп” Софокла), гротесковою (“Горе брехунові” Грільпарцера), символічною (драматичні етюди Олесья), реставраційною (“Вертеп”, за варіантом Галагана), ритміко-пластичною (“Іван Гус”, “Тайдамаки” Шевченка), легковажно підпадаючи під впливи Рейнгардта, Євреїнова, Далькроза... Лише в ритміко-пластичнім методі йому вдається впасти на щасливий режисерський концепт і утворити щось, хоч і невивершене, але, в кожному разі, своє, оригінальне і справді цікаве» [1924. Вороний — 542].

УКОСТЮМОВАННЄ / [1916. Чарнецький — 9].

УКРАЇНІЗАЦІЯ / у значенні переклад українською мовою; «Українізація світової драми. <...> Лишається для українського театру ще один спосіб вийти на новий шлях — це користуватися з світового драматичного письменства, виставляючи переклади кращих творів чужих авторів. <...> Дати українською мовою твори, напр., Ібсена — значить зробити літературне діло ваги неабиякої, випробувавши нашу мову на таких, з одного боку, загальновідомих і, з другого, глибоких змістом творам світової вартости. <...> Цю систематичну працю — українізування творів світового письменства — розпочате ще покійним П. Кулішем» [1908. Українізація — 2].

► **УКРАЇНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ, УКРАЇНІЗУВАННЯ**

УКРАЇНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ / «Українізація опери. Директорією доручено міністерству освіти виробити законопроект про українізацію міського оперного театру. На нараді музичного й театального відділів головного управління мистецтв та національної культури вирішено: 1) заснувати український державний оперний театр, передаючи для цього в відомство головного управління мистецтв міський оперний театр, 2) асигнувати від державної скарбниці в допомогу на улаштування опери на 1919 р. — 413,735 карб. 3) доручити головному управлінню мистецтв затвердити статут і штати укр. державного театру. Загальний бюджет на сезон 19–20 р.р. рахується в 3,963,100 карбованців» [1919. Українізація — 4].

► **УКРАЇНІЗУВАННЯ** / [1908. Українізація — 2].

УКРАШЕНІЯ / «в Домі Народнім лагодиться простороння саля, в котрій представлення даватися будуть, — а скоро собереся гріш потрібний, аби закупити украшенія, гардеробу, книжки, — найдеся і учитель, найдуться і актори межі нами; ми будем зразу довольствоватися пробами, а не намагаючи нараз великих успіхів, заведеся у нас помалу зрілище сталое» [1863. Вістник — 4].

УЛАМОК / «Мох Рудольф. Уламок з драматичного сочиненія під назвою “Терпен-спасен”, відіграного дня 3 [15] Мая 1849» [1888. Левицький — 46].

УЛОМОК / «Уломок з драматического сочинения» [1849. Уломок — 539]. ► УЛАМОК

УЛЬТРА-РЕАЛІЗМ / [1908. Маніфест / 5 — 2]. ► ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ

УЛЬТРАРЕАЛІСТ / [про Г. Успенського] [1878. Нечуй — 45]. ► РЕАЛІЗМ

УМІЛІСТЬ / мистецтво; [1910. Капельгородський — 449]; [1926. Йогансен — 100]; «Маючи на увазі ту велику вагу, яку в національно-культурному житті народів відіграє національна умілість взагалі, а особливо театр, а також зважаючи на брак спеціального органа, який би займався питаннями української умілости, — “Рада” уділяла і буде уділяти відповідне місце на своїх сторінках українській умілости і театрові “Рада” друкуватиме критичні розправи по питанням національної умілости, дописи, рецензії, звістки, що стосуються до українського артистичного життя» [1909. Рада / Реклама — 1]; «Искусство — умілість, вправність» [1918. Терпило — 75]; «искусство — 1. (в широком смысле) — мистецтво; 2. (мастерство) — умілість, уміння, наука, штука» [1930. Словник — 22]. ► ВПРАВНІСТЬ, ГАЛЬОРКА, МИСТЕЦТВО

УМІЛІСТЬ АКТОРСЬКА / мистецтво актора; «працював я над технікою акторської умілости, недооцінюючи часом внутрішній, психологічний рисунок ролі» [1936. Мар'яненко / 1 — 130]. ► МИСТЕЦТВО

УМІЛІСТЬ ДРАМАТИЧНА / драматичне мистецтво; [1908. Тім — 3]. ► МИСТЕЦТВО, ТОВАРИСТВО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНЕ

УМІЛІСТЬ СЦЕНІЧНА / сценічне мистецтво; [1935. Гармсен / 1 — 157]. ► МИСТЕЦТВО

УМІЛІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА / театральне мистецтво; [1909. Вечерницький / 2 — 2]; «В Києві нема постійного з'організованого гуртка української театральної умілости» [1910. Листування — 4]; «Установчі збори Т-ва “Український національний театр”. 23 квітня, у вівторок, о 7-й годині вечора в осередковій залі Педагогічного музею відбудуться установчі збори Т-ва “Український національний театр”. Т-во має на увазі об'єднати артистів, акторів, малярів та письменників й прихильників рідного мистецтва біля справи піднесення Української театральної умілости. Розпорядчики зборів — прохають о численне прибуття на збори всіх, кому близькі справи українського мистецтва» [1917. Збори — 4]. ► МИСТЕЦТВО, ТОВАРИСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ УКРАЇНСЬКЕ

УМЛІВАТИ / «на першій представленю виставлено драму “Маруся”, в час котрої умліли дві жєнщини» [1904. Історія — 14].

УМОВИ ТЕАТРАЛЬНІ / вірогідно, театральна умовність; [1891. Кримський — 340].

УМОВНІСТЬ ЕСТЕТИЧНА / «естетичні умовності» [1919. Курбас / Нова німецька драма — 52].

УМОВНІСТЬ ОСНОВНА / «Перш за все найважливіше і найважче вирішити в кожному спектаклі принципову справу. Перше — це основ-

на умовність, коли можна її так назвати. Під цим я розумію: щоб міг діяти грецький театр, щоб міг діяти наш театр чи будь-який театр на світі, мусить бути потреба цього театру у глядача, і він мусить бути прийнятим. Це, що нам показують, не є для нас смішним, диким, воно настільки збігається з нашим відчуттям. Приміром, китайський театр. Він страшенно інтересний для аматорів, для кіл митців. Для пересічного громадянина білої раси китайський театр — мука, в котрій дещо, як екзотичне, його вражає, може викликати якусь цікавість, а здебільшого це противний, сморідний зал, у котрому люди показують речі, які для нас нічого собою не являють. Бо для нас немає тієї основної умовності, яка існує для китайця. Грецький театр: ми не припускаємо, щоб він міг існувати без цієї самої основної умовності, яка властива була тільки давнім грекам. Перш за все у глибокій переконаності в релігійних устоях того часу, які дозволяли пересічному глядачеві сприймати той пафос і маску, приймати їх не тільки за справжню монету, але й піддаватись їхньому переконанню. Не тільки, приміром, поет, музикант, що шукає чисто естетичної насолоди, може знайти і поцікавитися по-своєму розв'язаною справою театру чи цікавою і високою своєрідною технікою, котрий дивиться як дослідник. У такого це інакше сприймається. Для звичайного глядача потрібна ця основна умовність. І в будь-якому театрі, у будь-який час вона обов'язкова. У наш час, який по суті у великій мірі має характер захопленого історизмом і еkleктизмом, час величезної диференціації, ясно, що театр будується для цілком інакшої основної умовності. Те, на якій основній умовності ми обмежуємося, є першим і основним боком, принципом спектаклю. Тут грає величезну роль світовідчуття, традиція, котра у світовідчутті в сполученні з театром впливає; тут грає роль у величезній мірі ідеологія. Приміром — “Комуна в степах” М. Куліша: той самий спектакль у робітничій аудиторії викликає величезний вплив; той самий спектакль для непмана є нудним, неприйнятним, оскільки для непмана цієї основної умовності немає (те, що червоне — добре, те, що біле — погане). Спектакль повинен інакше будуватись для такого глядача, коли він має існувати як театр, як життєвий процес, і цілком інакше для робітника. І ви зауважили, як на деяких спектаклях публіка кричить від задоволення, коли б'ють процесію. На таких принципах дії, котрі апробуються глядачем заздалегідь, можна побудувати весь спектакль, оскільки в ньому є мораль даного класу, який апробує такі речі» [1926. Курбас / Теорія — 108–109].

УМОВНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА / [1936. Мар'яненко / 1 — 119]; [1944. Ревуцький / 2 — 2]. ► РОБОТА НАД П'ЄСОЮ, ТЕОРІЯ ДРАМИ

УМОТИВОВАНІСТЬ ВЧИНКІВ / «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]. ► МОТИВ, МОТИВАЦІЯ

УНІВЕР-ТЕАТР / універсальний театр; [1931. Мамонтов / Проблеми / 2 — 61].

УПАРТІЙНЕННЯ / [1950. Шерех — 159]. ► КРИТИКА

УПОВНОВАЖЕНИЙ ПО ТЕАТРУ / [1924. Рада — 6]. ► РАДА ХУДОЖНЯ

УПОВНОВАЖЕНИЙ ТЕАТРУ / «Просимо надіслати уповноваженого театру для переговорів в справі абонування глядача» [1928. Інформація — 67].

УПРАВА ВИДОВИЩНИХ ПІДПРИЄМСТВ / [1928. Кравченко — 134].

УПРАВА МИСТЕЦТВ ГОЛОВНА / [1929. ВТВ — 2]. ► ВИСТАВА ТЕАТРАЛЬНА

ВСЕУКРАЇНЬСКА

УПРАВА ТЕАТРУ / [1922. Василько — 20].

УПРАВЛІННЯ АКТЕАТРАМИ / Управління академічними театрами; [1927. Хроніка — 16].

УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ ГОЛОВПОЛІТ-ОСВІТІ / [1929. Плановість — 150].

УПРАВЛІННЯ ВИДОВИСЬК / [1929. Плановість — 150].

УПРАВЛІННЯ ВИДОВИЩАМИ УКРАЇНИ / [1926. Нарада — 122].

УПРАВЛІННЯ ВИДОВИЩНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ / [1927.

Предславич / 2 — 15]; «Не дивлячись на зріст культурно-мистецьких потреб з боку робітництва, на Україні є чимало безробітних робітників мистецтва. Безробіття, як це виявляється, має застійний характер цеб-то без умілої планової руки Головополітосвіти його не ліквідувати. Щоб внести більше плановости в театральне життя, Головополітосвіта намічає організувати управління видовищами підприємствами в масштабі міста. Воно мало б об'єднувати з господарського й художнього боку всі місцеві театри, утворивши сталу фінансову базу для колективів і усунувши геть нездорову конкуренцію. Управління, об'єднуючи всі театральні площадки даної місцевості, могло б усунути паралелізм у роботі ріжних театрів, повівши рішучу боротьбу зі всякою халтурою й аматорщиною. Утворюючи таким чином міцну фінансову базу для роботи театрів, Управління могло б гарантувати певний мінімум зарплати для робітників, зменшивши цим і безробіття. Всеукраїнська нарада посередницьких бюро робітників мистецтва, що відбулася цими днями обговорювала питання і так само визнала за потрібне організацію такого управління видовищними справами. Нарада обговорювала також пекуче питання про організацію на Україні Центрального Управління трудколективами робітників мистецтва, що має керувати господарською і фінансовою роботою всіх колективів, затверджувати їхні виробничі плани то-що. Таке управління

буде незабаром організоване і безумовно воно допоможе усунути нездорову конкуренцію між пересувними театрами. Нарада прийняла проєкт організації на Україні сітки посередницьких бюро. Надалі буде організовано п'ять краєвих посередницьких бюро в Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську і в одному з міст Донбасу, що постачатимуть театри потрібною їм художньою силою» [1927. *Управління* — 7].

УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ / [1919] [1970. *Йосипенко* — 11]; [1930. *Держбюджет* — 17]; [1930. *Передача* — 17]; «Управління мистецтв організувало курси директорів робітничо-колгоспних театрів УСРР з місячним строком навчання. Програма курсів розрахована на 150 годин. Слухачі курсів зустрілися з видатними майстрами мистецтв України, художніми керівниками театрів столиці нар. арт. республіки Г. П. Юрою, Б. І. Вершиловим, Є. Я. Лішанським, засл. арт. респ. М. С. Терещенком, драматургом І. К. Микитенком, художниками та композиторами столиці» [1936. *Управління* — 72]. ► КЕРІВНИЦТВО МИСТЕЦТВОМ

УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ ГОЛОВНЕ / [1919. *Снілка* — 4]. ► КЕРІВНИЦТВО МИСТЕЦТВОМ, УКРАЇНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ

УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ І НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ / [1918. *Курси* — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ГОЛОВНЕ / [1918. *Хор* — 3]; [1919. *Записка* — 2]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

УПРАВЛІННЯ ПО СПРАВАХ МИСТЕЦТВА ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ / «Заснувати в м. Києві Державний драматичний театр. Організація театру, затвердження сміти його та вище керування діяльністю театру доручити Головному Управлінню по справах Мистецтва та Національної Культури» [1918. *Постанови* / 2 — 243].

УПРАВЛІННЯ ТЕАТРАЛЬНО-ВИДОВИЩНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ / [1930] [1994. *Безгін* — 9–10]. ► ГОЛОВМИСТЕЦТВО

УПРАВЛІННЯ УКРАЇНСЬКИМ ОПЕРНИМ ОБ'ЄДНАННЯМ / «Наприкінці першої половини сезону в управлінні українським оперним об'єднанням сталися значні зміни. Зокрема, постановою колегії НКО директором-роспорядчиком всього оперного об'єднання призначено т. А. Воробйова, що одночасно працює і як заступник завідателя Головополітосвіти. Режисера Лапицького в згоді з постановою НКО призначено на художнього керовника-режисера Харківської опери» [1927. *Опера* — 5].

УПРАВЛІННЯ ХУДОЖНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ / «Підготовка до наступного театрального сезону. <...> Театральна криза, що її переживає Київ, викликала нагальну потребу змінити театральну політику та утворити новий керовничий орган, що поставив-би на міцний ґрунт театральну справу. В основу роботи цих нарад покладено обслідування, що перевела театральна комісія, та докладні звіти театрів, що працюва-

ли цього року. Спеціальна комісія переглянула організацію театральної справи у Києві. Міжвідомча нарада вважає за найдоцільніше утворити, за прикладом інших міст Радсоюзу, Управління Художніми підприємствами м. Києва. Воно в своїй роботі повинне підлягати Окрвиконкомові. Такий орган є тимчасова форма щодо керівництва театрами, бо в центрі вже знято справу з тим, щоб передати театри Головополітосвіті. До цього часу театри підлягали кільком органам: це призвело до занепаду театральної справи. Тепер ідеологічне керівництво разом з господарчими функціями має сполучувати в собі цей новий орган. Міжвідомча нарада також зняла справу про те, щоб поступово переходити до держантрепризи, яка ґрунтувалася-бн би на дотаціях театрам з ідеологічно витриманою лінією. Вироблено сітку театрів на наступний сезон. До сталої сітки включено такі стаціонарні театри: 1) Театр ім. Леніна (“Березіль”), 2) театр ім. Шевченка (Російська драма), 3) театр ім. Лібкнехта (Опера), 4) “Кунстг-Винкл” (Єврейськ. театр), 5) Держцирк. Що-ж до Інтимного театру, то нарада принципово висловила за те, щоб включити його в сітку й запропонувала в ньому організувати театр сатири. Крім того, Міжвідомча нарада ухвалила план Робмису що-до поліпшення театральної роботи. За цим планом оперний театр ім. Лібкнехта мають передати трудколективіві й дати дотацію з Комборбезу, знизивши орендну платню та звільнивши від даржподатків. Майже на таких самих умовах запропоновано передати театр “Кунст-Винкл” Єврейському трудколективіві. Театр ім. Шевченка має залишитись за приватними підприємцями. Крім цього, ще запропоновано дати деякі пільги театрові, щоб піднести його художню вартість та зберегти артистичні сили. “Березіль” працюватиме на дотації з місцевого бюджету. Справу з театром ім. Гн. Михайличенка та Дитячим театром поки-що не вирішено. Нарада, крім того, має виробити план абоніментної системи для де-яких театрів» [1925. Сезон — 4].

УПРАВЛІННЯ ПО СПРАВАХ МИСТЕЦТВА ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ / [1918. ДДТ — 2]. ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

УПРАВЛЯЮЧИЙ ТЕАТРОМ / [1905. Кропивницький — 89].

УПРАВМИСТЕЦТВ / [1930. Держбюджет — 17]; [1930. Передача — 17]. ► УПРАВ-

ЛІННЯ МИСТЕЦТВ

УРЯДЖЕННЯ ВИСТАВ / «урядженням аматорських вистав» [1897. Вороний / Кропивницький — 313].

УРЯДЖЕННЯ ДЕКОРАЦІЙНЕ ► ДЕКОРАЦІЯ, ПРОБА ТЕХНІЧНА

УСПІХ / «сценічний успіх» [1898. Франко — 150]; «після звісного успіху артистичного й матеріального» [1910. Франко — 394]; «ганяючись за дешевим успіхом у “гальорки”» [1914. Вороний / Дзвін — 289]. ► ПОСПІХ

УСПІХ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1963. Оплески — 156]. ► КЛАКА

УСПІХ ХУДОЖНИЙ / [1917. Садко — 250].

УСТАНОВА КУЛЬТУРНА / [1917. Садовський — 4]. ► ПОДАТОК НА ТЕАТР

УСТАНОВА КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ МИСТЕЦЬКА / «про той матеріал, що над ним доводиться працювати вашим культурно-освітнім мистецьким установам та більш як половині членів робітників мистецтв — це репертуар» [1927. Скрипник — 84].

УСТАНОВА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА / «У такій ситуації повстала 1926 року в ВУАН ще одна мистецтвознавча установа <...>. Мова мовиться про “Театральний Музей”» [1931. Рулін / ПС — 6].

УСТАНОВКА [ДЕКОРАЦІЙНА] / «Ми тут наводимо приклад такої універсальної для всіх картин установки — декорацію “Тайдамаків” у ставленні Народнього Артиста Республіки Леся Курбаса» [1928. Болобан / Підвищення — 23]; «Одначе раніше ніж перейти до справи про те, яку роллю надалі має відігравати в театрі річече оформлення сцени, розглянемо коротенько типи тих установок, що їх дали художники за роки революції. Перший тип — експресіонізм, другий — архітектура, третій — конструкція, що поділяється на абстрактну й асоціативну, щоб-то таку, що говорить нам про те, чи інше місце дійства. Згадані два типи конструктивної методи в свою чергу діляться на: а) установка, що згортається, щоб-то коли поодинокі елементи одного стилю згортаються то в одну, то в другу картину, б) установка складена з поодиноких елементів не зв'язаних в одно ціле, і в) установка, що розгортається, щоб-то коли якась монолітна конструкція поступово розгортається в цілу низку картин. Наведеним вичерпуються головні типи оформлень і далі йдуть уже оформлення не чистих видів як говорять критики, найрозповсюдженіший з них “поміrkований” конструктивізм, що в нім є всього потроху. <...> Він полягає в тім, що художники творять на сцені все те, про віщо вони раніше писали. Художники лівих напрямків принесли в театр обсяг і простір на тій підставі, що акторові зручніше грати, коли він має справу з трьохмірними річами. Але всі ці трьохмірні річи умовні й спрощені. Художники ж правих напрямків вжили тих самих принципів трьохмірности до річей зовсім неумовного характеру. Таким чином на сцені з'явилися збудовані будинки, бронепозиди, пароплави й т. інш. Це явище треба розглядати як спробу правих театральних угруповань, омолодити старі декоративні прийоми. Проте метода ця навряд чи втримається довго, по-перше тому, що вона все таки не розв'язує завдання найяскравішої подачі актора, а по-друге, тому, що оформлення даного типу занадто неповорітні й коштовні. Будовані майже натуралістичні декорації є по суті реакція на всі ті експерименти, що пророблялись за останній час над театром і глядачем» [1928. Руди — 7].

УСТАНОВКА ІДЕОЛОГІЧНА / «Ціла вистава має єдину ідеологічну установку» [1928. Пригоди — 16].

УСТАНОВКА КОНСТРУКТИВНА / «До цієї конструктивної установки, нечуваної ще на харківській сцені» [1925. *Туркельтауб* / 3 — 10].

УСТАНОВКА КОНСТРУКТИВНО-МАЛЯРСЬКА / [1928. *Другий* — 11].

УСТАНОВКА ПІДВІСНА / [1924. *БС* — 4]. ► **ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ**

УСТАНОВКА СЦЕНІЧНА ► **КОНСТРУКЦІЯ**

УСТАНОВКА ЦІЛЕВА / [1927. *Урсал* — 15].

УСТАНОВКА ЦІЛЬОВА / [1925. *Курбас* / *Режлаб* 22.02.1925 — 337]; «Те, що ми робили — в основі своїй було правильно. Лозунг утворюють нових людей — не нових, а потрібних — вірний не завжди. Лозунг той, яким ми відрізняли себе від інтелігентщини, себто, що вище за все ставили доцільність в ім'я соціальної революції, лозунг, котрий кінець кінцем є органічно основним у ідеології пролетаріату, органічно основним у системі марксизму — цей лозунг, безумовно, є першим у нашій цільовій установці» [1924. *Курбас* / *Режштаб* 24.11.1924 — 167]; «Пригадавши всі відомі театральні об'єднання Союзу, мушу визнати, що не знаю ні одного другого, крім “Березіля”, де б дійсно революційна політична думка йшла так тісно, плече в плече, з чисто естетичним її втіленням. Рішуче всі постановки “Березіля”, чи то буде нова п'єса сучасного українського драматурга, переклад європейського автора, чи переробка старої п'єси, — рішуче все просякнута витриманою класовою ідеологією пролетаріята. В цьому відношенні в театра, принаймні до цього часу, була цілком чітка цільова установка. І за всі свої художні шукання театр ні разу не відходив в бік від ідеї. <...> Березільці так само певні, що форма є теж частина ідеології. І художня форма в їх йде не тільки паралельно з політичним змістом п'єси, що вони виставляють, але і з цього змісту випливає. Інакше кажучи, тут ставиться й по можливості здійснюється та нерозривність форми й змісту, яку марксистська естетика висуває, як основу для всякої художньої речі» [1926. *Туркельтауб* / *Березіль* — 6].

УСТРОЄННЯ ТЕАТРУ / [1885. *Франко* / *Театр* — 364].

УСЦЕНІЗУВАННЯ / пристосування до умов сцени; «усценізував» [1915. *Невольник*]. ► **ІНСЦЕНІЗАЦІЯ, ІНСЦЕНУВАННЯ**

УТВІР / «утвір (слабкий) — выходит — большое произведение» [1889. *Нечуй* — 359]. ► **ТВІР ДРАМАТИЧНИЙ**

УТВІР ДРАМАТИЧНИЙ / [1893. *Нечуй* — 159]; [з тексту «Умови» 1881 р.] [1916. *Чарнецький* — 2]. ► **ТВІР ДРАМАТИЧНИЙ**

УТВІР ДРАМАТУРГІЙНИЙ / [1924. *Копержинський* / 1]. ► **ТВІР ДРАМАТИЧНИЙ**

УТВІР СЦЕНІЧНИЙ / «“В липневу ніч” (W nos lipcowa), сценичний утвір у 3 д. Тобілевича» [1908. *Реклама*].

УТВІР ХУДОЖНІЙ / [1913. *До* — 1]. ► **ТВІР ДРАМАТИЧНИЙ**

УТВІР ШТУКИ / [1907. *Петлюра* / *Заньковецька* — 29]. ► **ТВІР ДРАМАТИЧНИЙ**

УТВОРНИК ДРАМ / драматург; «утворники драм» [1893. *Нечуй* — 158].

УТИЛІТ / від франц. «службовий», «корисний», актор без визначеного амплуа, виконавець службових ролей; «Михайлов, *utilite* труппы, появлялся (1852, 1855 и 1856 гг.) в самих разнообразных ролях» [1881. Черняев — 282].

УТИЛІТАРНІСТЬ МИСТЕЦТВА / «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 загальноусвоєні» [1923. Курбас / *Естетство* — 232]; «Утилітарна роль театру. Роль утилітарна не тільки з боку певних завдань, які стоять перед класом, але утилітарна просто в найширшому розумінні щоденної практики життя, його насущна потреба не тільки як для чогось цільного, як для якоїсь сили, але просто для кожного громадянина — пролетаря зокрема, — себто утилітарність його поруч з усякими іншими предметами споживання, утилітарність на приведення до порядку втомленого організму» [1924. Курбас / *Режисаб* 24.11.1924 — 167]; «Театрові приписуємо виключно утилітарну роль» [1924. Курбас / *Режисаб* 01.12.1924 — 299]; «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].

УТОДІК ► **ТОВАРИСТВО ДРАМАТУРГІВ І КОМПОЗИТОРІВ**

УТОПІЯ ДРАМАТИЗОВАНА / [1914. Вороний / *ЛНВ* — 652].

УТРЕННИКИ / «сіра маса, що орієнтується по “утренникам”» [1917. Курбас / *Молодий* — 27].

УТРИРОВКА / «избегать утрировки в изображении малороссийских простонародных типов» [1875. Глібов / *Новини* — 316]; «игра ее обдумана и не грешит утрировкой» [1877. Глібов — 326]; «публіка тішилась моїми утрировками» [1913. Вороний / *Театр* — 68]. ► **ПЕРЕГРАВАННЯ, УТРИРОВКА**

УТРИРОВКА / «Жид Янкель [п. Марченко] — один з тих жидів, на котрих виїжджають всі наші українські драматурги. Утрировка у Пинєцького, як у инчих авторів. І тут, як і там жид без кінця-краю кричить: “Гвулт, татеньки, маменьки, ципоньки”; і тут він підскакує мало не до стелі, тріпає ручками, дригає ніжками, виробляє те, що так відповідає художественному чуттю автора пєси <...>, відповідає розвитку глядачів, котрим істий драматург-творець, вчитель-пророк ніколи не потуратиме, переносючи кльовнський елемент з арени цирка в храм Мельпомени, цю живу високу школу, — а навпаки своїми творами, своїм словом сприятиме вихованню глядачів, помягчатиме їхні дикі нориви і грубі інстинкти!... У всіх наших драматургів жид повинен доконче співати “кіплети”».

Чи до шмиги, чи ні, чи до діла, чи не до діла, — силькісь. Воно сьмішить, воно вподобаеться юрмі, значитьсь воно є потрібний елемент задля мнимого успіху песи, задля хвилевої слави діяча-актора, — слави?... Незавидна слава! Незавидна доля спеціалізоватись на кону в ролях кльовнів [У М. Садовського напр. п. Загорський так звик грати жидків, що навіть і з Восьного удає жида]» [1894. *Цезар* / 1 — 165]. ► УТРИРОВКА

УХИЛ / «Мин. тижня могли наші читачі чути у вечірній авдиції радія на хвилі з Харкова характеристичну промову, що осуджувала дотеперішню діяльність нашого відомого режисера Леся Курбаса, довголітнього директора театру “Березіль”. У цій промові офіційально стверджували, що Л. Курбас, не вважаючи на різні закиди та остороги, за останні три-чотири роки робив щораз більші “ухили” і згрішив проти принципів пролетарського мистецтва <...>. За ці “ухили” Курбас піде під суд, на якому буде мусити боротись проти поставлених йому закидів. Одночасно йому відбирають провід театру “Березіль”. Цей присуд є одним із безлічі інших, видаваних комуністами <...>. Відомо, що при організації театрів СРСР ніяка песа не входить у репертуар, коли вона не перейшла задалегідь комуністичної цензури; крім цього, ролю цензорів грають усі члени театру, де кожний робітник-машиніст має не менший голос від директора і що обсуджують кожну песу на пробах і після вистави. Довгими роками вважали Курбаса у “Березолі” “своїм”: факт, що він увесь час займав своє становище, можна пояснити тільки тим, що він підчинився “офіційній лінії”. З одного боку вихвалювали Курбаса за заслуги для пролетарського театру і він ставив революційні агітки, а другого нараз осуджують його як контрреволюціонера» [1933. *Ухил* — 2].

УХИЛ АРХЕОЛОГО-ІСТОРИЧНИЙ [У МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ] / [1926. *Врона* — 3]. ► АКАДЕМІЯ МИСТЕЦЬКИХ НАУК

УХИЛ МЕТОДОЛОГІЧНИЙ / [1931. *Лакиза* — 38, 50].

УХИЛ ПОЗАУМНИЙ / [1929. *В. Іволгін* — 15–16]. ► РЕАЛІЗМ МОНУМЕНТАЛЬНИЙ

УХИЛ СОЦІАЛЬНО-АГІТАЦІЙНИЙ / «Зоставляючи позаду соціально-агітаційний ухил, як певне надбання, “Березіль” <...> бере курс на перевиховання громадської психології» [1925. *Усенко* — 1].

УХИЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1927. *Марголін* / *Ухил*].

УХІД З ТЕАТРУ / «В театрі Курбаса свого часу було багато робітників, які, здавалося, могли б стати до активної роботи <...>. Але останнім часом ці робітники чомусь панічно почали тікати з “Березоля” <...>. Ухід з театру низки визначних акторів, відхід від театру груп дійсно пролетарських літературних сил і т. п., все це яскраво доводить хибну лінію Курбаса» [Дан. Сотник] [1929. *Протокол АРКК* — 61]; «Коли вона [внутрішня система керівництва театром] в Києві була зразкова в розумінні співробітництва колективу і ясності поставлених перед всім “Березі-

лем” завдань — то зараз можна сказати, що в “Березолі” немає ніякої системи й ідейної чи ідеологічної ясності в напрямку роботи, по-моєму, теж нема. Внаслідок цього почалася справжня катастрофа. З “Березіля” пішли: режисер Василько, реж. Лопатинський, актор Бучма (т. Бучма пішов уже тоді, коли хвороба стала хронічною), пішов режисер Бортник і нарешті пішов режисер Тягно, що є найтрагічніше для театру — Тягно, найближчий учень т. Курбаса, який по суті мав бути спадковцем його. Пішов режисер... Але вже більше нема кому виходити. З “Березоля” вийшли всі режисери» [1929. Подорожній — 31].

УЧИЛИЩЕ МУЗИЧНЕ / «музыкальное училище» [1911. Ти — 7].

УЧИЛИЩЕ ТЕАТРАЛЬНЕ / «Русов усе те дворище бачив і пропонував Кропивницькому, Садовському купити, щоб тамечки колись, може, у потишні часи театр[альне] училище вибудувати. Але наші артисти одмовились, що гроші, якими посідали, пішли на землі, хутори, маетки» [1891. Лисенко / 1— 196].

УЧИТИ КОМЕДІЯМ / «директора вандруючої німецької трупи 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 трупу» [1894. Франко / Театр — 308]. ► РЕЖИСЕРІЯ, РЕЖИСУРА

УЧУДНЕННЯ / [1928. Д. Г. — 424]; [1934. Юра — 747–748]. ► ОЧУДНЕННЯ, ОЧУЖЕННЯ, ПЕРЕТВОРЕННЯ

УЯВА КОЛЕКТИВНА / «Режисер насамперед повинен мати художню розвинену колективну уяву, з допомогою якої він міг би наперед бачити і чути в своїй душі все те, що колись опісля має відбутись на сцені» [1913. Вороний / Театр — 90].

ФАБЗАВУЧ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1929. *Левко* — 15]; «Театральний фабзавуч (ТРОМ). Київський Театр Робітничої Молоді широко розгортає свою роботу. ТРОМ запросив для участі в керівництві роботою тов. Лішанського. Притягнули молодих драматургів-комсомольців О. Гореліка та О. Корнійчука, які писатимуть не п'єсу, а лише кістяк до неї. П'єса сама фабрикуватиметься в процесі роботи. За творця її буде весь колектив, який опрацьовуватиме тему. Величезне завдання стоїть перед ТРОМ'ом — виховати нового актора. Театр демонструє свою роботу з перших днів сезону. Він повинен бути театральним фабзавучем. Навчаючись — працюючи, а працюючи — навчаючись! Ось гасло молодого театру» [1929. *Фабзавуч* — 5].

ФАБРИКА ВИДОВИСК / «Театр є державна фабрика видовиск» [Гео Шкурупій] [1929. *Протокол АРКК* — 60].

ФАБРИКА ТЕАТРАЛЬНА / «Як кожна велосіпедна чи автомобільна фірма має свою конструкцію, свій патент, так само кожна велика театральна фабрика має свою проблему до роз'язання. Театор буржуазний — це величезний фабричний будинок хоч і в своєрідному стилі, з спеціальними машинами і кваліфікованими робітниками. Тільки театор потребує не лише тіла, а й душі акторської і купує її як купує й інших творців мистецтва: поетів, артистів-малярів. Для подражнення нервів до “революції” технічної додається революції сексуальної. Революція тіла, — це модерне гасло цілого буржуазного мистецтва, яке вправно соціальні проблеми підмінювало на сексуальні, аби цим приспати й приборкати свідомість мас» [1921. *Avanti* — 50].

ФАБРИКАНТ СЦЕНІЧНИЙ / «сценічні фабриканти (трупі)» [1894. *Франко / Театр* — 314]; [1923. *Федоренко* — 339].

ФАБРИКАТ / художній твір; [1924. *Ровинський* — 1]. ► РЕПЕРТУАР

ФАБРИКАЦІЯ МАРІОНЕТОК / виконання вистав маріонеткового театру; [1906. *Франко / НТШ / 71 / 2* — 120].

ФАБРИКУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК / [1928. *Грудина / «97»* — 24].

ФАБУЛА / «*fabula*» [1705. *De arte* — 314]; [1753–1759. *Сковорода / Fabula* — 62]; «фабула» [1753–1759. *Сковорода / Фабула* — 63]; [1760-ті. *Сковорода / Алфавит*. — 247]; [1778. *Барський* — 545]; [1865. *Станиславов* — 406]; [1894. *Франко / Театр* — 315]; [1902. *Франко / Міра* — 210]; [1909. *Кропивницький / Хоть з мосту!*]; [1919. *Курбас / Нова німецька драма* — 54]; [1925. *Вороний* — 559]; [1926. *Лабер* — 2]; [1941. *Лепкий* — 35]; «Фабула — це побудова людської видатної правдоподібної дії, спрямованої від щастя до нещастя. І саме вона, начебто жива істота, що має своє тіло та свої властивості, дає підстави відрізнити трагедію від інших видів поезії, тому що на підставі фабули пізнається поезія: чи вона є трагічна, чи комічна» [1737. *Довгалевський* — 187]; «фабул рифмотворческих» [1778. *Барський / 2* — 164]; «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. *Мета / 2 — 13–14*]; «фабула, [тобто] *рассказ*» [1887. *Указатель — 317*]; «мова дідів типічна, але все те, про що вони пережовують, зовсім нічого не має спільного з фабулою штуки» [1896. *Кропивницький / Куліш — 452*]; «Яка фабула пєси? Старшина Микита закохав ся в удову Наталку, отруїв свою жінку Марію і в мить покаяв ся» [1900. *Хоткевич—131*]; «я имею от г. Хржонщевского письменное удостоверение, что ему принадлежит лишь фабула, а все литературное исполнение мне» [1901. *Старицький — 620*]; «голосна фабула» [1913. *Вороний / Театр — 133*]; «фабула <...> — основа (повіді), сюжет» [1918. *Кузеля — 313*]; «До де-кого з глядачів [вистави “Золоте черево”] навіть не дійшла фабула у всій точности (непорозуміння з плакатами і т. і.). Звичайно, виною тут перш за все стадія розробки, в якій вистава показана. Вийшло так, що дійшов анекдот і психологія, а не дійшла сама тема» [1926. *Курбас / Золоте — 9*]; «Дальше нашарування — фабула. Щодо сюжету, то про один такий зв'язок з сюжетом ми вже говорили. У Волькенштейна вона називається: система найважливіших обставин і найбільша послідовність подій, які визначають драматичну боротьбу. Щодо сюжету, то тут можна так вважати. Інший теоретик каже: сюжет, фабула-візерунок. Сюжет — кістяк, а фабула — вдягаюча його тканина. Фабула — латинське слово, значить — казка, байка. І під фабулою розуміється “байкове втілення теми, подія в особах з зав'язкою і внутрішніми колізіями”» [1926. *Курбас / Індукція — 94*]; «Щодо фабули, то для більшої прозорості в цьому питанні нам не завадить запам'ятати класифікацію фабули. Така існує. Перш за все в класифікації: фабули мандрівні, які у всіх народів повторюються, фабули міфологічні. Це все по відношенню до того, біля чого зав'язується вузол, з якої галузі матеріал нагромаджується, кістяк матеріалу. Міфологічна, звірина, казкова фабула. Із більш локальних видів фабули є історична фабула, в котрій ставляться певні обмежені історичним фактом перегородки для розвитку. І відтак побутова фабула. І ще один вид — це фабула лірична, під якою розуміється, наприклад, прив'язаність дочки до батька, що не зв'язується ні з побутовою, ні з міфологічною, ні звіриною, ні казковою фабулою. Антігона і цар Едіп, Корделія і король Лір» [1926. *Курбас / Індукція — 94–95*]; «Фабула (події, що показуються в п'єсі)» [1927. *Інші — 25*]; «Давній грецький учений, Арістотель, ще більш як 2000 років перед нами, визначив фабулу, як сполучення подій <...>. Фабула — це самий хід подій, що наступують за головним порядком і з певною причинною послідовністю <...>. В значенні фабули часто вживається термін інтрига <...>. Розроблена в деталях фабула (з зазначенням персонажів, дій, яв) часом називається

сценарієм» [1927. *Мамонтов / 2 — 44*]; «Фабула становить суму подій, що відбувається в романі, його дієвий кістяк, в однину від сюжету, що є сукупність всіх т. з. мотивів, з яких складається твір, сума, переказана за тою чергою, як то подано в самого письменника (опис природи, портрет, діалог, дія, міркування автора, опис речей); «Авантюрна фабула з засобами ретардації» [1928. *Коряк — 17*]; «Фабула п'єси така: Дія відбувається під час голодування 1920–21-х років в одному з міст, де пройшла стихійна хвиля революції. А коли робітники повернулися додому, то застали голод, холод, нещастя, а улюблений завод їхній зруйнований. Денкін хотів набой виробляти на заводі, але один робітник, щоб не допустити ганебної роботи на заводі, все побив, потрощив і з досади збожеволів» [1928. *Круга / Любов — 13*]; «“Пошились у дурні” це є переробка старої п'єси Марка Кропивницького. В ній розповідалося про те, як двоє сусідів, мірошник та коваль, шукають для своїх дочок заможних женихів. Кожний з хазяїв має в себе наймита, що закоханий у старшу дочку хазяїна і хоче її взяти. Драматична ситуація полягає в тому, що молодь за допомогою ловкача писаря обдурює старих батьків і примушує їх віддати своїх дочок за наймитів. Себто виходить, що батьки “пошились у дурні”. Як бачимо, фабула п'єси не має в собі нічого цікавого і в основному повторює багато п'єс італійських чи французьких п'єс» [1928. *Сіпуй / 1 — 40*]; «Фабула драми — це є цілокупність тих колізій, серед яких виникає конфлікт, зав'язується драматичний вузол і розгортаються окремі моменти боротьби» [1930. *Красовський — 33*]; «Те, що називається фабулою (за Аристотелем це — “сполучення подій”)» [1931. *Мамонтов / Суд — 17*]; «Старі літературні поняття теми, сюжету, фабули, інтриги, дієвості у нас ще не переглянуті, не вияснені і часто нас плутають» [1934. *Микитенко / За — 121*]. ► БЕЗФАБУЛЬНІСТЬ, ДІЯ, ДІЯ НАСКРІЗНА, ДРАММА, ЗМІСТ ТВОРУ, ПРИНЦИПИ БУДОВИ П'ЄСИ, РЕЖИСУРА ОПЕРНА, СЮЖЕТ, ТЕМА

ФАКТ / «факт 1» [історія або дія: п'єса поділяється на факти, ескіз і ефект, котрі, у свою чергу, поділяються на «явлення»] [1844. *Тополя*].

ФАКТ В ІСТОРІЇ ТЕАТРУ / «Проблема факту в і[сторії] т[еатру]» [1930. *Рулін / Звіт — 13*].

ФАКТ ІСТОРИКО-ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1935. *Гарсен / 2 — 51–52*].

ФАКТ ІСТОРИЧНИЙ [В ІСТОРІЇ ТЕАТРУ] / [1931. *Бульба — 154*]. ► ТЕАТР

ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ БУРЖУАЗНИЙ

ФАКТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1930. *Рулін / Звіт — 3*]. ► ТЕАТРОЗНАВСТВО РАДЯНСЬКЕ

ФАКТОМОНТАЖ / «Фактомонтаж — сценки з дійсности» [1938. *Мельник — 71*].

ФАКТУРА / [1925. *Вороний — 559, 562*]; [1970. *Френкель — 16, 17*]; «Фактура розпадається на вибраний драматичний матеріал. Коли режисер з певною ідеологією знає, яку цільову установку він має перед собою — він вибирає драматичний матеріал. Вибір матеріалу нормується: 1) можливістю

ми колективу, 2) технічно-матеріальними умовами театру (не можна ставити велику п'єсу у маленькому клубі) і 3) глядачем» [1924. Курбас / СФІСД № 3 — 20]; «Ідеологія й фактура — нові центри, якими ми заміняємо метафізичну систему форми й змісту. Система форми й змісту замкнена, обмежена й безпросвітня в самому своєму естві, вилилася на практиці з одного боку в казуїстику й схоластику (формалізм), а з другого — в закривання очей, відмовлення від розв'язання питання нарочитим і механічно-упертим натиском на понятті зміст. Ми пропонуємо другу формулу: не форма й зміст, а ідеологія й фактура. Не треба думати, що тут мова йде лише про зміну назв: ідеологія і фактура є нові центри, біля яких групуються всі елементи мистецтва. Це нове узагальнення значно прочищає плацдарм в проблемі мистецтва й уточняє прийоми оперування над ним. Ідеологія є вольовий (свідомий — класова свідомість, чи несвідомий — суспільна психологія), діючий, організуючий чинник мистецтва, що перебуває, на підставі основного закону Маркса, в функціональній залежності від бази. Ідеологія (а не зміст) керує кожним поетом, малярем, режисером. Закінчена класова свідомість (чи психологія — це не одне й те саме) керує не тільки політиком, економістом, але й белетристом, артистом, музикантом. Ідеологія є основний імпульс всякої соціальної акції. Фактура є матеріялізація ідеології в річевих ознаках, арсенал знаряддів та прийомів виробництва речі, — річева характеристика культу. Фактура складається: з матеріялу+форма+зміст. Вкладайте бажаний зміст в ці три синтезовані поняття фактури. Вони можуть поширюватися й ускладнятися, розкладатися й узагальнюватися, але ці три елементи є складові одиниці найбільш уживані й відомі» [1924. Семенко — 223]; «Ми мусимо собі сказати одне: в усякому разі, куди б центр ваги нашої роботи — в розумінні театральної фактури — куди б центр фактури не пересувався, все-таки ми зостанемося вірними собі і тій основній установці на комунізм і культуру комуністичного суспільства, яку ми обрали від самого початку. І з неї ми ні в якому разі не зійдемо, хіба тільки б розлетілись. На щастя, цього не передбачається» [1925. Курбас / Майстерність — 113]; «Фактура — це частина мистецького твору, яка входить в поле сприймання глядача. Фактура не машинерія, яка допомагає висувати фігури на сцені, це вже техніка. Фактура не оброблювання матеріялу. Фактура є все, що входить в поле сприймання глядача: фабула, слово і т. д., походить від слова “фактурус”, зн[ачить] те, що має бути зроблене. У Куніна під фактурою розуміється шум, зроблений картиною, шум не слуховий, а естетичний, в “ощуценні”. Меллер говорить про фактуру сукна, оксамиту, дерева. Фактура дерева це ті форми предмета, які можуть бути вироблені з нього (свойства дерева). Живописці плутають дуже розуміння фактури. Для Терещенка існує ще тепер фактура театру, живопису і т. д. Треба

ремісничо підійти до цього питання. Фактура це те, що входить у поле сприймання глядача і те, що має бути зроблене — це лицева сторона твору мистецтва. Багато є умовностей, які також входять “в поле зору”, але які не остаються у глядача, наприклад: в китайському театрі, слуга подає актору віяло — цей момент для китайського глядача не існує (момент “преднамеренности обоюдной” і того, хто робить і того, хто сприймає). Під час спектаклю глядач строїть собі спектакль і також відкидає, або добавляє до того, що він бачить. Фактура це те, що стоїть посередині між глядачем і режисером — тут представлення про певний світ і там також. Фактура це система знаків, які потрібні для викликання процесу у самого глядача. П'єса це знак — певною мірою це так. Фабула, сюжет, тема, образ, актор, емоція. “Знак” — не підходящий вираз. Знак це щось механічне, відособлення. По суті він цілком вичерпує. Форма це зовсім нова плоскість. Форма це також частина фактури в своєму видимому і “чуємому” порядку. Фактура це все те, що входить в поле сприймання глядача. Виходить, що неправда: політ Джіммі це фактура і не фактура, — тому що воно все таки є техніка, звичайний технічний прийом. Воно має наслідки, як фактура, воно вплив, як домінуючий момент. Станок з апаратом на сцені — він впливає, хоч він і не фактура. Треба вибрати із двох питань: або те, що є фактура, або те, що глядач, як сприйнятий спектакль утворить себе з усього, що бачив і чув, чи це є просто те, що входить в поле глядача. Чи те що віяло подають є фактурою чи ні. Те, що Джіммі попав звідти туди — це є фактура. Фактура складається у мене в голові і у глядача. Джіммі Гітінзу не важливий шнурок, по якому Джіммі попадав на корабель, а фактура це сам корабель. Фактура це є те, що за допомогою суми знаків адресується до сприймання глядача. Фактурою не є та дрянь (павільйони і друге), що показана на сцені, а те, що визиває собою певну уяву актора, є те, що глядач повинен сприйняти від того, що він бачить на сцені. Прим[іром]: Те що Джіммі перелітає — є знак, але не більше знаку і не менше знак, чим подане віяло. Політ є фактура і подача віяла також фактура. Сума умовних знаків, якими викликається у глядача асоціація певної реальності, є фактура. Коли я читаю ліричну поезію, яка не є нічим іншим, як набором слів, означаючих певні предмети, наприклад: камінний мур, утоптана грязь, купа навозу і поламаний паркан — то цей набір слів викликає певний ліричний настрій, який буде передмістям, буде виражати “зброшенність”, бідноту. Воно є фактура. Фактура є те, що стоїть посередині між глядачем і режисером. Ідея закладена в певному творі, ідеологія проникнута в першому творі — це є фактура. Взаємовідносини фактури і форми: форма входить у фактуру. Форма це частина фактури. Форма це ніщо інше як організований матеріал. Фабула має свою форму, але в спектаклі фабула це канва, на якій виши-

вається форма. Немає театру, в якому б не було умовних знаків. І натуралістичний театр, і театр Мейерхольда зі справжніми автомобілями на сцені, котрий є тим самим натуралістичним театром, — є умовним. Сума умовних знаків, комбінованих для викликання у глядача асоціації певної реальності, є фактурою» [1925. Курбас / СФІСД № 6 — 31]; «Фактура — це стан матеріалу. Ми дійшли до іншого визначення. Там наголос на процесі “созидання”. У нас є факти цільового призначення. У нас орієнтація на глядача і вона тісно зв’язана з самою природою театру, з його історією. Можемо внести таку поправку: стан матеріалу — це краще як сума знаків, стан матеріалу організований — це стан матеріалу особливий. Стан матеріалу це дає поправку, яка у нас не підкреслена, дає розширення, яке потрібно підкреслити. Стан матеріалу для викликання у глядача асоціації певної реальності є фактура» [1925. Курбас / СФІСД № 7 — 31]; «Коли ми говорили про театральне видовище, то весь час вживали слова “засоби театру”. Але саме видовище, сама вистава, не є просто поєднання, зібрання, сума багатьох засобів, що чисто механічно складені до купи. Ні, звичайно. Вони тісно поміж собою пов’язані, впливають і залежать одне від одного й організовані не випадково, а закономірно, маючи якийсь певний об’єднуючий чинник. І вистава впливає на глядача одразу всією цією організованою сумою засобів. Так само, як стіл або дерево, що впливають на нас все одразу, щоб тільки ми в них не сприймалися — і те, що стіл чотирикутний, і високий, і жовтий, і з плямами, і твердий, якби ми доторкнулися, і хитається і т. д. Це все ми будемо звати фактурою, що дослівно і визначає поверхню матеріалу. Фактура ж театру дуже багата, бо охоплює собою все, чим на нас діє видовище. Чи то спів актора, чи то окремі звуки музики, чи то сюжет, чи то характерні риси дієвої особи і т. ін. І все скупчено, міцно зв’язано, а не випадково підібрано» [1929. Ігнатович / 1 — 43]; «Сучасний стан мистецтвознавства дозволяє нам уточнити поняття фактури в такий спосіб: Фактура — поняття синтезоване: фактура то є: словесний матеріал, плюс тема, плюс композиція, плюс стилістика, плюс жанристика, як компоненти комплексного поняття фактури. Отже терміни “форма” та “зміст” зникли. Натомість ми маємо поняття ідеології, як зарядки для всіх конкретних мистецьких фактів і синтезоване поняття фактури з точними п’ятьма складовими елементами» [1929. Полторацький / Панфутуризм — 55]; «Хто вам сказав, що драматург та режисер це елементи театральної фактури? Мені, принаймні, здавалося, що драматург, це постачач театральної сировини, а режисер — це організатор всіх театральних фактур» [1930. Сушицький — 52]; «З чого складається опера? Фактура словесна (лібретто), фактура музична (музика та спів), фактура хореографічна (балет), фактура театральна (оформлення кону та всі інші театральні засоби)» [1931. Мамонтов / Проблеми — 268]; «з чого складається опе-

ра? Фактура словесна (лібретто), фактура музична (музика та спів), фактура хореографічна (балет), фактура театральна (оформлення кону та всі інші театральні засоби). Чи можна залишити один із цих компонентів незмінним (наприклад, музику), а решту змінювати за своїм бажанням?»

[1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 57]. ► ІДЕЯ, МАТЕРІАЛ ТЕАТРУ, МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ, ПЕРЕТВОРЕННЯ, ТЕКТОНІКА, ФАБУЛА, ФОРМА

ФАКТУРА МЕХАНІЗОВАНА / «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. I. 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]; «Наша установка була досі на механізовану фактуру, яку ми виправдовували пафосом епохи, машиною» [1925. Курбас / Актор — 53]; «Що таке механізована проєкціонована фактура, яке вона має відношення до живості і мертвості актора? На мій погляд, це просто безконечно досконаліша форма, досконаліший принцип діяння на глядача, аніж той давній метод гри переживання, гри нутром, гри виключно від інтуїтивності, навіть найдені випадковості. Нова система гри поки що настільки передова, що зараз ви з виїмком провінціальних осередків небагато знайдете колективів, у яких більш чи менш глибоко зреволюціонувалися методи гри акторської і якраз в цьому напрямку» [1925. Курбас / СФІСД № 8 — 13]; «механізована фактура» [1924. Туркельтауб — 2]. ► ПАФОС, СТИЛІЗАЦІЯ, ФАКТУРА МЕХАНІЗОВАНА

ФАКТУРА АКТОРА / «“фактура” актера» [1943. Жданович — 2].

ФАКТУРА МУЗИЧНА / [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 57]. ► ФАКТУРА

ФАКТУРА ПІЄСОВА / [1929. Рулін / Марковський — 427].

ФАКТУРА ПРОЕКЦІОНОВАНА / [1924. Туркельтауб — 2]. ► СТИЛІЗАЦІЯ

ФАКТУРА СЛОВЕСНА / [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 57]. ► ФАКТУРА

ФАКТУРА СПЕКТАКЛЮ / «Фактура спектаклю це фабула, ідея, жест, чоловік, дерево, залізо, машинерія і т. д. — все, що входить в поле зору глядача» [1925. Курбас / СФІСД № 10 — 19].

ФАКТУРА ТЕАТРАЛЬНА / [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 57]; «Цей метод створює особливу театральну фактуру, котра дуже різниться від просто театрального підкреслення реальної життєвої події, до якої ми звикли у попередній стадії театру, але яка є також по суті своїй перетворенням дійсності, але перетворенням, так би мовити, останнім по своїй цінності для сприймання глядача, для його захоплення. Ця нова фактура — вона полягає в формах настільки яскраво окреслених, настільки, як формула, “гласящих”, що може піддаватися певній механізації, причому слово

“фактура” я вживав не в тому значенні, в якому ми уживаємо, а в тому, яке нам прийдеться знайти, в тому, що призначено як “умишене” для сприймання глядача. Цей метод, оскільки він себе не скомпрометував, а й досі, безумовно, у своїх наслідках для майбутнього є вірний, цей метод ми будемо далі вживати, поглиблюючи, розробляючи, оскільки це дається, але певна модифікація і в ньому потрібна» [1925. Курбас / Режистаб 18.03.1925 — 172]; «мусить увесь час Театральний Музей мати на меті реставрувати виставу у всій нероздільній з'єднаності всіх елементів її театральної фактури. <...> накопичувати матеріали, що могли би як найповніше відбивати актора з його грою, зовнішній вигляд сцени з усім її приладдям — од декорацій й до костюмів та гриму актора, — п'єсу в задумі автора та всі моменти режисерського оброблення, музику до неї і, зрештою, глядача, задля якого це робиться. <...> цікавитися всім тим, що може стиль гри актора відбити» [1927. Рулін / Музей — 11].

ФАКТУРА ФАХОВО-МИСТЕЦЬКА / [1931. Білокриницький — 37].

ФАКТУРА ХОРЕОГРАФІЧНА / [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 57]. ► **ФАКТУРА**

ФАКУЛЬТЕТ АКТОРСЬКИЙ / [1973. Заболотна — 13]. ► **МЮЗИКЛ**

ФАКУЛЬТЕТ ДРАМАТИЧНИЙ / [1925. МДІ — 6]; [1928. План]; «Драматичний факультет має наметі підготувати режисера, як синтетика — організатора сценічної дії в умовах будови того нового театру, що відповідатиме потребам соціалістичного культурно-освітнього будівництва» [1928. План — 19]; «Основними дисциплінами факультету є власне дві дисципліни: Система виховання актора та режисера й курс режисури. Допоміжними до цих курсів дисциплінами є такі: історія театру з театральною етнографією, постановка голосу і художнє читання, драматургія (вивчення твору з боку його драматичних властивостей та основи раціональної будови драматичного твору), оформлення сцени (елементи малюнку, обізнання з конструкцією й технікою сцени), грим, танок та інш.» [1928. План — 20]; «Посилюється надалі також робота драматичного факультету. Цей факультет перейменовується в театральный і до нього приєднано вже з цього року вокальний відділ, що був раніш на Музфакові» [1930. ХМДІ — 3]. ► **ІНСТИТУТ МУЗ.-ДРАМ., ФАКУЛЬТЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ**

ФАКУЛЬТЕТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1930. ХМДІ — 3]; «1 жовтня відкривається заочний університет мистецтв, що його організував сектор мистецтв Наркомосвіти РСФРР, ЦК Робмис і центральна рада ТРОМ'ів. Завдання університету є озброїти робітників мистецтв марксистсько-ленінською теорією і ввести їх в коло найважливіших проблем марксистського мистецтвознавства. Цього року функціонуватиме театральный факультет з відділами ТРОМ'ів та агітпропбригад. На факультет приймають практичних робітників театру, за відрядженнями господарських та професійних організацій, а також за особистими заявами, завіреними місцевкома-

ми видовищних підприємств. Навчання на факультеті триває два роки. На відділі Тромів і агітпропбригад слухачів приймають за розверсткою центральної ради ТРОМ'ів при ЦК ВЛКСМ» [1931. Хроніка / 2 — 85]. ► ДРАМФАК, ФАКУЛЬТЕТ ДРАМАТИЧНИЙ

ФАЛЬШ / [1936. Мар'яненко / 1 — 120]; «конвенціональна фальш» [фальш проти умовності, порушення умовності] [1892. Франко — 283]; «Щоб догодити фальшивим ефектам п'єси, які покликані прикрити убогість її ідейного змісту, театр відступив від реалістичних методів постановки і пішов лінією дешевої театральщини» [1936. Фальшивий зміст — 96]. ► ОПЛЕСКИ, ФОРМАЛІЗМ

ФАНТАЗІЯ ІСТОРИЧНА / жанр; [1907. Франко / Резанов — 265]; «“Невмирака”, історична фантазія в 1 дії Зенона Наколесника (Лев Лопатинський)» [1912. Комаров — 16].

ФАРБИ ГРИМІРУВАЛЬНІ / [1920-ті. Рулін / Словник — 4].

ФАРБОТЕР ► ШТАТ ТЕАТРУ

ФАРС / польськ. *farsa* від франц. *farce* [1771] [2007. Rutkowska — 192]; «фарс» [1891. Кримський / Трупа — 324]; [1899. Франко — 91]; [1900. Франко / Приборкана — 179]; [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 114]; [1905. Стороженко — 351]; [1910. Франко — 391]; [1910. Шато — 4]; [1911. ТИ — 7]; [1924. Туркельтауб / Криза — 1]; [1920-ті. Рулін / Словник — 15]; «как истинный художник, Соленик, подобно Мартынову, не прибегал к фарсу, чтобы рассмешить зрителей» [1861. Мизко — 302]; «тільки треба, щоб актори не переробляли українську мову на французький фарс» [1866. Маруся — 367]; «в комедії Гоголя нема ні зайвих фраз, ні фарсу» [1866. Маруся — 369]; «фарс — жарт, викидка, вибрик, фігель» [1893. Уманець / 4 — 173]; «площадные фарсы» [1893. Черняев / Млотковский — 191]; «фарса» [1894. Франко / Театр — 333]; «Та й що таке фарс? У Гоголя свиня приходить в суд, вишукує прошеніє (грамотна) і унічиює все діло!» [1904. Карпенко-Карий / 7 — 346]; «вимовляє великоруські слова по-малоруськи, без фарсу, не підкреслюючи» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 37]; «фарс — жарт; в театрі — жартівлива лицедія» [1906. Доманицький — 121]; «грецький фарс» [1906. Франко / НТШ / 71 / 1 — 118]; «одноактівка “Помирились” [М. Кропивницького] може бути названа родителюю незліченних українських фарс із карикатурами селян, баб, писарів та жидів та з невідлучними реквізитами — гопаком і горілкою» [1910. Франко — 396]; «фарс[a] <...> — жарт, смішна штука» [1918. Кузеля — 316]; «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]; «Фарс — або “п'єсу”, що кокетує “фіговим листком”, культивує головним чином Франція, яка й до цього часу культивує цей вигляд видовиська, переломлюючи через смак міського буржуа (*Comedie française*, і ціла низка еротичних незнаних “театриків” і *revue*), де в один

вечір, як це оголошують афіші, демонструється понад 300 голих жінок. Звичайно, не про реконструкцію такого типу фарсу (беручи на увагу навіть його народно-масовий зміст у минулому), буде йти мова в нашій статті. Цікаво проаналізувати соціальні корні фарсу й віднайти в методі фарсової гри потрібні кольори для наших художньо-театральних видо-виськ. Міцно засіла в печінках “клубничка”, “полові моменти”, що опанували авторським розумом і були й є імпульсом створення невдалих сучасних п’єс, на сьогодні вимагають перегляду деяких драматичних позицій» [1928. Френкель — 174]. ► КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ, КРИЗА ТЕАТРУ, ТЕАТР ОДКРИТИЙ, ФАРСА

ФАРС З САЛОМ / «фарс з “салом”» [1913. Вороний / Театр — 139].

ФАРС МАЛОРУСЬКІЙ / «“Нечиста сила”. Малорусський фарс в 4 д. Ф. В. Рутковскій» [1901] [1906. Комаров — 73].

ФАРС РЕЛІГІЙНИЙ / [1925. Кримський — 69].

ФАРС СОЦІАЛЬНИЙ / [1927. Фарс — 14].

ФАРС ТРАГІЧНИЙ / «В неділю 21 мая, заходом Т-ва ім. М. Лисенка, відбули ся вистави: “Чи вдуріла” трагічн. фарс Івана Франка і “Помирили ся” ком. М. Кропивницького. Театр був повний, грала наша нова духова орхестра» [1916. Табір — 8].

ФАРС ЧАРОДІЙСЬКИЙ / «Чародійська казка і чародійський фарс б’ють на одну сторону сприймання глядача, на його уяву, не виявляючи фактично нічого» [1925. Курбас / Вплив — 63].

ФАРСА / [1876. Діккенс — 697]; «Фарса — жарт (слово французьке)» [1938. Мельник — 70]. ► ТРУПА, ФАРС

ФАРС-МОЗАЙКА / «“Засвістали козаченьки”. Фарс-мозаїка на 1 дію А. Грабини» [1908] [1912. Комаров — 26].

ФАСТНАХТШПІЛЬ / [1920. Рулін / Містерія — 26]; «масничних вистав (*Fastnachtspiele*)» [1907. Стешенко / 4 — 14]. ► ЗАБАВА КАРНАВАЛОВА, КАРНАВАЛ

ФАТ / амплуа; «фат» [1906. Кропивницький / Беспочвенники — 224]; «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]; «амплуа “фатів”» [1958. Йосипенко — 77].

ФАХ ДЕФІЦИТНИЙ [МИСТЕЦЬКИЙ] / «Серед дефіцитних фахів є такі важливі, як кадри художніх керівників, режисерів, кваліфікованих акторів для українських театрів, керівників гуртків, абсолютний брак

українських естрадників, особливо розмовного жанру, брак артистів цирку. Серед музичних кадрів цілковита відсутність музик на дерев'яних та духових інструментах та висококваліфікованих кадрів струнників. Серед технічного складу — відсутність машиністів сцени, реквізиторів та бутафорів і брак адміністративного складу, який би відповідав вимогам сучасного художнього підприємства» [1930. Кацанов / 2 — 4].

ФАХ МИСТЕЦЬКИЙ / «Люди інших споріднених з театром факів мистецтва» [1918. Статум — 260].

ФАХОВЕЦЬ-АКТЬОР / [1921. Анко — 16].

ФАШИЗАЦІЯ / [1930. Рулін / Звіт — 63]. ► ТЕАТР ФАШИСТСЬКИЙ

ФЕАТРОН / «Феатрон, или позор нравоучительный» [1708. Феатрон]. ►

ТЕАТР, ТЕАТРОН

ФЕЕРІЯ / «Благовіщенська гра належить до найвиваєніших складників містерійного репертоару, по нинішньому сказавши — вона переходить у видовище-феєрію» [1907. Свенціцький — 63]; «феєрія <...> — театральна штука з чудовими декораціями, чудесними появами й частими перемінами» [1918. Кузеля — 316]. ► ФЕЄРІЯ

ФЕЄРВЕРК / польськ. *fejerwerk* від нім. *Feuerwerk* [1786] [1992. Cegieta — 47]; [1765] [2007. Rutkowska — 190]; «Фейверок, П. *Fajerwerk*, с нем. *Feierwerk*, фейерверк» [1861. Закревский — 564]; «феєрверк» [1911. Харківщина — 3]; «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]; «Вот что говорит по этому поводу харьковский корреспондент “Русской сцены” (1864, № 5): “Бенефицианты принялись ставить оперы и дивертисменты с ружейной пальбой и фейервеками, несмотря на то, что в харьковской труппе нет ни одного актера и ни одной актрисы с голосом”» [1884. Черняев — 356]; «особые отдельные фейерверки в дивертисментах, по небезопасности их на небольшой харьковской сцене, наполненной удобозагорающимися предметами, вовсе запрещаются» [з тексту «Правил для харьковского театра», 1867] [1893. Черняев / Материали — 332]. ► ТЕАТР ОДКРИТИЙ, ФЕЙВЕРОК, ФОЄРВЕРК

ФЕЄРИЧНІСТЬ МЕЛОДРАМИ / [1914. Вороний / Дзвін — 292].

ФЕЄРІЯ / [1894. Франко / Театр — 312]; «я написав феєрію “Енеїду” по Котляревському» [1899. Кропивницький / 4 — 477]; «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]; «феєрія фантастична» [1929. В. Ів. — 13]. ► ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ, ФЕЕРІЯ

ФЕЙВЕРОК ► ФЕЄРВЕРК, ФОЄРВЕРК

ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНИЙ / [1998. Безклубенко — 24].

ФЕНОМЕН РЕПЕРТУАРНИЙ / [1998. Іванішина — 17].

ФЕСТИВАЛЬ СПЕКТАКОЛЯРНИЙ / [1938. Геркен / 1 — 582]. ► МИСТЕЦТВО

РАСОВЕ, МИСТЕЦТВО СПЕКТАКОЛЯРНЕ

ФЕСТШПІЛЬ / святкова вистава; нім. *Festspiele* [1892. Франко — 292].

ФИГЛЮВАТИ / «А вам я б радив повернутись в оперетку [казав М. Л. Кропивницький], там будете фіглювати і штукотворити і вам за те скажуть спасибі, а наша сцена вам не до чмиги, нічого путнього з вас не буде» [1928. Ванченко / 7 — 218].

ФІАСКО / «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]. ► ПОСВИСТИ, ПРОВАЛ

ФІГЕЛЬ / «фарс — жарт, викидка, вибрик, фігель» [1893. Уманець / 4 — 173]. ► ВОДЕВІЛЬ, ФАРС

ФІГУРА / польськ. *figura* [1756] [1992. Cegiela — 47]; театральна лялька; [1778] [2007. Rutkowska — 195]; персонаж; [1815] [2007. Rutkowska — 195]; «головна фігура комедії» [1898. Франко — 149].

ФІГУРА АВТОМАТИЧНА ► САЛЯ

ФІГУРА ВОЩАНА / «существует еще одно развлечение — галерея восковых фигур с панорамой, зверинцем почти домашних животных» [1875. Глібов / Телеграф — 313]; «[у Харкові 1840-х] 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].

ФІГУРАНТ / статист; польськ. *figurant* [1756] [1992. Cegiela — 47]; [1821] [2007. Rutkowska — 195]; «фігурант» [1925. Вороний — 564]. ► ПРОБИ З ФІГУРАНТАМИ ТА СТАТИСТАМИ, СТАТИСТ

ФІГУРАНТКА / «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]. ► СТАТИСТ, ФІГУРАНТ

ФІГУРУВАННЯ / водіння ляльки; «искусство последнего [ляльководда] ярче всего обнаружилось при фигурировании куклы»; «здесь [у вертепі] фигурировали представители разных народностей» [1883. *Вертеп* — 904].

ФІЗІОНОМІЯ ТЕАТРУ КЛАСОВА / «Цікаво було-б, наприклад, хоч уяснити нарешті класову фізіономію театру ім. Франка. Чієм він представництвом являється? На кого головним чином розраховують ся його продукція? Чи на революційну інтелігенцію, що близько підійшла до пролетаріату; чи на широку радянську інтелігенцію; чи просто на дрібно-буржуазну стихію (яку теж звичайно, потрібно революціонізувати (і задача ця складна й поважна): чи може в тій продукції перепаде якась дешиця й революційно-пролетарськам глядачам? Про це ми нічого не чуємо. Далі, перед усіма ревтеатральними організаціями повстає питання про масову роботу; та в цей бік і скеровується головним чином їхня увага. Театр, як видовище суто-мистецьке — одна з насолод буржуазії. І “показательная” постановка робота, хоч би з революційним репертуаром вже не задовольняє, бо зачинає тільки частину масової роботи, а в масах прокидається інший рух, самодіяльні осередки організуються і наступають на центр, вимагаючи вказівок, керівництва для своєї самодіяльної роботи. Чи думають про це?» [1924. *Предславич* — 1].

ФІЗКУЛЬТТАНОК / [1931. *ЛВ* — 13]. ► **ТАНОК**

ФІКСАЦІЯ 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 робиться театр. Цей момент фіксації жесту, момент об'єктивізації, вивів театр із стадії внутрішньо-натуралістично-нутрянно-психологічного типу» [1926. *Курбас / Призначення* — 89]. ► **ЖЕСТ**

ФІКСАЦІЯ МІЗАНСЦЕН / [1944. *Ревуцький / 3* — 2]. ► **ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕ-**

АЛІСТИЧНА

ФІЛАРМОНІЯ / [1918. *МДІ* — 2]; [1926. *Ринок* — 1]. ► **ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ**

ФІЛІЯ ТЕАТРУ / «Філії театру М. К. Садовського. Нас повідомляють з певного джерела, що М. К. Садовський виготовлює план заснування філій свого київського театру в найбільших місцях України. На першій черзі Харків, коли піде добре діло там, то згодом буде засновано такі-ж філії в Одесі та Кам'янці-Подільському. Можливо, що харківська філія почне свою діяльність з наступного осіннього сезону. Вся художня і адміністративна справа буде вестись під головним керуванням М. К. Садовського <...>. Харківський і київський театри будуть обмінюватись артистами» [1912. *Філії* — 3].

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА / «про діалектично-ідеалістичну Гегелеву філософію мистецтва не сказано жадного слова» [1930. *Державин* — 218].

ФІНАЛ [П'ЄСИ] / польськ. *final* від лат. *finalis* [1780] [2007. Rutkowska — 196]; «фінал» [1925. Куліш / Дніпровський — 519]; [1931. Рулін / Старицький — XXXIX].

ФІОРИТУРА / «фиоритурах» [1884. Черняев — 367]; «фиоритурами» [1893. Черняев / Млотковский — 146]; «А самий словник руху ніг клясичного балету, адже це ті самі “фіоретури” італійської опери, що їх знищується навіть у консервативному оперовому театрі. Не дарма ж ті рухи ніг один із старих теоретиків танку Туано Арбо теж називав “фіоретурами”» [1929. Форрер / 1 — 23].

ФЛЕЙТА / [1900. Кропивницький / Нашествіє — 66].

ФОАЄ / фойє; [1936. О'Коннор — 41, 81].

ФОЄРВЕРК / [1849] [1932. Хоткевич — 56]. ► ФЕЄРВЕРК, ФЕЙВЕРК

ФОЙЄ [ТЕАТРУ] / «хороше фойє, в якому певне згодом з'являться картини й потрети, скромна краса головної залі, прекрасна акустика, стильові програмки і т. п. продумані дрібниці надають театрові приємного європейського колориту. І тим більш прикрою “малоросійщиною” видалася поява на кону такого неприбраного, розхристаного, з надто домашнім виглядом національного хора, що зовсім не пасувало до загального колориту» [1918. ДДТ / 2 — 3]. ► ФОАЄ

ФОКСТРОТ / «Смерть фокстрота. В Москве репертуарный комитет запретил исполнение на сцене, эстраде, вечерах и т. п. так называемых “американских” танцев — фокстрот, шимми, кек-уок, уан степ, апаш, танго и т. п.» [1924. Фокстрот — 3].

ФОКУС / «Порядок спектакля: 1) Фокусы; 2) Москаль-чаривнык; 3) Фокусы» [з харківської афіші] [1900. Черняев — 54].

ФОКУС ПСИХОЛОГІЧНИЙ / «Завданням його [пошуку загального драматичного тону] є: намітити і строго через цілу п'єсу перевести лінію драматичного тону в усіх їх каденціях, які позначаються в так званих “психологічних фокусах” (або “вузлах”) окремих головних ролей і які власне й утворюють відповідний “настрій”» [1925. Вороний — 565]; «“Психологічні фокуси”, в яких виразніше зафіксовані окремі моменти в послідовнім розвитку чуття» [1925. Вороний / Купала — 246]. ► ВУЗОЛ ДРАМАТИЧНИЙ, ВУЗОЛ ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ФОКУС РЕЖИСЕРСЬКИЙ / «режисерські фокуси» [1911. Стеценко / 4 — 2].

ФОКУСНИК / [1906. Франко / Вертеп — 177].

ФОКУСНИК КОМІЧНИЙ / «комічний фокусник» [1912. Реклама / 1 — 1].

ФОНД ПЕНСІЙНИЙ АРТИСТІВ / [з тексту «Умови» 1881 р.] [1916. Чарнецький — 3].

ФОНД ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1885. Франко / Театр — 363]; [1917. Просвіта / 2 — 4]; «Лавровський на тот час як председатель общества “Беседы” предложил членам тоиже проект о заведенію русского народного театра, а пожертвовавши первый на туюже цель значительный даток, выхлопотал у выс. Пра-

вительства дозволеніє для собиранія публичных складок из которых мал-ся образовати так называемый “театральный фонд» [1870. Н. Ч. — 5]; «фонд театральный выстарчил також и преміи на драматическіи и музыкальніи сочиненія» [1870. Н. Ч. — 9]; «При Центральной Раді непременно потрібно утворити “Український Театральный Фонд»» [1917. Просвіта — 28]. ► ТЕАТР НАРОДНИЙ

ФОРА / від італійського *fora, fuori* — вимога до актора вийти на сцену; польськ. *fora* [1788] [1992. Cegiela — 48]; [2007. Rutkowska — 199]; «форо» [1841. *Квітка / Театр* — 95]; «публика, заплатившая медные деньги, рукоплещет изо всех сил, громче актера кричит: “Фора! фора!”» [1841. *Квітка / Театр* — 100]; «в те времена и в столицах, и в провинциальных городах зрители выражали свои восторги не только “плесканием рук”, “фора”, но и более существенным образом — бросанием на сцену денег» [1893. Черняев / Старинный — 37].

ФОРМА / польськ. *forma* [1816] [2007. Rutkowska — 199]; «форма» [1926. *Гавевський / 2* — 53]; [1926. *Якубський*]; «Форма для мене нічого не значить, правило — життє. Наскільки літературна твора вірна життю, етнографії, історії, настільки я її і ціню» [1867. *Кривика* — 462]; «Нове дослідження форми має охопити такі елементи: 1) звук (зо всіма виявленнями: дисонанси, повторення, рими і т. ін.), 2) образ, 3) тема, 4) ритм (не як щось окреме, а лише як одно з виявлень перших трьох складових частин, властиве для всіх них в однаковій мірі)» [1923. *Меженко* — 208]; «Ще колись у 1918 році я почував себе вправі написати, і це я вчив до останнього часу як педагог, що сучасний актор і режисер не потребує йти в гуцу життя, студіювати його і брати звідти матеріал життя, розуміючи суспільство, а йому треба, як це говорилося, йти слухати стихію, і це для нього те джерело, з якого він повинен черпати у своїй творчій роботі. Що я мав на увазі? В порівнянні з мистецтвом минулого це значить, що при побудові мистецького твору (мистецтво останніх років оперувало елементами, а не оперувало складеними вже формами) мистецтво оперувало спіраллю, прямою лінією, рухом вперед, рухом назад, ритмом, фарбою, об’ємом, але не оперувало пейзажем, людиною, реальними відношеннями — і це було цілком природне, оскільки така сильна була в житті стихія: війна, революція, як найсильніша стихія, як саме лінія, рух назад, а ніколи як фігура, як пейзаж, як форма, — і це, безумовно, породило можливості, не тільки можливість, а утвердилося на театрі існування і культивування ірреальних форм. Навіть тоді, коли стихію замінила революційна тенденція, вона була настільки сильною, що придавила всяке друге враження від життя. І цей коректив, цю модифікацію нам у нашу роботу на наступний сезон доведеться внести. Тут справа не в тому, щоб бути зрозумілими, бо такого питання взагалі не існує, а тут головне питання у спільності психологічного моменту поміж глядачем і нами, і ми мусимо стати на той самий штандпункт, на якому стоїть наш глядач»

[1925. Курбас / *Режистаб 18.03.1925 — 172*]; «Напишемо: форма — розуміючи під тим елементами, які можливі в драматичному творі. Тут маємо такі речі: характер, ситуація, інтрига, доля, діалог, видовищність, мімічний момент, психологія. Це в одному ряді» [1926. Курбас / *Аспект II — 100*]; «Довга й гостра суперечка про взаємини змісту та форми в літературних творах призвела нарешті до уточнення цих понять та певного їх примирення. Встановлено кілька загальноновизначених тез: 1. “Форма тісно зв’язана зі змістом” <...> 2. Зміст має примат над формою, бо тільки існування, наявність змісту викликає потребу в формі, але це визнання примату змісту (Плеханов) не заперечує однакової потреби так в змісті, як і в формі, щоб утворився мистецький твір. 3. Ніхто з марксистів не заперечує потреби форми в творі мистецтва, її важливості та потреби уважливого її вивчення; без форми не існує мистецького твору. 4. Марксисти дивляться на мистецьку форму, як на факт соціально обумовлений, що він виникає, розвивається та змінюється під впливом соціального оточення (Полонський), а тому й підлягає нарівні зі змістом соціологічній аналізі. Формальна аналіза є аналіза літературного стилю. Соціологічна аналіза дослідженого формально-літературного стилю повинна призвести до в’яснення зв’язку його зі стилем доби. 5. В літературній еволюції новий зміст шукає собі відповідної форми, а не нова форма шукає відповідного їй змісту» [1927. Якубський — 230]; «Схоластичні підручники всіх часів вчать нас того, що мистецький твір складається з двох стихій — форми та змісту» [1929. Полторацький / *Панфутуризм — 50*]; «Форма речі єсть сама річ, що сприймається незалежно від її утилітарного розуміння» [1929. Терентьев — 62]. ► ФОРМА ТЕАТРУ

ФОРМА [АРТИСТИЧНА] / [1878. Франко — 6]; [1907. Петлюра / *Тобілевич — 16*].

ФОРМА ВЕЛИКА / «Не треба думати, що нам треба виключну увагу звернути на так звані “великі форми” театрального мистецтва — оперу, драму тощо» [1928. Постолювський — 3].

ФОРМА ВИСОКОХУДОЖНЯ / «Отже “Успенская драма” Дм. Ростовського ховає в високохудожній формі та в символічних образах ідею полегчення політичного поневолення Українського народу» [1923. Білецький — 33]. ► ВИСОКОХУДОЖНІСТЬ, ТВІР ВИСОКОХУДОЖНІЙ

ФОРМА ВИСТАВИ / «Різні форми театральних вистав: п’єси, драма соціальна, побутова, гіньйоль, детектив, комедія, водевіль, лубок, агітплакат; агітсуди, політсуди, суди над товаришем, літсуди; жива театральна газета; пародії на різні форми буржуазних театральних видовищ; червоне кабаре; живе кіно; лекції з театальною ілюстрацією; часівки; цирк; театралізовані звіздини; театралізоване червоне весілля» [1925. Курбас / *План 18.01.1925 — 332*].

ФОРМА ДІЙСТВА ТЕАТРАЛЬНОГО / «Формою театрального дійства мусить стати ритм і темп революції й повної швидкого планового руху

будівничої роботи пореволюційних років. Франківці згаданими постановками досягнули цих завдань» [1925. Хмурій / *Напередодні* — 1]. ► ЧАСТИНА ЛІТЕРАТУРНА

ФОРМА ДРАМАТИЧНА / [1899. Франко / *Москва* — 356]; [1907. Франко / *Cohen* — 406]; [1913. Вороний / *Teatr* — 124]; «драматична форма поучень деяких отців церкви» [1894. Франко / *Teatr* — 297]; «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]; «драматична форма драми настрою» [1907. *Старицька* — 734]; «“вірші”, написані в драматичній формі» [1912. Франко — 97]; «Справа не в тому, щоб викинути щось, коли ми говоримо про план драматичної форми, а йдеться про те, де є наголос. І далеко не завжди ми будемо поділяти драму виключно за однією з тих позицій, що тут є» [1926. *Курбас* / *Аспект II* — 100].

ФОРМА ДРАМАТИЧНА ВНУТРІШНЯ / «Треба розрізняти внутрішню драматичну форму од зверхньої, бо остання може бути тільки облудною. Бувають епічні твори, написані драматичною формою, а в них ніякої драматичності (дійства) нема. Особи балакають поміж собою про те, що автор міг би висказати й од себе. Такою зверхньою драматичною формою — характеру героїв не можна ніяк виявити; автор користується нею тільки для коротшої передачі ріжних, протилежних собі думок, а не для зображення осіб і подій. Важніша — внутрішня драматична форма, котра подибується і в творах, які не мають зверхньої форми драми (як, напр., в “Гайдамаках” Шевченка в III розділі “Конфедерати”). Епічні твори з внутрішнім драматизмом легко можна “інсценізувати”, тобто переробляти в зверхню драматичну форму і виставляти на сцені» [1923. *Загуб* — 46].

ФОРМА ДРАМАТИЧНА ЗВЕРХНЯ ► ФОРМА ДРАМАТИЧНА ВНУТРІШНЯ

ФОРМА ДРАМОПISУ ТИПОВА / «Типові форми драмописи. В основі всіх цих форм (від легковажних мініатюр до поважних драм) лежать дві найдавніших і найголовніших форми: трагедія та комедія» [1928. *Мамонтов* / 5 — 47]. ► ЖАНР

ФОРМА ЕМБРІОНАЛЬНА ДРАМИ УКРАЇНСЬКОЇ / [1926. *Рулін* / 4 — 236]. ► ФОРМА

ФОРМА ЕСТРАДНА ► ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

ФОРМА І ЗМІСТ / «Форма — це те нове, організаційне, що внесено в матеріал митцем у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості і сприймання, для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, що стоять перед митцем. Зміст — ті елементи свідомості, які митець, зорганізувавши у себе, далі через зорганізований матеріал організує

у сприймаючих. Мистецтво без форми — труп; без змісту воно — технічна організація речей» [1921. Курбас / Щоденник — 39]; «При справжньому (талановитого порядку) переживанні митцем фактів своєї творчості — повторення старих форм неможливе, оскільки форма є зміст. Тільки той, у кого не залишилося місця для переживання, тобто релятивіст, відірваний і від життя, і від космосу назавжди, — може скрізь бачити тільки форму й вражатися її повтореннями. Так — при схожому переживанні буде й схожа форма. У японців багато дечого повторюється. Коли мистецтво цікаве тільки новими формами — то нічого вже немає» [1923. Курбас / Щоденник — 41]; «Що Афіногенов зовсім некритично ставиться до Гегеля, видно з таких прикладів. На 79 стор. автор так тлумачить взаємозв'язок “змісту” й “форми” в теапроцесі: “Временная ограниченность спектакля (уложиться в четыре часа), определенная им самим форма произведения, обусловленная своим содержанием форма становится законом развития своего содержания” (Гегель)» [1931. Юрченко — 147].

ФОРМА ЛЮБИТЕЛЬСЬКА / «форма “любительська”» [1939. Ганкін — 66]. ►КОЛЕКТИВ ДРАМАТИЧНИЙ САМОДІЯЛЬНИЙ

ФОРМА МАЛА / [1927. Естрада — 23]; «“Мала форма” в театрі, не вважаючи на свій молодий вік, має вже значні розгалуження, в основі яких лежать різні підходи до трактування мистецького матеріалу. Наслідком цього в малій формі постають окремі пляни: огляд (“Театр Обозрений”), пародія (на ній, головне, спеціалізувалось “Кривое Зеркало”), кабаре (раніш “Летучая Мышь”, тепер “Синяя Блуза”) і рев'ю; всі ці “пляни” мають цілком виразні тенденції до дальшої диференціації, хоча в театрах менше розвинених кілька планів часто вживають разом, як, приміром, у нашому “Веселому Пролетарі”» [1929. Шевченко — 69]. ►ЕСТРАДА

ФОРМА МАЛА ТЕАТРАЛЬНА / [1927. Шевченко / 1 — 292].

ФОРМА МИСТЕЦЬКА БУРЖУАЗНА / [1931. Мамонтов / Проблеми / 1 — 57]; «Мистецьку буржуазну форму (в цілому) не можна використовувати в такий самий спосіб, як використовується, наприклад, елеватор, трактор чи будь-який технічний винахід капіталістичного виробництва» [1931. Мамонтов / Проблеми — 268].

ФОРМА НАЦІОНАЛЬНА / «Національна форма, се одинока форма, в якій може розвиватися культура кожного народу, а тим самим своїм мистецьким викінченням і своїми ідеями ступати на вершини загальнолюдської культури» [1923. Сірій — 42–43]; «Національної формою — пролетарської, інтернаціональної змістом» [1929. Грудина / 1 — 8]; «Соціалістичний зміст у національній формі» [1931. Рулін / Концепції — 335]; «Спільному шляхові в розвиткові культури — пролетарської — змістом і національної — формою — різних Радреспублік Союзу — протиставляється свій особний шлях розвитку української (ясно буржуазної) культури. За путь

національного самовизначення буржуа бере, як то йому й подобає, звичайний стан буржуазного самовизначення нації, протиставляв українську культуру російській національній культурі, стає на шлях боротьби двох культур. От чому українська буржуазія без ніяких застережень бере орієнтацію на буржуазну Європу, а не на Радянський Союз» [1932. *Ведміцький* — 4–5]; «національна форма в мистецтві» [1941. *Стебун* — 54]; «Ліквідуючи національну форму і національний зміст, жерці марксистського ідола Москви, дозволяли українцям дещо поласувати тематикою національної побутовщини, перестерігаючи, щоб з рамок російського соцреалізму національних московських мистців — не виходити. Ця тактика мала свою жорстоку аналогію в театрі, де на зміну Л. Курбаса (“Березолю”) прийшов тзв. масовий театр Г. Юри, відчищений від усього індивідуального, або ж повернувся на сцену знову гопак, шаровари та народницько-малоросійський примітив, яким з одного боку треба було вбити державницьке почуття, та завернути до часів українофільства, з другого боку, виплекати комплекс меншевартости, почуття провінційности української культури» [1949. *Стебельський* — 282].

ФОРМА ОБРЯДОВА / [1998. *Лялька* — 12].

ФОРМА ОПЕРОВА / [1931. *Мамонтов / Проблеми / 1* — 57].

ФОРМА ОРАТОРСЬКА-ДЕКЛАМАЦІЙНА / «ораторсько-декламацийна і символіко-пантомімічна форми агітаційно-художньої частини політичних мітингів» [1920-ті] [1970. *Йосипенко* — 21].

ФОРМА ПОСТАНОВКИ ► ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ

ФОРМА ПОСТАНОВКИ СЦЕНІЧНОЇ / [1908. *Маніфест / 4* — 3]. ► ІДЕОЛО-

ГІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ФОРМА ПРОДУКЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ / «форма художньої (театральної) продукції» [1929. *Білецький* — 16]. ► ПРОДУКЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА, СОЦІОЛОГІЯ ТЕАТРУ

ФОРМА ПРОДУКЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ / «форма художньої (театральної) продукції» [1929. *Білецький* — 16]. ► СОЦІОЛОГІЯ ТЕАТРУ

ФОРМА РЕЖИСЕРСЬКА / [1928. *Чеський* — 186]. ► МЕЛОДИЗАЦІЯ ГОЛОСУ

ФОРМА СИМВОЛІКО-ПАНТОМІМІЧНА / [1920-ті] [1970. *Йосипенко* — 21]. ► ФОРМА ОРАТОРСЬКО-ДЕКЛАМАЦІЙНА

ФОРМА СПЕКТАКЛЮ МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНА / [1926. *Лабєр* — 3]. ► РЕЖИСЕР МУЗИЧНИЙ

ФОРМА СПЕКТАКЛЮ ОПЕРНОГО / [1926. *Лабєр* — 3]. ► РЕЖИСЕР МУЗИЧНИЙ

ФОРМА СЦЕНІЧНА / [1910. *Григ* — 183].

ФОРМА СЦЕНУКЛАДУ / [1924. *Вороний* — 370]. ► СЦЕНУКЛАД

ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА / [1910. *Григ* — 182]; [1927. *Шевченко / 1* — 288]; [1929. *Дмитрова / 2* — 19]; «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*]; «Це не дурниця, коли старі театральні форми вважали кінцевим добре почати і добре скінчити ефектом. Це не дурниця, коли в театрі псевдокласиків актори входили на сцену і виходили зі сцени з піднесеною рукою. Це закон першого і останнього враження, удару» [1926. *Курбас / Постановка — 153*]; «По ступнях впливу на глядачів та по активності реакції театральні форми можна поставити в такій послідовності: 1) танки (народні, характерні); 2) співи з танцями; 3) співи сатиричні з місцевим змістом; 4) романтично-історична п'єса; 5) драма психологічна з мелодраматичним ухилом; 6) комедія побутова класична; 7) сучасна сатира; 8) комедія формальна» [1927. *Предславич / 1 — 5*]; «Ліва театральна форма. Це спокуса кожного режисера. Це те, що Репертком лічить під літерою “А”. Це гонорар авторів (джермер, краватка, краги). Лише для глядачів це нездійснена мрія» [1929. *Снізовий — 47*]. ► ТЕАТРАЛЬНІСТЬ, ФОРМА ТЕАТРУ

ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА ЕЛЕМЕНТАРНА / [1926. *Рулін / 4 — 237*].

ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА ЄВРОПЕЙСЬКА / «У стінах Академії театр існував до другої половини XVIII ст., до того часу, поки нові європейські театральні форми вже чисто світського характеру не зменшили сливе зовсім його значіння і не зробили його лише пережитком минулого» [1920. *Кисіль — 4*]. ► ТЕАТРАЛЬНІСТЬ, ФОРМА ТЕАТРУ

ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА НОВА / [1925. *Кисіль / УТ — 33*]. ► ЗМІСТ ІДЕЙНИЙ

ФОРМА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА / «Формою театрального мистецтва є дія, рух. Сама назва “драма” походить від грецького слова, що означає дію — рух» [1927. *Бондарчук / 2 — 35*]. ► ФОРМА ТЕАТРУ

ФОРМА ТЕАТРУ / «Українофільське козако- і побутолюбство далеко не вичерпує наших душевних інтересів. У формах мистецтва традиції старого українського театру зовсім не підходять до нашого репертуарного змісту. Тому хочемо творити нові цінності. А щоб вони були цінностями взагалі, та ще цінностями національними, то мусять розвиватися по змозі самостійно. Для того строге обмеження прав режисера і художника; можливо повна свобода творчості індивіда і колективу, можливо повна свобода ініціативи. Ми думаємо, що при обережній роботі ми зможемо досить скоро позбутися всього непотрібного, чого ми почали набиратися у школах та театрах, що зможемо покласти підвалини під щось нове, що свобідно буде повставати. І не хочемо у нашій праці нічим себе в'язати. Хочемо бути вільними від упереджень і шукати тільки своєї правди. До всякої форми театру, котра нас зацікавить, ми приложимо свої студії, старання і працю, і чим більше дасть нам вона відповідей на питання, тим довше ми біля неї зостанемося. Мистецтво, котре не йде вперед, котре костеніє в традиціях, перестає бути живим, — воно мертво і перестає бути мистецтвом» [1917. *Курбас / Молодий — 29*]; «Театральні

крахи зробилася звичайним з'явищем, аж прийшло до того, що солідні підприємці мусіли рятуватися в той спосіб, що об'єднували театор або з лупанаром в його літературній формі — одчиненої сцени, фарсу, оперети, передміського шантану, або — з ресторацією. Такечки з'являється новітня форма театру — реставрації: кабаре, вар'єте, інтимні театри, де зала глядачів повна “каварьяними столиками і публіка розважається виставою між шклянкою кави і келехом мазаграну... Коло театрального впливу вузчає, “інтимнішає”, насолода театру стає щораз більше рафінованою для небагатьох коли не обраних, то, принаймні маючих грубі гроші. Нарешті приходе цілковита криза» [1921. *Avanti* — 50]; «Ми не можемо накидати Києву інакшу форму театру, ніж він може винести» [1925. *Курбас / Режлаб 04.04.1925 — 394*]. ► ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА

ФОРМА ТЕАТРУ БУРЖУАЗНА / «Крайня точка формального аналітизму (розкладання буржуазної форми театру), до якої докотився театр в перші роки революції, опинилася в повній невідповідності до рівня революційної активності суспільства після заведення непу. Природно, що наслідком мусив бути вибух низу, що в основі був би правильною вимогою зрівноваження мистецьких форм із темпом і формами життя, яке опинилося в новій стадії революційної боротьби. Вибух, як всяка антитеза, в дальшому конкретизувався в крайності, діаметрально протилежні тодішнім тенденціям передового революційного театру. Тягар проведення цієї справи взяли на себе, очевидно, люди, органічно революції чужі, специ, що примазалися і що не знали, як істотно синтезувати комунізм і мистецтво, частина критики (провінціальна по характеру критика особливо) і, нарешті, звичайний обиватель. Їхніми спільними зусиллями утворено відповідну атмосферу. Здезорієнтовано до певної міри навіть передову частину суспільства» [1927. *Курбас / Справа — 258*]. ► ТЕАТР БУРЖУАЗНИЙ, ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА, ФОРМА ТЕАТРУ

ФОРМА ТЕАТРУ ДРАМАТИЧНА / [1971. *Чирков — 12*].

ФОРМА ТЕАТРУ ЕПІЧНА / [1971. *Чирков — 12*].

ФОРМА ТЕАТРУ ЄВРОПЕЙСЬКА ► ЕСТРАДА ПОЛІТИЧНА

ФОРМА ТЕАТРУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО / [1925. *Кисіль / Новий — 155*].

ФОРМА ТЕАТРУ НОВА / «Нові форми театру зажадають для себе нового репертуару. І іменно не з репертуару може початися відродження театру, а з розвитком і певними досягненнями акторського мистецтва може початися новий репертуар. П'єси мусять колись знов писатися для сцени, режисерів, акторів, як це було у всі моменти розквіту театру. Характерно, що найбільші в історії драматурги були або акторами, або присяжними складачами лібрето і п'єс для інсценізації (Шекспір, Мольєр, Лопе де Вега, Гольдоні, Іффланд, Тірсо де Моліна і багато інших). Так, колись будуть актори і режисери з сильним творчим життям, зна-

чить, творчим оригінально, значить, в стилі свого часу, і для них та під їх творчість поставатимуть нові театральні п'єси. Практично: коли буде сильний попит чогось нового, буде і його подача. <...> Не п'єсу писати будуть, а заповнюватимуть пустий простір сцени тим, що можна виявити тільки засобами сцени» [1918. Курбас / *Театральний лист* — 44]. ► ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА, ФОРМА ТЕАТРУ

ФОРМА ТЕАТРУ ПОЗАЛІТЕРАТУРНА / [1929. Дмитрова / 2 — 19].

ФОРМА ТЕАТРУ СКОНЦЕНТРОВАНА / «Театр “Березіль” твердо продовжує взятий курс. Орієнтуючись у своїй роботі на масового робітничого глядача, театр тепер переходить до спокійних, сконцентрованих форм театру — зображень, на противагу театру агітації, який відповідав умовам загостреної революційної боротьби. Центр ваги в цьому серйозно переноситься з режисера на всіх учасників спектаклю — актора, автора і інших, але головним чином на актора. Уся вага керівників звернута в бік збільшення театральної продукції: завдання “Березоля” — дати в сезоні вісім нових постановок. Новий репертуар відрізнятиметься від репертуару минулих літ — зміцніла молода українська драматургія (Куліш, Ярошенко, Дніпровський, Щербатинський та ін.) дає “Березолю” змогу всі сили театру спрямувати на сценічну роботу і розширення числа поставлених п'єс» [1925. Курбас / *Для* — 251]. ► ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА, ФОРМА ТЕАТРУ

ФОРМА ТЕАТРУ СУЧАСНОГО / «Форми сучасного театру є категорично переходовими. Це вихідний момент для всього параграфу театру» [1925. Курбас / *Режлаб 02.01.1925* — 323]. ► ФОРМА ТЕАТРАЛЬНА, ФОРМА ТЕАТРУ

ФОРМА ХУДОЖНЯ / [1931. Сокаль — 50].

ФОРМАЛІЗМ / [1923. Смолич / *Листи* — 1]; [1931. Бульба — 156]; [1931. Щунак / 2]; «Формалізм. Підкорення змісту в ім'я розв'язання формальних проблем» [1924. Курбас / *Режлаб 25.12.1924* — 317]; «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]; «Мистецький керівник “Березоля”, безперечно, страждає на небезпечну метафізичну хворобу — формалізм» [1930. Микитенко / *Шляхи* — 74]; «Ми до кінця повинні боротися з формалістичними тенденціями в кіномузиці, з натуралізмом» [1936. Поденцина — 32]; «Є у нас люди, які страшенно дивуються з приводу того, що в опері Шостаковича викривають одночасно і натуралізм і формалізм. Мовляв, формалізм і натуралізм — явища, що взаємно виключають одне одного. Але ж насправді — натуралізм і формалізм рідні брати і дуже часто ідуть поряд один з одним. В цьому легко переконатися, прочитавши, наприклад, кілька розділів із твору західноєвропейського архіформаліста. Цей твір називається “Улісс”, і уривки з нього, очевидно, як краший зразок іноземної літератури, друкував московський журнал “Иностранная литература”. Цей твір написано та-

кою англійською мовою, що його не розуміють самі англійці і стилем нагадує гарячкове маячіння божевільного, мовознавця, який перемішав всі відомі йому мови в одну дивовижну мішанину. Одначе, послужливий перекладач все ж постарався як можна ясніше викласти мерзенну натуральну сцену відвідування героєм повісті вбиральні і всі фізіологічні подробиці цього відвідування. Не випадково ми згадали про Джойса. Для нас ясне дрібнобуржуазне західницьке коріння формалізму у всіх його видах і змінах. Потайними ходами, повзком, тихою сапою протаскують у нашу країну отруйну гнилизну, формалістичну плісняву. Недаремне “невтомний трубадур” лівацької потворності Соллертинський виспівував безформну, дику музику занепадницького німецького композитора Альбана Берга, психопатичну нісенітницю композитора Кшенека. І тепер ще є у нас люди, які нишком захоплюються найреакційнішим із творів емігрантського композитора Стравинського, його “Симфонией псалмов”, просякнутою правовірно-католицьким духом, що в заголовку має посвяту “во имя всевышнего бога”. І в мистецтві мертвий хапає живого, тим більше, коли не досить провадимо боротьбу проти класово-ворожих тенденцій, які виникають в мистецтві або проникають до нас від буржуазних формалістів капіталістичного Заходу і які іноді старанно маскуються різним алілуйським марнословством. Є люди, які не все зрозуміли або ж не все хочуть зрозуміти. Непрошені адвокати, які намагаються захистити помилки Шостаковича, силкуються доказати, що “талановитого композитора б'ють” і інш. в тому ж дусі. Видатний радянський піаніст і педагог професор Генріх Нейгауз на нараді московських композиторів цілком правильно сказав, що “молодий композитор Шостакович повинен відчувати величезну вдячність партії за те, що вона вчасно поправила його, показала йому правильний шлях”. Шостакович повинен у своїй творчості цілком звільнитися від згубливого впливу ідеологів лівацької потворності типу Соллертинського і стати на шлях правдивого радянського мистецтва, рушити по новому шляху, що веде в сонячне царство радянського мистецтва» [1936. *Потворність* — 37–39]; «Що таке є формалізм, як не підміна справжньої життєвої правди, суті і змісту мистецьких творів заумною грою у фрази, трюкацтвом? Що таке формалізм, як не підміна справжньої суті справи “оригінальничанням” у зовнішності, незрозумілими і недоступними формальними прийомами, як не прикриття убогого й фальшивого змісту витівкуватими формами, які стають самоціллю? У своїх спогадах про Володимира Ільїча Клара Цеткін наводить надзвичайно цікаві висловлювання Леніна про формалістів та завдання мистецтва. Тов. Цеткін згадує, як Ленін одного разу заявив: “Я не в силі вважати витвори експресіонізму, футуризму, кубізму й інших “ізмів” вищими виявами художнього генія, я їх не розумію. Я не відчуваю від них

ніякої радості”. І далі: “Важливо також не те, що дає мистецтво кільком сотням, навіть кільком тисячам загальної кількості населення, що нараховується мільйонами. Мистецтво належить народові. Воно повинно проникати своїми найглибшими коріннями в саму товщу трудящих мас. Воно повинно бути зрозуміле цим масам і любиме ними. Воно повинно об’єднувати почуття, думку і волю цих мас, підносити їх”» [1936. *Розмах* — 9]; «Формалістичні викрутаси в різних галузях мистецтва (театр, кіно, музика, живопис) пов’язані з тим, що художник неправильно розуміє зміст або зовсім його не розуміє, і тому не знаходить правильних художніх форм і образів для передачі цього змісту іншій людині. Візьмемо приклад із постановки тов. Охлопкова “Аристократы” — сцени, де мова йде про змагання між бригадами Соні і Кості. Режисер не зрозумів суті цього змагання і тому показав його у формі биття посуду, що викликає у глядача неприємне почуття. Шляхом формалістичного викруту биття посуду — затерто зміст. Формалізм і конструктивізм по суті є не що інше, як спроба відвернутися від почуттів і вимог людей нашої епохи» [1936. *Спрошення* — 58]; «На сцені спів замінено криком. Коли композиторові вдається попасти на доріжку простої і зрозумілої мелодії, то він зразу, ніби злякавшись такої біди, кидається в нетри музичного сумбуру, який місцями перетворюється на какофонію. Виразність, якої вимагає слухач, замінена шаленим ритмом. Музичний шум має виразити пристрасть. Це все не від бездарності композитора, не від його неуміння в музиці виразити прості і сильні почуття. Це музика, навмисне зроблена “шиворіт навиворіт” так, щоб нічого не нагадувало класичну оперну музику, нічого не було спільного з симфонічними звучаннями, з простою, загальнодоступною музичною мовою. Це — музика, яка побудована за тим же принципом заперечення опери, за яким лівацьке мистецтво взагалі заперечує в театрі простоту, реалізм, зрозумілість образу, природне звучання слова. Це — перенесення в оперу, в музику найбільш негативних рис “мейерхольдівщини” в помноженому вигляді. Це лівацький сумбур замість природної, людської музики. Спроможність хорошої музики захоплювати маси віддається в жертву дрібнобуржуазним формалістичним силкуванням, претензіям утворити оригінальність засобами дешевого оригінальничання. Це гра в заумні речі, яка може скінчитися дуже погано» [1936. *Сумбур* — 20]; «Невдача режисера Кавалерідзе повчальна не тільки для нього одного. Він знехтував основною вимогою соціалістичного реалізму. Кожен твір мистецтва, в тому числі і художній фільм, повинен бути правдивий, зрозумілий і зроблений з такою великою простотою, яка є результатом лише високої майстерності. Ніякі формалістичні хитрощі і заумні викрутаси не можуть замінити правди і ясності в мистецтві» [1936. *Схема* — 80]; «По лібретто Лопухова і Піотровського на сцені по-

казано колгосп на Кубані. Але в дійсності тут немає ні Кубані, ні колгоспу. Є сусальні “пейзани”, які зіскочили з дореволюційної кондитерської коробки, які показують “радість” в танках, що нічого спільного не мають з народними танками ні Кубані, ні де б то не було. На цій же сцені Великого театру, де ламаються ляльки, розмальовані “під колгоспника”, справжні колгоспники з Північного Кавказу ще недавно показували гідне подиву мистецтво народного танку. В ньому була характерна саме для народів Північного Кавказу індивідуальність. Нема потреби безпосередньо відтворювати ці танки й ігри в мистецтві балету, але тільки взявши їх в основу і можна побудувати народний, колгоспний балет. Лібретисти, проте, найменше думали про правдоподібність. В першому акті фігурують лялькові “колгоспники”, в інших актах зникають будь-які сліди й такого, з дозволу сказати, колгоспу. Немає ніякого осмисленого змісту. Балетні танцівниці виконують номери, нічим між собою не пов’язані. Якись люди в одягу, що не має нічого спільного з одягом кубанських казаків, скакають по сцені, шаленіють. Балетна нісенітниця в найгіршому розумінні цього слова панує на сцені. Під виглядом колгоспного балету підноситься протиприродна мішанина псевдонародних танків з номерами танцівниць в “пачках”. Пейзанів не раз показував балет в різні часи. Виходили виряджені лялькові “селяни” і “селянки”, пастухи й пастушки і виконували танки, які називалися “народними”. Це не був обман у прямому розумінні. Це було лялькове мистецтво свого часу. Іноді ці балетні селяни намагалися зберегти етнографічну вірність у своїх костюмах. <...> Наші художники, майстри танку, майстри музики, безумовно, можуть у реалістичних художніх образах показати сучасне життя радянського народу, використовуючи його творчість, пісні, танки, ігри. Але для цього треба уперто працювати, сумлінно вивчати новий побут людей нашої країни, уникаючи у своїх творах, постановках і грубого натуралізму і естетствующого формалізму» [1936. Фальш — 25–26]; «Невгамовна пристрасть до все нових і нових творчих шукань іноді заводила актора на манівці формалізму під прикриттям “новаторства”. Особливо в перші післяреволюційні роки дрібнобуржуазна інтелігенція надто настирливо галасувала про “революційний театр”» [1940. Піскун — 47]; «Формалізм, що його так уперто проповідував провід театру “Березиль”, буржуазний націоналіст Курбас, в своєму логічному завершенні привів до вистав, одверто ворожих радянському мистецтву і радянському народові» [1940. Піскун — 49]. ▶ ДАДАЇЗМ, БЕЗПРЕДМЕТНІСТЬ, ЄВРОПЕЇЗАЦІЯ

ФОРМАЛІЗМ ВОЙОВНИЧИЙ / [1931. Бульба — 156].

ФОРМАЛІЗМ СУБ’ЕКТИВНО-ЕСТЕТИЧНИЙ / [1931. Підгайний — 70].

ФОРМАЛІСТИКА ПОРІВНЯЛЬНА / «Методологічні позиції П. Рупіна, це є позиції порівняльної формалістики, буржуазно-національної

еклектики. Функція вступної статті П. Рудіна шкідлива, ворожа марксо-ленінському літературознавству» [1931. Бульба — 157].

ФОРМУЛА ВИСТАВИ / [2021. Клековкін / 4 — 5]; «Загальна формула вистави у театрі Кропивницького може бути представлена як система модулів» [2012. Клековкін / 3 — 94].

ФОРМУЛА МИСТЕЦТВА / «базова і своя для кожної історичної доби і соціальної групи формула мистецтва, в основі якої не особливості самих арт-об'єктів (як вторинні стильові ознаки), а культурні сценарії. Приміром, грайливий статус театру-забавки в Україні початку XIX століття <...>. Однак у другій половині століття цю формулу помалу витісняє метафора храму, в якому митці — жерці мистецтва — здійснюють жертвопринесення. У радянський час цю формулу замінили “державна фабрика видовиськ”, <...> “теакомбінат культури”» [2020. Клековкін / 4 — 12].

ФОРСИРОВКА / [1875. Кропивницький — 259]. ► РОЛЬ ФОРСОВА

ФОРСОЦ / «Ще до цього повороту в розвитку формальної школи на літературознавчому полі виступила друга споріднена з формалістами, але позбавлена певної рішучості властивої таким лицарям “ОПОЯЗУ”, як В. Шкловський та Борис Ейхенбаум, і схильна на певні компроміси група. Я маю на увазі школу форсоців, яка висунула перейняту еkleктизмом теорію літературного дослідження, теорію, яка по суті була тільки фіговим листком, що ним група соромливих формалістів прикривала свій ідеалізм у літературознавчій практиці» [1931. Петренко — 70]; «Виходить, що форсоци (отже, І. Айзеншток, як представник цієї течії) видають векселі, що підлягають оплаті в невизначеному, і слід гадати, дуже далекому майбутньому, та й то зі згоди на таку сплату самих векселедавців <...>. Ще більше неясностей мають у собі самі принципи описування літературних фактів, клясифікації літературних явищ, як їх уявляють собі форсоци» [1931. Петренко — 73]. ► МЕТОДОЛОГІЯ, ФОРСОЦИЗМ, ФОРСОЦИВСТВО

ФОРСОЦИЗМ / «Перехід на бік марксизму виявлявся звичайно скріпленням “соціологічного еквіваленту” в критиці — тому таку перемену означають назвою “форсоцизму” — змішанням методи формалістичної з соціологічною. Форсоців зачисляє марксистська критика до еkleктиків, що послуговуються різними критичними методами. Отже всі ці футуристи-ліфовці, символісти, динамісти, неокласици й под., що прийшли в цілому чи частинно до марксизму — є форсоцями й еkleктиками, як їх іронічно називають марксистки. По правді, форсоци й еkleктики — це інтелектуалісти, критики з солідною освітою та ясно виробленою методою, люди, що вийшли з доброї ще російської, або української школи (передусім В. Перетца). Це ті, що поставили високо історично-наукові дослідження в українській літературі та літературну критику на підсоветській Україні — як ще ніколи досі. <...> Ми бачили, що до найкращих

з них, неоклясиків, пристала й українська неоромантика в особі М. Хвильового <...>. Твори всіх тих інтелектуалістів — це властиво, як згадано, єдине цінне, що дала літературна критика підсоветської України» [1939. Гординський — 84]. ► МЕТОДОЛОГІЯ, ФОРСОЦ, ФОРСОЦІВСТВО

ФОРСОЦІВСТВО / [1931. Підгайний — 70]; [1931. Сокаль — 54]; [1931. Форсоцівство — 90]; «Серед нас ще квітне форсоцівство, буржуазний соціологізм» [1931. Критика — 69]; «Отже цей ще лише етап формування дослідника характеризується рисами форсоцівства з деякими специфічно-українськими властивостями; характеризується тим “об’єктивізмом”, що про нього гостро так висловився Блакитний, характеризується під виглядом наукового трактування боротьбою з представниками марксистського літературознавства» [1931. Критика — 77]; «Бахтіянство своїм філософським дуалізмом стало за базу, за місток, що об’єднує форсоцівських еkleктиків з Переверзевим» [1931. Переверзіянство — 93]. ► МЕТОДОЛОГІЯ, СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА, ФОРСОЦ, ФОРСОЦИЗМ

ФОРСУВАННЯ / перегравання, награвання, гра на публіку; «вона [п. Бачинська] часом непотрібно форсується» [1865. Мета / 2 — 14]; «При тім мусимо сказати п-і Бачинській, що вона часом непотрібно форсується и через те границю естетичности перекрочає» [1865. Станиславов — 406]; «не был лишен таланта, но “постоянно форсил”» [1881. Черняев — 279]; «в одной корреспонденции “Репертуара” он назван “даровитым, но форсившим” актером» [1881. Черняев — 281].

ФОРТЕЛЬ / [1913. Вороний / Театр — 83]; [1914. Вороний / Дзвін — 264]; «Наталка Полтавка». Граючи класичну роль Виборного, Левицький у 2-й дії робить таку вставку-фортель: розказуючи про міських женихів, каже: “А як воєнний — так щоб ще й пужарний!” Нічого сказати, гарне толкування класичного стилю Котляревського. Я розумію, що шантраповський актор зовсім неосвічена людина. Та й то тоді, як перед ним аудиторія слухачів нижчого класу — може зробити цей фортель: але заслужений артист кращої української трупи і перед такою аудиторією, як публіка Купецького зібрання — такі фортели свідчать про дуже обмежену освіту актора перш за все як чоловіка, а потім і як паяца, який “все мери потребляє”, щоб тільки розсмішити публіку. <...> “Пошилися у дурні”. Граючи Куксу, Левицький у 2-й дії “нюхає табак на брудершафт”. Та хіба ж такі фортеля можна дозволяти на кращій українській сцені? Та де ж режисер? За чим він дивиться? <...> Ну хай би фортелів собі чоловік. Бог з ним! А то біда в тому, що погоня за фортелями страшенно захоплює молодих акторів, які йдуть по його ступенях — от що! “Фортеля” — це хворе місце всіх наших акторів! Був ще випадок після першої вистави “Камінного господаря” на українській сцені. Рецензент зробив зауваження Ковалевському (Сганарель), щоб він змінив свою комічну “походку”, бо це не до лица

Станарелеві, а артист сказав: “Як же я зміню походку, тоді ж публіка перестане сміятися!” От тобі і став класичний репертуар з такими артистами?!» [1914. Василько — 18]; «Такого хамства на сцені, яке я вчора бачив в п’єсі “Наталка Полтавка”, я ще не бачив ніколи в трупі Садовського. Д. Захарчук, котрий грав Миколу, був “вдризг” п’яний і дозволяв собі такі вільності і фортеля, що просто дивитися було сором. Досить згадати те, що як піднялась завіса, Д. Захарчук на всю горлянку — так що чує публіка — кричить у суфлерську будку “Слова!” Ну, не знаєш слов, то попереду суфлера перед початком дії — а не кричи ж на сцені» [1914. Василько / 3 — 27]; «Його “Ніч кохання”, “У хвилях пристрастей” пізніше “Жриця вогню”, не претендуючи на особливо добрий музичний бік, відзначалися веселими трюками і так званими “фортелями”, дітьми акторського натхнення — несподіваними іноді для самого виконавця власними імпровізаціями» [1961. Григор’єв — 228].

ФОРТЕЛЬОК / [1943. Паньківський — 5]. ► ТИП АКТОРСЬКИЙ

ФОРТЕП’ЯНИСТ / піаніст; польськ. *fortepianista* [1820] [2007. Rutkowska — 200]; «фортеп’яніст» [1900. Кропивницький / Нашествіє — 66].

ФОРТЕП’ЯНИСТКА / [1905. Чарнецький — 58].

ФОРТИССІМО / «в оркестрі буря фортиссімо» [1884–1886. Карпенко-Карпий / Бондарівна — 136].

ФОРТУПЕНИСТ / піаніст; [1900. Кропивницький / Нашествіє — 67].

ФОТОГРАФІЇ КРАЩИХ АРТИСТІВ В РОЛЯХ / [1917. ТВГСО — 3]. ► ВІД-

ДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ФОТОГРАФІЯ ТЕАТРАЛЬНА / [2000. Ленгли — 529].

ФОТОМОНТАЖ / [1924. БС — 4]. ► ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ

ФРАГМЕНТАРНИСТЬ [ЯК ПРИНЦИП ПОБУДОВИ ВИСТАВИ] / [1929. Шевченко / Березіль — 147].

ФРАЗА СЦЕНІЧНА / «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]. ► ІКТ

ФРАЙБІЛЕТ / безкоштовний білет на виставу у театрі XVIII–XIX ст.; польськ. *frejbilet* [1783] [2007. Rutkowska — 201]; «*Beneficjant nie ma prawa rozdawania frajowych biletów, ponieważ wszystkie bezpłatnie wydane przez niego uważają się jako sprzedane i idą w ogólny rachunek*» [1861. Prawidła — 211]; «фрайбілет» [1878. Воробкевич — 241]. ► КОНТРАМАРКА, ФРЕЙБІЛЕТ

ФРАЙДИЗМ / «Деякі критики пробують доказувати, що фрайдизм не розходиться з марксизмом у ділянці художньої творчості. Але це слабо в’яжеться, і з цілком зрозумілих причин. Характерна прикмета того світогляду, що ми його характеризуємо одним словом — марксизм, полягає в тому, що він своїх висновків не ґрунтує на чомусь абстрактному, невиразному, невловимому. Словом, буття, реальний факт лежить в ос-

нові всіх вчинків і надбудов. А вловити динаміку та механіку отого “не-свідомого” надзвичайно трудно, майже неможливо. Треба часто поклатися на “нюх”. До того-ж усю чинність письменника зводити до одного сексуального поривання досить однобічно. Ні одного питання марксизм не трактує однобоко. В творчості письменника мусять відогравати роллю середовище, родинна спадковість та десятки інших поважних причин» [1926. Гаєвський / 1 — 72]. ► ПІДСВІДОМЕ

ФРАНТИТЬ / «вообще можно бы посоветовать г. Ленскому меньшее франтить на сцене, не братья за роли свыше своих сил и оставить на долю женщин кокетничать с партером» [1840. Гребінка / Театру — 484].

ФРАЧНИЙ / ампула; «В інших культурах існують певні форми, на російській естраді є “фрачные”, “ексцентрики”, є “блузники”, є “рваные”» [1928. Курбас / Виступи — 736]. ► АМПУЛА, ЕСТРАДА

ФРАШКА / польськ. *fraszka* [1774] [2007. Rutkowska — 201]; «фрашка» [1865. Kulturträger — 245]; [1865. Марковецький / Шельменко — 325]; [1872. Федькович — 402]; «Як козам роги виправляють». Фрашка в 1 відслоні. Після Шекспіра вільно написав Ю. Федькович» [1872] [1906. Комаров — 18]; «фрашка в двох актах» [1918. Федькович / Двірник — 167]; «Сватання на гостинці. Мельодрама-тична фрашка в трьох ділах з руского нагідного буковинського житя» [1918. Федькович / Сватання — 169].

ФРАШКА МЕЛЬОДРАМАТИЧНА / [1918. Колесса — XVIII].

ФРЕЙБІЛЕТ / безплатний білет; польськ. *frejbilet* [1783] [1992. Cegiela — 48]. ► КОНТРАМАРКА, ФРАЙБІЛЕТ

ФРИЗИЄР / [1924. Губчак — 9]. ► ІНСПІЦІЄНТ

ФРОНТ ВНУТРІШНІЙ / [1923. Коряк — 1]. ► КОАЛІЦІЯ ШИРОКА

ФРОНТ ЗОВНІШНІЙ / [1923. Коряк — 1]. ► КОАЛІЦІЯ ШИРОКА

ФРОНТ ІДЕОЛОГІЧНИЙ / [1931. Перлін — 106, 107].

ФРОНТ КУЛЬТУРНИЙ / [1924. Теробмол — 3]. ► БАРИКАДИ ТЕАТРАЛЬНІ, КУЛЬТ-

ФРОНТ, ТЕРОБМОЛ

ФРОНТ ЛІВИЙ / «Лівий фронт театру». Працьовник мистецького об'єднання “Березиль” г. Іона Шевченко в середу 23 квітня в помешканні Робітничого клубу зробить доклад на тему “Лівий фронт театру”. Тези докладу: Сила і значіння театру. Мистецтво в буржуазному суспільстві. Роль мистецтва в добу пролетарської революції. Лінія боротьби в сучасному театрі. Театр ілюзії і театр дійсвенний. Деструкція в театрі. Лівий фронт театру в Москві» [1924. Фронт — 4].

ФРОНТ МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ► МЕТОДОЛОГІЯ

ФРОНТ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ / [1931. Маца — 17]. ► МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ФРОНТ МИСТЕЦЬКИЙ ► ШКІДНИЦТВО

ФРОНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1925. Перспективи — 1]; [1927. Диспут — 1]; [1927. Шевченко / 1 — 285]; [1929. Барун — 3]; [1929. Терентьєв — 63]; [1930. Дезертир — 3]; [1930.

Микитенко / *Фронт* / 2 — 68]; [1934. *Фронт* — 7]; «Питання про “Березиль” тому, що це питання зараз має велике культурно-політичне значення для нашого театрального фронту» [А. Хвиля] [1933. *Стенограма* — 541]. ► БАРИКАДИ ТЕАТРАЛЬНІ, ДЕЗЕРТИРСТВО, КЕРУВАННЯ ГЛЯДАЧЕМ, КУЛЬФРОНТ

ФРОНТ ТЕАТРОЗНАВЧИЙ / [1931. *Рулін* / ПС — 8]; «Про загальне становище на театрознавчому фронті ми сказали б, що театрознавство в нас характеризується загалом емпіризмом, а театральна критика — лібералізмом. Чи є в нас боротьба на театрознавчому фронті? Є, але це боротьба між окремими немарксистськими настановленнями; і досі нема рішучого наступу марксизму в галузі театрознавства» [1931. *Маца* — 27]. ►

ЕМПІРИЗМ ПОВЗУЧИЙ, ЕМПІРИЗМ У ТЕАТРОЗНАВСТВІ, ТЕАТРОЗНАВСТВО

ФУГА / [1924. *Вороний* — 355, 358]. ► АМПЛУА, СЦЕНІЧНІСТЬ

ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ / «Перші покоління фундаторів українського театру (Кропивницький, Заньковецька, Тобилевичі, Затиркевич-Карпинська та інші) та найближчі їх заступники (Левицький, Борисоглібська, Зарницька, Суслов) були люди з певною освітою, до того ж або через умови свого життя, або через слабкі, бодай народницькі традиції зв'язані з селом та його інтересами (а частіше зовнішнім побутом). Легко ввіходили вони через це в типаж народницької драматургії, а дехто не так свідомим розумінням, як творчою інтуїцією міг підвестись і до утворення ширшого діапазону образів. Але основна маса, що з неї рекрутувалось тоді українське акторство, це були випадкові, часто-густо надиво некультурні люди, що шукали тільки змоги підживитись на легкім хлібі» [1931. *Рулін*]; «фундатор українського побутового театру» [М. Кропивницький] [1935. *ЛМН* — 181].

ФУНКЦІЯ МИСТЕЦТВА СОЦІАЛЬНА / [1929. *Білецький* — 16]. ► СОЦІОЛОГІЯ ТЕАТРУ

ФУНКЦІЯ МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО / «Театральне мистецтво не виконує своїх функцій <...>. Театр мусить бути функціональним. Треба, щоб його репертуар був заповнений тематикою з робітничого життя, щоб він негайно відгукувався на всі важливіші компанії ради влади, щоб він був революційним та виховуючим чинником в нашому побуті» [Гео Шкурупій] [1929. *Протокол АРКК* — 60].

ФУНКЦІЯ СЦЕНІЧНА / [1998. *Саква* — 5].

ФУНКЦІЯ СЮЖЕТНА / [1935. *Мамонтов* — 101]; [1936. *Мамонтов* — 109]. ►

СЮЖЕТ, ФУНКЦІЯ СЦЕНІЧНА

ФУНКЦІЯ ТЕАТРУ СОЦІАЛЬНА / «соціальна функція буржуазного театру 1880-х років» [1930. *Рулін* / *Випуски* — 14]; «соціальна функція театру» [1932. *Рулін* / 15 — 98]. ► МЕТА МИСТЕЦТВА

ФУНКЦІЯ ХУДОЖНЯ / [1939. *Гаєв* — 92]. ► ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

ФУРКА ПОЛЬОТНА ► БАЛЕТ ЛІТАЮЧИЙ

ФУРКИ / «Фурки бувають різними. Звичайно вони являють собою раму-візок із закріпленими на них зверху дерев'яними щитами. Знизу в кутках і посередині до них кріплять поворотні ролики на гумовому ході, які дозволяють надавати фурці будь-якого напрямку. Ролики, як правило, виготовляються зйомними. До фурки кріплять наглухо постійні “стакани” (круглі порожнисті фланці з металевими стержнями посередині), в які вставляють ролики. У випадку необхідності ролики можна зняти з однієї фурки і переставити на іншу. Якщо фурка має прямий хід, паралельний до дзеркала сцени, поворотні ролики замінюють простішими за своєю конструкцією — спареними підшипниками із втулкою» [1969. Ратімов — 57]; «Фурки — рухома площадка з установленими на ній частинами оформлення, яке готується за кулісами чи на ар'єрсцені. Призначення фурок — швидка зміна декорацій. На фурці встановлені поворотні (обтягнуті гумою) ролики. Фурку з декораціями викочують на сцену, а після закінчення дії знову відкочують на попереднє місце, а натомість викочують нову фурку» [1969. Ратімов — 81].

ФУТУРИСТ / [1919. Курбас / *Нова німецька драма* — 51]; «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]; «Футуристи походять від слова латинського *futurus*, тобто майбутній. Отже, це власне ще не є справжні письменники. Це письменники майбутні. Ще колись писатимуть, а тепер вони тільки бавляться, граються, вчать на письменників і лаються. А взагалі народ вони всі симпатичний і мали в Києві свою газету, а в Москві тов. Троцького, який сказав: — Хай чим хоче та дитина бавиться, аби тільки не плакала! Не займайте, може з їх що й буде путне» [1930. Вишня — 7]. ► ПАНФУТУРИЗМ, ТЕАТР ФУТУРИСТИЧНИЙ

ХАЛТУРА / [1923. *Биржа* — 3]; [1928. *Оперка* — 3]; «з кінця 1914 року широке право громадянства набув відомий раніше небагатом знавцям термін “халтура”» [1961. *Григор'єв* — 277]; «Про постановку вистави говорити не доводиться. Тут ми натрапили на чергову халтуру, рішуче схожу на всі попередні з тією тільки різницею, що біржа праці Всерабіса, трохи розгрузивши свою армію безробітних, змогла дати на цю виставу антураж просто моторошний. Вся обстановка, декорації й інші аксесуари нагадували нам халтурні наскоки наших власних провінціальних халтурників» [1925. *Туркельтауб* / *Заговор* — 5]; «Як це так, що “даєш актера” — і більш нічого, я відмовляюся розуміти це. Що нам, халтуру будувати на зразок того, що робив Гнат Юра два роки тому? Так не можна, товариші» [1926. *Курбас* / *Про* — 145]; «Завдання комсомолу в театральній справі повинні полягати у використанні сучасного театру, у здійсненні свого впливу на нього, потистваленні пролетарського театру “малоросіяньській”, хуторянській халтурі Садовського, Заньковецької» [1927. *Зарва* — 63]; «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]; «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 завятий 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* / *Стіл* — 318]. ► АМАТОРСТВО, БІРЖА АКТОРСЬКА, УПРАВЛІННЯ ВИДОВИЩНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ, ШАНТРАПА

ХАЛТУРА РЕВОЛЮЦІЙНА / [1925. *Халтура* — 5].

ХАЛТУРНИК / [1925. *Туркельтауб* / *Заговор* — 5]; «В № 8 Вашого журналу [“Молодняк”] (1927 р.) Іван Зарва (член редколегії й, видати, дуже знаючи та розумна людина) у статті “Комсомол та справи культурного бу-

дівництва на Україні”, згадуючи мене, обізвав “малоросійською халтурницею” разом з Миколою Садовським» [1927. *Заньковецька* — 489]. ► ХАЛТУРА

ХАЛТУРНИЦТВО ► ГОПАШНИЦТВО

ХАНА МІТИ ► ДРАМА РОЗМОВНА

ХАРАКТЕР / роль, дійова особа й ін.; польськ. від грец. *charakter* [1815] [1992. *Cegiela* — 35]; [1749] [2007. *Rutkowska* — 128]; «характер» / [1880. *Кропивницький* / 10 — 282]; [1931. *ЛВ* — 14]; «комічний характер» [1865. *Марковецький* / *Шельменко* — 325]; «характери дієвих лиць» [1866. *Маруся* — 365]; «характеры действующих лиць» [1884. *Старицький* — 47]; «характер — вдача» [1906. *Доманицький* — 121]. ► АМПЛУА, ТИП НЕГАТИВНИЙ

ХАРАКТЕР БЛАГАТОПЛАНОВИЙ / [1998. *Звіринець* — 10].

ХАРАКТЕР КОМІЧНИЙ / польськ. від грец. *charakter komiczny* [1826] [2007. *Rutkowska* — 131]; «комічні характери» [1864. *Слово* / 75 — 10]; [1865. *Андрієвич* / *Роксоляна* — 330]. ► АМПЛУА

ХАРАКТЕР ТИПОВИЙ / «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* / *З'їзд* — 78]. ► АМПЛУА

ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ / навчальна дисципліна; [1942. *Й* — 3]; [1942. *Проект* — 4]; грим(ування); [1918. *Ремез* — 257]; [1925. *Вороний* / *Купала* — 254]; «Міміка обличчя полягає головно в грі очей і брів та на виразі уст, а часом і носа. Міміку обличчя доповнює так звана характеристика» [1921. *Анко* — 19]; «під словом характеристика треба розуміти гримування обличчя фарбами, волоссям, надіванням парика (перуки) на голову та прибрання граючого при допомозі убрання та ріжних приладдів» [1921. *Анко* — 23]; «Середниками до відбирання вражіннь є мисли глядачів, натомість середником діяння акторів є їх тіло. При допомозі фізичних прикмет свого тіла актор викликає артистичні вражіння, при допомозі голосу, мови, рухів свого тіла та при допомозі гри лица. Тому, що природа не дуже то суто обдарила чоловіка в ці фізичні прикмети, мусить він послуговуватися іншими божими дарами, аби ці прикмети зміцнити, підчеркнути. Рух і поставу підчеркується при допомозі костюму та відповідного оточення прим, освітлення і декорації. Гру лица натомість підчеркується характеристикацією. Кожна людина, хоч вона не грає на сцені, радо характеризується. На перший погляд таке твердження здається дивним. Але послідуйте за собою. Ви встали, обмились, зачесались, одним словом стараєтесь виглядати інакше, як у сні, значить характеризуєтесь на “типа”, що не спить. А пригляньтесь, як ви вибираєтесь у гості; тоді ви характеризуєтесь на гостя. А до дівчини на стрічу: тут ще й природа помагає характеризуватись, надає блиску очам, краси румянцям, одним словом, амант. А що з вами буде, як ви впетесь? Гарна фізура, вимите

лице зміниться, живі очі затуманяться і характеристика перемінилася на “п'яницю”. І так ми характеризуємося, стараємось виглядати інакше. Чому ми це робимо? Багато причин на це складається. Наука фізіології каже: причиною цього є “боротьба за життя”. А в кожній боротьбі треба перед ворогом маскуватися-характеризуватися і хто цю штуку краще знає цей перемагає» [1938. Мельник — 49–50]. ► ГРИМ, КУРС ДЛЯ РЕЖИСЕРІВ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ, РЕЖИСЕР, ХАРАКТЕРИСТИКА, ШМІНКА

ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ ТІЛА / «Характеризація тіла. Під час гри аматорам приходиться часто підробляти різні уломи тіла (крива нога, рука абощо)» [1921. Анко — 28]. ► ГРИМ, ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ

ХАРАКТЕРИЗОВАННЯ / [1933. Скалозуб — 446]. ► ХАРАКТЕРИЗУВАННЯ, ШМІНКА

ХАРАКТЕРИЗУВАННЯ / «характеризування — штучне надавання лицю відповідного до ролі вигляду (в театрі)» [1933. Скалозуб — 430]. ► ШМІНКА

ХАРАКТЕРИСТИКА / польськ. *charakterystyka* [1816] [2007. Rutkowska — 136]; «характеристика лиц и действий» [1837. Тополя — 178]; «характеристика дійових осіб» [1894. Франко / *Teatr* — 315]; «Драматична ж майстерність його <...> виявляється <...>, головним чином, в будові п'єси та характеристик (невдалий термін, бо в п'єсах часто зовсім не дають характеристик)» [1924. Мамонтов — 31]; «Щодо характеристики персонажів, то тут, насамперед, мусимо занотувати залежність її від літературного стилю п'єси. Правда, на будові п'єси теж позначається літературний стиль її, але не в такій мірі, як на виявленні персонажів. Коли порівняти дієвих осіб у п'єсах І. Тобілевича або А. Островського, з персонажами символічних п'єс, наприклад, М. Метерлінка, то можна з першого ж погляду побачити, що це люди різних планід. Кажучи за характеристику персонажів, ми, як і в попередніх своїх міркуваннях, будемо виходити з драматичних творів класиків — реалістів. Бо який би напрямок (чи стиль) потім не обрав собі драматург, без вивчання класиків не можна йому обійтися. Перший принцип драматичної характеристики це — безпосередність і активність, цебто кожен персонаж мусить сам себе виявити, і не в пасивних розмовах, а в активному поводженні, в характерних для нього вчинках. Ця вимога базується на самій суті драматичного процесу. Драматург, як ми не раз казали, мусить орієнтуватися не на читача, а на глядача. А тому драматична характеристика не те, що “літературний портрет” <...> Завдання драматурга — давати не схематичний малюнок людини, а повнокровний, виразний образ. (Навмисний схематизм символічних п'єс, то річ окрема, що лежить поза межами наших міркувань). Ці виразність та характерність надається персонажам їхніми індивідуальними рисами, часом зовсім дрібненькими: якоюсь особливістю в убранні або улюбленим прислів'ям, манірою тощо. При всіх своїх індивідуальних ознаках такий персонаж мусить бути типовий,

цебто його поведження може бути характерним для всіх людей певного соціального нашарування. Таким чином, поняття індивідуальності та типовості не виключають, а доповнюють одно одне. В “Ревізорі” М. Гоголь подав типову постать легковажного пройдисвіта Хлестакова, а проте, в нього є дуже багато індивідуальних рисочок. В житті і в мистецтві цей тип завжди повторюється, але щоразу з індивідуальними ознаками, маленькими характерними рисочками. Без цих рисочок він був би лише “штампом” (типовою схемою), а не живим образом. Такими “штампованими” персонажами переповнена наша побутова драмопись і наш традиційний побутовий театр: як мало відрізняються одно від одного у всіх цих “нешасних коханнях” їхні ампула — героїв, коміків, резоньорів, тощо. “Штамп” це — фальсифікація “типу” і серйозний драматург мусить боротися з такою поганою метою» [1928. Мамонтов / 2 — 52]; «Щодо методи характеристики і трактування дійових осіб, то постановник користується різними способами. Він визначає: а) функцію в п’єсі даної особи; б) характеристику сцени, в якій діє персонаж; в) сенс акторської подачі (що мусить сприйняти глядач); г) філософію персонажа; ґ) ставлення персонажів до фактів; д) проекцію образу при інших ситуаціях; е) посередню характеристику іншими персонажами (коли така є); є) вчинків; ж) фізичні особливості; з) психологічні особливості; и) схему методики роботи над образом, вимоги щодо тримання в тілі, характер жесту, слова» [1932. Верхацький / Пролог — 79].

ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ / [1948. Предславич — 20]. ► ПЛАН ВИСТАВИ РЕ-

ЖИСЕРСЬКИЙ

ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ СОЦІАЛЬНА / [1937. Борцагівський — 68].

ХАРАКТЕРИСТИКА ОСОБИ ДІЙОВОЇ / [1930. Красовський — 47]. ► АМПЛУА

ХАРАКТЕРИСТИКА ТИПУ / [1917. ТВґСО — 3]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ХАРАКТЕРИСТИЧНИЙ / ампула; польськ. *charakterystyczny* [1812]

[2007. Rutkowska — 136]; «потрібний актор до ріль салонових характеристикних» [1893. Яворовский — 21]. ► АМПЛУА

ХАРАКТЕРНИЙ [АКТОР] / ампула актора; [1914. Вороний / Дзвін — 264].

ХАРАКТЕРНІСТЬ / [1953. Станіславський — 354]. ► АМПЛУА, ХАРАКТЕРИСТИКА

ХАРАКТЕРНІСТЬ ІНДИВІДУАЛЬНОСТЕЙ / [1917. Курбас / Про символічний театр — 36].

ХАРАКТЕРНІСТЬ МОВИ / [1934. Мамонтов / З’їзд — 104].

ХАРАКТЕРНІСТЬ ПЕРСОНАЖА / [1920-ті. Рулін / Програма — 338].

ХАРАКТЕРНІСТЬ СЦЕНІЧНА / [1939. Панопорт — 83].

ХАРЧОВІ [ГРОШІ] / «Харчевые же деньги будут выдаваемы только получающим в месяц жалованья менее 30 руб., по тридцати коп. в сутки» [з «Правил для харьковского театра», 1867] [1893. Черняев / Материалы — 310].

ХВОРІННЯ ТЕАТРАЛЬНЕ / [1925. Хмурий / 2 — 2]. ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

ХИБА ІДЕОЛОГІЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНА / [1931. Костенко — 51].

ХИТРИСТЬ МУСИКІЙСЬКА / «мусикійская хитрость, [тобто] музикальное искусство» [1778. Барський — 302].

ХІД ДІЙСТВА / «Од зав'язки починається хід дійства, який повинен розвиватися поступово. Дійство мусить наростати і бути безперервним, щоб був зв'язок між одною сценою і другою за нею, і щоби хід дійства не був в'ялим» [1923. Загуд — 50].

ХМАРИ / «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].

ХОЖДЕНІЄ НА ОСЛЯТІ / [1925. Кусіль / УТ — 40].

ХОЛОДНІСТЬ ВИКОНАННЯ / «холодность исполнения» [1863. Глібов — 286].

ХОР / польськ. від грец. *chor, chorus* [1815] [1992. Cegiela — 35]; [1747] [2007. Rutkowska — 136]; «*chorus*» [1705. De arte — 314]; «хор» [1705. Прокопович — 293]; [1706. Торжество — 247]; [1728. Милость — 307]; [1894. Старицький / Талан — 459]; [1910. Капельгородський — 449]; [1920-ті. Рулін / Словник — 15]; [1941. Білецький — 13]; «хор, или пініе» [1707/1708. Горка — 401]. ► ГАЛЬОРКА, ДІЯ, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ХОР АРТИСТИЧНИЙ / [1891. Лисенко / 2 — 199]. ► КОМІСІЯ ТЕАТРАЛЬНА ОПЕРНА

ХОР ДЕКЛАМАЦІЙНИЙ / [1921. Васильєв — 72].

ХОРАНС ЖІНОЧИЙ / «В Полтаві організовано жіночий хоровий ансамбль (хоранс)» [1930. Хоранс — 20].

ХОРЕВТ / [1920-ті. Рулін / Словник — 15].

ХОРЕГ / «Найнявши хор, хорег давав йому приміщення для його проб під керівництвом окремого учителя — в своєму або в спеціально найнятому домі і оплачував утримання як самого хору, так і його керівника за весь час проб. На свої кошти виготовляв він і потрібні для вистави костюми, для чого часто-густо потрібні були дорогі матерії й пишне цяцькування. Особливо розкішню відзначалися костюми трагедії, через що обов'язки хорега для трагедії були зв'язані з більшими витратами, ніж для комедії» [1929. Варнеке / 1 — 39].

ХОРЕОГРАФ / [1926. Справа — 4]. ► ЧИТАННЯ РИТМІЧНЕ

ХОРЕОГРАФІЯ / [1928. Балет — 6]; [1920-ті. Рулін / Словник — 15]; «публика, не избалованная по части хореографии» [1889. Черняев — 398]. ► БАЛЕТ

ХОРЕОГРАФ-УЧИТЕЛЬ / [1927. Танок — 6].

ХОРИСТ / польськ. від грец. *chorzysta* [1808] [2007. Rutkowska — 140]; «хорист» [1894. Старицький / Талан — 444]; [1907. Кропивницький / Коза — 44]; «обязанности хористов исполнялись на этот раз, вероятно, театральными капельдинерами, не дерзнувшими сесть рядом с актрисами и предпочитавшими торчать за стульями» [1881. Черняев — 275]; «так как дирекция

не має повного комплекта аксесуарів і хористів, то в разі потреби ніхто з акторів чи актрис 2-го і 3-го ґрада не може відмовитися від участя в виходах і хорах» — з «Правил для артистів», створених 1843 року у харківському театрі (на думку М. Черняєва, автором документа був кн. О. Шаховської) [1893. Черняєв / Матеріали — 314]; «статисти, хористи і хористки» [1893. Черняєв / Млотковський — 104]. ► АГІТХОР, БЮДЖЕТ ТРУПИ, ХОР, ХОРИСТКА

ХОРИСТКА / [1894. Старицький / Талан — 444]; [1895. Кропивницький / Науменко — 22]; [1909. Пивинська — 4]; [1917. Комітет — 3]; «статисти, хористи і хористки» [1893. Черняєв / Млотковський — 104]. ► ВІДДІЛ МУЗИЧНО-ХОДОЖНЬО-АРТИСТИЧНИЙ, ТРУПА, ХОРИСТ

ХОРМАЙСТР / [1941. Лисенко — 2]. ► ІНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ХОРМЕЙСТЕР

ХОРМЕЙСТЕР / [1887. Старицький — 478]; [1895. Черняєв — 394]; [1905. Кропивницький — 88]; [1920-ті. Рулін / Словник — 15]. ► ХОРМАЙСТР

ХРАМ / «Можна сказати, що тільки тепер стало ясно, що театр не є, ані амвоном для проповіді, ані місцем для розривки, а є храм в котрому повинні панувати виключно ідеали мистецтва, без різних практичних і інших розцотів. Що служителі цього мистецтва повинні перестати бути рабами каси, а стати натхненними жрецьями чистої Краси» [1913. Стоколос — 50]; «Потрібно назавжди знищити погляд на театр, як на “храм”» [1930. Невідомський — 9]; «Героїчний театр повинен бути храмом мистецького служення найвищій національній ідеї, театром боротьби за неї, школою духа й героїзму на честь нації» [1939. Геркен / 4 — 454]. ► ТЕАТР-ХРАМ, ХРАМ МИСТЕЦТВА

ХРАМ МЕЛЬПОМЕНИ / [1894. Цезар / 1 — 165]. ► ТЕАТР-ХРАМ, ХРАМ МИСТЕЦТВА

ХРАМ МИСТЕЦТВА / метафора театру; [1912. Сріблянський — 36]; [1927. Хто — 4]; «храм Талії» [1878. Воробкевич — 234]; «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. Черняєв / Старинный — 66]; «храм іскуства» [1905. Карпенко-Карий / Житейське море — 142]; «так виглядає в наших часах той “храм штуки”, про який так шумно люблять декламувати різні патріоти» [1905. Франко / Честь — 347]; «мріялось створити якийсь храм мистецтва. Але оскільки цей храм не був ні детально обдуманий, нічим міцно не обґрунтований і натовп його не вимагав, просто довелось миритися з тим, що вийшло» [1909. Мурашко — 47]; «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, що виробляє через мистецькі форми агітаційно-політичні цінності» [1930. Невідомський — 9]. ► БАЛАГАН, ІСКУСТВО СВЯТЕ, МИСТЕЦТВО СВЯТЕ, ТЕАТР-САРАЙ, ТЕАТР-ХЛІВ, ХРАМ

ХРАМ МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО / «Вони [Мейерхольд і Кошеверов] утворили в Херсоні храм театрального мистецтва» [1917. *Гетьманець* — 4]. ► ТЕАТР-ХРАМ, ХРАМ-ТЕАТР, ХРАМ ШТУКИ

ХРАМ ШТУКИ / [1905. *Франко / Честь* — 347]; [1907. *Петлюра / Заньковецька* — 41]. ► ТЕАТР-ХРАМ, ХРАМ МИСТЕЦТВА

ХРАМ-ТЕАТР / «прекрасного храма-театра» [1913. *Стоколос* — 53]. ► ТЕАТР-ХРАМ, ХРАМ МИСТЕЦТВА

ХРОМО-СІМФОНІЯ / «Режисер московського художнього театру К. Станіславський, як сповіщає “Русь”, робить зараз спроби хромо-сімфонії (сполучення малювання з музикою). Хромо-сімфонією він хоче, сполучивши декоративні фарби із звуками музики, добитись більшого вражіння од обстави пьеси. Кажуть, що наслідки сполучення театральної хромо-фото-літографії з акомпаніментом музики були втішні» [1908. *Театр* / 3 — 4].

ХРОНІКА / «хроніка початку ХХ ст. в 5-ти діях» [1905. *Хоткевич*]; «“Лихолітте”. Хроніка з початку ХХ століття на 5 дій. Гнат Хоткевич» [1906. *Комаров* — 89]; «містерії або хроніки, що мали своїм предметом історичні особи або події» [1912. *Возняк* — 150]. ► МІСТЕРІЯ

ХРОНІКА ДРАМАТИЗОВАНА БІБЛІЙНО-ІСТОРИЧНА / «драматизовані біблійно-історичні хроніки» [1912. *Возняк* — 150].

ХРОНІКА ДРАМАТИЗОВАНА ІСТОРИЧНА / «“*Haupt und Staatsactionen*”, драматизовані історичні хроніки без виразної драматичної будови, часто з ролями імпровізованими» [1894. *Франко / Театр* — 308].

ХРОНІКА ДРАМАТИЧНА / «Бо хронік драматичних про Річардів [П. Куліш] не переклав» [1898. *Лисенко* / 3 — 293]; «Грабина О.Т. Галеаццо-Марія Сфорца тиран Милана: Драматична хроніка з життя XV віку» [1907. *Грабина*]. ► ХРОНІКА ДРАМАТИЗОВАНА БІБЛІЙНО-ІСТОРИЧНА, ХРОНІКА ДРАМАТИЗОВАНА ІСТОРИЧНА

ХРОНІКА ТЕАТРАЛЬНА / [1930. *Рулін / Історія* — 38].

ХРОНІКА-ЕТЮД / [вистава «Напередодні»] [1932. *Верхацький / Пролог* — 18, 19]. ► ХРОНІКА ДРАМАТИЧНА

ХРОНІКЕР ТЕАТРАЛЬНИЙ / «Театр был полон и в зрительном зале, как выражаются г.г. театральные хроникеры, чувствовалось “приподнятое настроение”» [1925. *Заметки* — 4]; «Навіть не варт дивуватися, що театральні репортери тільки й роблять, що забивають свої шпальти спльотками про те, що відомий бас чхнув, відомий тенор кахикнув, відома артистка збирається завести таку нову для неї оперу, як “Травіата”, або щось таке» [1925. *Іванов* — 2].

ХРОНОКАРТА / [1932. *Верхацький / Пролог* — 93].

ХРОНОЛОГІЯ ДІЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ / перелік дійових осіб та їхнього віку; [1844. *Тополя*].

ХРОНОМЕТРАЖ / [1928. *Тодді* — 3]. ► АНКЕТА

ХУДОГ / «що таке наша українська драма, питаємо, що таке наш сучасний виразитель драматичної штуки, наш художник-виконавець, наш український артист? <...> Чи є він художом, що вкладає в твір свою душу, показує нам моральну боротьбу, страсть не лише звірячим стрибанем по сцені і риканем “аки лев”, а психічною працею та переживанням?.. Ні, на жаль, на превеликий жаль, ні» [1900. Хоткевич — 126]; «Нарешті актори тоді вже не лічать ся художниками, що мають змогу одухотворити виставлений драматургом характер або малювати високої почуття, духові рухи, а нікчемними фіглярками, ремісниками, котрі вміють грати тільки по звичному шаблону» [1900. Хоткевич — 128]. ► ХУДОЖНИК

ХУДОЖЕСТВЕННО / поряд із цим, похідні від «художественно» терміни мали й інші відтінки («он быстро пустился на художества: начал подделывать депозитные билеты» [1840. Гребінка / Лист — 499]; «великий художник был наш Павлусь» [1840. Квітка / Халявський — 42]; «малый художественный, изобретательного ума» [1840. Квітка / Халявський — 54]; «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].

ХУДОЖЕСТВО / майстерність; [1600–1601. Вишенський — 161]; [1600-ті. Іларіон — 34]; [1723. Дилецький — 10]; «художество, ремесло» [1596. Лексис — 84]; «Аще и художества сего нисть, ино болілее, что бо равно, еже» [1609. Овоспитанію — 53]; «*ars*, художе(ст)во, наука. хи(т)ро(ст), *ars medica*, художе(ст)во врачевное»; «*artificium*, художе(ст)во, реме(с)тво» [1642. Славинецький — 92]; «*poetice*, художе(с)тво, и(с)куство стихотво(р)ное» [1642. Славинецький — 319]; «Художество — *Rzemiosło, Nauka*» [1804. Лексикон]; [1822. Лексикон]; «по дару к художествам» [1840. Квітка / Халявський — 52]; «зрілища обудит также і художества, естетику, нравність» [1849. Зоря — 246]; «болванохудожество, [тобто] діланіє идолов» [1887. Указатель — 286]. ► ПРОБА

ХУДОЖЕСТВО КРАСНЕ / «красных художествах» [1863. Вістник / 17 — 67]. ► ВИСОКОХУДОЖНІСТЬ, ІСКУСТВО, МИСТЕЦТВО

ХУДОЖЕСТВО МУСИКІЙСЬКЕ / «художество мусикійское» [1723. Дилецький — 11].

ХУДОЖЕСТВО ПОЕТИЦЬКЕ / «в поетицьком художестві» [Початок XVII. Транквіліон — 243].

ХУДОЖЕСТВО ПОЕТИЧЕЦЬКЕ / «Начало свое украинские схоластические вирши получили в деятельности ученых XVII ст. “Поэтичечское художество”, т. е. стихотворное искусство считалось в те времена решительным признаком литературного образования, признаком всякого “письменного” человека, учившегося в школе» [1910. Щенотьев — 20].

ХУДОЖНЄ / «дійствія художная»; «художное совершился діло» [1729. Трагедокомедія — 312]; «роботу щодо “Маклени Граси” [М. Куліша] не можна

вважати за художню» [Грудина] [1933. Стенограма — 548]. ► АРТИЗМ, МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ, ТЕНДЕНЦІЯ АНТИХУДОЖНЯ, ХУДОЖЕСТВА

ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ НА УКРАЇНІ В МИНУЛІ ЧАСИ / навчальна дисципліна «історія українського театру»; [1918. Курси — 2]. ► КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ

ХУДОЖНИК / [1723. Дилецький — 55]; [1861. Мизко — 302]; [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 16]; [1925. Навроцький — 24]; [1927. Курбас / Сьогодні — 270–271]; термін походить зі старослов'янської мови, де відомі «худог», «худогый» — «вмілий», «досвідчений», а з XI ст. — «художник» у значенні «скульптор» і «художество» — у значенні «мистецтво», «ремесло», «хитрість» та ін. [1912. Срезневський / 3 — 1414]; [2003. Фасмер / 4 — 282]; [2006. Черных / 2 — 359]; з XVIII ст. в українському шкільному театрі вживаються й похідні терміни — так, С. Ляско-ронський 1729 року в епілозі «Трагедо-комедії» вживає «художное совершися діло» і «дійствія художная» [1729. Трагедокомедія — 312]; «*affabre*, хитр, худо(ж)н, *affabrim*. хи(т)роділате(л)но» [1642. Славинецький — 74]; «*artifex*, худо(ж)ник, реме(с)ник» [1642. Славинецький — 92]; «*demiurgus*, художник» [1642. Славинецький — 157]; «*infabre*, нехудожно, нехитро» [1642. Славинецький — 235]; «*mechanic(us)*, художник; *mechanicus*, художниче(с)ки(й)» [1642. Славинецький — 265]; «Хитрец, художник. *Artifex. Opifex*» [1642. Славинецький — 526]; «Художник. зри Хитрец. <...> Художество умное. *Ars liberalis. Doctrina. Scientia*» [1642. Славинецький — 527]; «ремесник — художник, хитрец» [1650-ті] [1889. Житецький — 77]; «ремесло — художество, хитрость, ученіе, начинаніе» [XVIII ст. Синонима — 9]; «ремесник — художник, хитрец» [XVIII ст. Синонима — 77]; «Художник — *Rzemieślnik*» [1804. Лексикон]; [1822. Лексикон]; «майстер — художник, ремесленник» [1845. Білецький — 219]; «художническая личность» [1861. Мизко — 303]; «художник — артиста, артистка, художник» [1893. Уманець / 4 — 187]; «патріот-художник» / [1902. Франко / ЛНВ — 261]; «художник-артист» [1903. Коцюбинський — 339]; «не кожний художник — художник» [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 16]; «художник — (див. артист) — той, хто вміє дуже гарно вкласти свою думку в якийсь твір, напр. з письменства, малювання, різьбярства, архітектури» [1906. Доманицький — 125]; «визначний художник» [1913. Вороний / Театр — 178]. ► ДЕКОРАТОР, МИТЕЦЬ, ХУДОГ, ХУДОЖЕСТВА, ХУДОЖНІСТЬ

ХУДОЖНИК ВИЗНАЧНИЙ / [1913. Вороний / Театр — 178].

ХУДОЖНИК ВІЛЬНИЙ / [1918. МДІ — 2]; «свободный художник» [1899. Устав — 1]; «По скінченню лейпцігської консерваторії М. В. Лисенко одержав диплом на звання вільного художника» [1913. Вілінська — 6]; «Музично-драматична школа імені М. В. Лисенка. Затвержена Міністр. Внутр. Справ. В.-Підвальна, № 15. Прохання приймають щодня в канцелярії школи. Навчителі: <...> М. М. Лисенко (вільний художник Московської консерв.) <...>. Кл. драми російської М. М. Старицька (артистка). Л. І. Іртен'єва (артистка). Кл. драми української М. М. Старицька (ар-

тистка), помішником у неї К. Ф. Сележинський (артист.). <...> Обов'язкові предмети: Д. В. Антонович (еволюція краси), г. В. Александровський, лект. І. М. Стешенко. М. П. Михайлов, Ф. П. Геслер (пластика і танці) Початок навчання 2-го вересня (серпня). Іспити 27 і 31-го серпня (августа)» [1913. Школа / 1]; «У вечірці прийматимуть також участь артистка Херківської держопери Римськ-Корсакова і вільний художник — піаніст Йосип Маргуліс» [1924. Клуб]; «В цьому ж кіно-театрі працює другий пом. піаніста — вільний художник Городецький — і одержує 80 крб.» [1930. Діяч]. ► ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ

ХУДОЖНИК ГОЛОВНИЙ / [1930. Федорцева — 2]. ► ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ

ХУДОЖНИК СЛОВА / [1924. Рабис — 4]. ► ВСЕРАБІС

ХУДОЖНИК ТЕАТРАЛЬНИЙ / «З генеральним Комісаром СРСР на Парижській Художньо-Промисловій виставці, який братиме часту в предоставленні експонатів від СРСР на театральну виставку в Америці, Наркомосвіта УСРР веде переговори що до утворення на Виставці Укр. відділу, де будуть представлені роботи найвидатніших театральних художників України. Виставка демонструватиметься в Чикаго, Нью-Йорку й Філандельфії» [1925. Хроніка / 2 — 14].

ХУДОЖНИК ТЕАТРУ / «Художник театру — не просто оформитель вистави. Він не тільки сприяє реалізації задуму режисера або є виконавцем його волі, він — співавтор всіх постановок. По праву його можна вважати співрежисером, здатним побачити майбутній спектакль як єдине ціле» [1970. Френкель — 17].

ХУДОЖНИК-ДЕКОРАТОР / [1925. Периферія — 6]; «Під твердим провідом М. Садовського зробив український театр значний крок уперед. Уперше почав серйозно працювати в українському театрі художник-декоратор, уперше українські актори почули про стиль сценічного оформлення» [1933. Рулін / Садовський — 12]. ► ЧАСТИНА ЛІТЕРАТУРНА

ХУДОЖНИК-ПАЧКУН / [1936. Пачкуни].

ХУДОЖНИК-ПИСАЛЬНИК / письменник; [1878. Нечуй — 14]. ► РЕАЛІЗМ

ХУДОЖНИК-РЕЖИСЕР / [1970. Френкель — 16].

ХУДОЖНИЧО / артистично; «артисти, беручи участь у комедії, виконують свої ролі — дехто непогано, а дехто — художничо» [1891. Кримський / Товариство — 330]. ► МИТЕЦЬ, ХУДОЖЕСТВА

ХУДОЖНІСТЬ / [1865. Феллетон — 533]; [1889. Безталанна — 67]; [1897. Вороний / Кропивницький — 316]; [1912. Садовський / 2 — 4]; «майстерскій — искусный, хитрый, художественный» [1845. Білецький — 219]; «Исполнение пьесы было поистине художественное: г-жа Заньковецкая (Оксана) своей глубоко прочувствованной игрой тронула публику до слез. Смерть Оксаны в 4-м акте естественностью воспроизведения вызвала в публике несколько истерических припадков» [1885. Поса — 55]; «г. Карый не прибегаєт к шаржу... не си-

литися выдвинуть своей роли: исполнение его правдиво, верно, естественно и потому вполне художественно» [1889. Рудин — 27]; «художність сюжету» [1907. Старицька — 631]; «Несвідомо краса чи художність твору вказується нашим естетичним почуттям і його проявом у вражінні від твору; але мало сказати несвідомо: “гарно” чи “негарно”, “подобається” чи “не подобається”, — треба свідомо вияснити і собі, вияснити і другим, через що сей твір мусить подобатись чи не подобатись се-то справляти те чи інше вражіння. І от коли ми захочемо вияснити се, власне ступінь краси твору чи його художність, то тим самим прийдемо до аналізу реального або подібного до реальності життя в творі» [1913. Стешенко/3 — 185]; «робота високохудожня» [1917. Курбас / Молодий — 29]; «Художество; художественный — мистецтво, мистецький, художній» [1918. Канівець — 57]; «Арватов наводить цікавий приклад: “За доби цехового устрою художник-ремісник одрізнявся від звичайного ремісника не тим, що він якось відмінно, способами, незалежними від виробничих звичок, обробляв речі, а тим, що він був кваліфікованіший робітник, ніж усі інші. Розуміння художності тоді майже ототожнювано з розумінням вищої кваліфікації. Художник був більший митець, ніж усі інші (звідци й саме слово: мистецтво), він був винахідник» [1925. Навроцький — 24]; «артистично-художньо» [1926. Сулима — 4].

► АНТИХУДОЖНІСТЬ, АРТИЗМ, АРТИСТИЧНІСТЬ, ВИСОКОХУДОЖНЄ, ЕСТЕТИЧНЕ, ІСТЕРИКА, КОНКУРС, МИСТЕЦТВО, МИТЕЦЬ, ОПЕРЕТКА, ТЕНДЕНЦІЯ АНТИХУДОЖНЯ

ХУДОЖНІСТЬ ПОСТАНОВКИ / «“Художність” постановки» [1928. Оперка — 3].

ХУДОЖНІСТЬ СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ / [1925. Кусіль / УТ — 123].

ХУДОЖНЬО-НЕПРАВДИВЕ / [1910. Григ — 180].

ХУДОЖНЬО-ПРАВДИВЕ / [1910. Григ — 180].

ХУДПОЛІТРАДА / [1930. Сільванський — 9]; [1931. ХЕМЗ — 15]; «ще не досить беруть участь робітники заводу в роботі худполдітради театру» [1931. Досвід — 14].

► КРИТИКА КОЛЕКТИВНА, РАДА ХУДОЖНЬО-ПОЛІТИЧНА

ХУДРАДА / [1922. Василько — 10]; [1924. Рада — 6]; [1925. Сеть — 3]. ► МЕРЕЖА ТЕАТРІВ, РАДА ХУДОЖНЯ

ХУДСЕКТОР / [1922. Отчет — 819]. ► СЕКТОР ХУДОЖНІЙ ГОЛОВПОЛІТОСВІТИ

ЦАРСТВО МИСТЕЦТВА / «До естетів і символістів, крім дрібної буржуазії, належали також і забезпечені кола великої буржуазії, що дозволяли собі розкіш відійти від політичного життя в царство мистецтва. Такими аристократичними естетами-рант'є були брати Гонкури у Франції. В Англії представником естетизму був Оскар Вальд і Россеті. До естетів належить також А. Франс — цей пасивний споглядач соціального життя і смерті. До естетів в Німеччині і Австрії належать Шніцлер, Гофмансталь, Альтенберг і почасти Гауптман, Ведекінд, Генріх і Томас Ман» [1928. *Степовий* — 80].

ЦАРСТВО [СОНЯЧНЕ] РАДЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ► ФОРМАЛІЗМ

ЦЕНЗОР / «Професора київського університета Т. Флоринського призначено на посаду київського окремого цензора чужоземної літератури і одночасно zostавлено на посаді професора університета» [1909. *Цензор* — 3]; «Командирували до цензора промітного адміністратора Португалова, який за невелику мзду завоював симпатію цензора до нашого театру» [1936. *Мар'яненко* / 1 — 116]. ► ухил

ЦЕНзуРА / [1909. *Епифанский* — 6]; [1925. *Б. С.* — 5]; «Крім сих п'єс, ще суть мої п'єси чужими фірмами, бо за силою тієї ж напасті на мене я мусив, ради збагачення сцени, дарувати свій труд другим щасливцям, яким назвиська вирішила цензура: ото ж і виходить, що їхні тільки палітурки з печатками, а моє нутро» [1897. *Старицький* / *Білиловський* / 1 — 568]; «Маскаради, драматическія представленія и исполненіе на сцене разсказов, стихотвореній, куплетов и т. п. допускается не иначе, как с разрешения местного полицейскаго начальства, при чем на сцене дозволяется постановка только тех пьес, а равно исполненіе таких разсказов, стихотвореній, куплетов и т. п., которые разрешены драматическою цензурою при Главном Управленіи по делам печати, без всяких при том отступленій от дозволенныхъ этой цензурою оригиналов <...>. Для представителя полиціи назначается соответствующее кресло в собрании на каждый спектакль или представление» [1901. *Устас* — 4]; «Я получив з цензури “Житейське море”. В неділю будуть репетиції. Поставиться вона після празників, а я вже тривожусь. Хіба не однаково, чи матиме поспіх, чи ні. Однаково. Багато моїх п'єс мали поспіх і мають зараз, а деякі менший мають поспіх. Без того неможливо. Всього гарно не напишеш» [1904. *Карпенко-Карий* / 8 — 167]; «Нашим сценічним дебютом був виступ на загально-міському 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 гущі подій життя, а не стоя-

ти осторонь його, як це робила значна частина тогочасної інтелігенції, зокрема мистецької, що, плуваючись у політичних програмах і гаслах різних партій, вичікувала й вагалася, до кого пристати» [1919. Бондарчук / Замітки — 153]; «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]; «У нього [Кропивницького] був справжній і таки чималий хист драматурга, але цьому природньому хистові бракувало доброї школи, і тому, не говорячи вже про велику кількість антихудожніх п'єс, навіть кращі п'єси Кропивницького мають великі хиби. В них часто нема цілности, багато епізодичних сцен, що лише затримують дію, а прекрасні сцени стоять часто поруч з блідими, а то й зовсім нудними; вони розхоложують глядача й псу-ють вражіння від п'єс. До цього треба додати ще й брак у автора ясної ідеології; неясність її робить невиразними навіть деякі з виведених ним героїв. Вона почасти залежала від цензурних причин, а головним чином — від хаотичного таки й у великій мірі “обивательського” світогляду самого автора; Кропивницький своїми поглядами цілком належав до дрібно-буржуазної верстви, хоч його й зачепили поступові ідеї того часу, популярні тоді серед української інтелігенції. Значні вади п'єс Кропивницького зробили завчасно перестарілими навіть його найкращі й найзмистовніші драми та комедії, хоч у них є чимало прекрасних деталей, що не втратили своєї художньої вартости й досі» [1925. Кусіль / УТ / 2 — 109]; «Кілька день порядку в театрі — слухаю Саксаганського і Садовського. Зібрали досить гарну трупу, і публіка аж театр ломить. Між іншим дізнався, що з “Гандзі” цензура викинула перший акт, а “Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка” й зовсім заборонила. Перше я розумію: звичайно, за жида. А чого комуністична цензура “Дворянську честь” Шпоньчину обороняє — цього вже ніяк не збагну» [1926] [1929. Єфремов — 403]. ► ВЕЧІР ДРАМАТИЧНИЙ, ДЕРЖТЕАТР, ОRENDA ТЕАТРУ, УХИЛ

ЦЕНзуРА ДРАМАТИЧНА / «Пересмотр правил 1876 г. был произведен уже во второй половине 1881 г., в образованном, по Высочайшему повелению, особом совещании, под председательством министра внутренних дел, графа Игнатьева, при участии т. с. Победоносцева <...>. Совещание это признало необходимым сохранить правила 1876 г. в силе и на будущее время, сделав в них лишь следующие дополнения: <...> п. 3 разъяснить в том смысле, что драматические пьесы, сцены и куплеты на малорусском наречии, дозволенные к представлению в прежнее время драматическою цензурою и могущие вновь быть дозволенны-

ми главным управлением по делам печати, — могут быть исполняемы на сцене, с особого, однако, каждый раз разрешения генерал-губернатора, а в местностях, не подчиненных генерал-губернаторам, — с разрешения губернаторов, и что разрешение печатания на малорусском наречии текстов к музыкальным нотам, при условии общепринятого русского правописания, предоставляется главному управлению по делам печати; и 3) совершенно воспретить устройство специально — малорусскаго театра и формирование трупп для исполнения пьес и сцен исключительно на малорусском наречии» [1905. Стебницький — 37].

ЦЕНТР ДРАМИ / [1907. Франко / Тобілевич — 377].

ЦЕНТРОПОСЕРЕДРОБМИС / [1994. Безгин — 11]. ► БЮРО ПРОФСПІЛКИ ПРАЦІВНИКІВ МИСТЕЦТВ ЦЕНТРАЛЬНЕ ПОСЕРЕДНИЦЬКЕ

ЦЕРЕДІЙСТВО / «Цередійство — спектакль, представление» [1873. Словниця — 16]. ► СПЕКТАКЛЬ

ЦЕХ ГРИМУВАЛЬНИЙ / [1969. Ратімов — 25, 29]. ► ВИПІСКА ПО ЦЕХАХ, ЧАСТИНА ПОСТАНОВОЧНА

ЦЕХ ЕЛЕКТРООСВІТЛЮВАЛЬНИЙ / [1969. Ратімов — 29]; «У проведенні вистави неабияка роль належить електроосвітлювальному цехові. Великі театри мають склад цеху, до якого входять такі групи: правий і лівий боки сцени, правий і лівий боки робочих галерей, праві і ліві освітлювальні ложі, в залі для глядачів» [1969. Ратімов — 30]. ► ЧАСТИНА ПОСТАНОВОЧНА

ЦЕХ КОСТЮМЕРНИЙ / [1969. Ратімов — 29]. ► ЧАСТИНА ПОСТАНОВОЧНА

ЦЕХ МАШИННО-ДЕКОРАЦІЙНИЙ / «У склад машинно-декораційного цеху входять бригади монтувальників, які за специфікою роботи поділяються на “верхових” і “низових”. “Верхові” підвішують на штанкетні підйоми підвісну декорацію, опускаючи і піднімаючи її по сигналах. “Низові” розташовують об’ємні декорації і накривають підлогу постілками згідно з позначками (марками)» [1969. Ратімов — 30]. ► ЧАСТИНА ПОСТАНОВОЧНА

ЦЕХ МЕБЛЕВО-РЕКВІЗИТОРСЬКИЙ / [1969. Ратімов — 26, 29]. ► ЧАСТИНА ПОСТАНОВОЧНА

ЦЕХ МОНТУВАЛЬНИЙ / [1969. Ратімов — 29]. ► ЧАСТИНА ПОСТАНОВОЧНА

ЦЕХ МУЗИЦЬКИЙ / [1742] [1929. Клименко — LV].

ЦИКЛ ДРАМАТИЧНИХ ПРЕДСТАВЛЕНІЙ / [1865. В. Д. Р. — 333].

ЦИРК / [1889. Кропивницький / Картини — 18]; [1894. Цезар / 1 — 165]; [1897. Карпенко-Карий / Записка — 284]; [1905. Карпенко-Карий / Суєта — 44]; [1908. О. В — 4]; [1912. Ан — 3]; [1916. Кропивницький — 184]; [1924. Туркельтауб / Криза — 1]; [1920-ті. Рулін / Словник — 15]; «На щастя, в Кишиневі є великий мурований цирк Флорера, приладжений і до давання театральних штук з сценою, з ложами та партером. Труппа [М. Старицького] найняла сей цирк і давала в нім свої спектаклі» [1884. Нечуй — 118]; «сюда присоединилось опасное для итальянской оперы

соперничество с ... цирком» [1884. Черняев — 377]; «мы пробовали устраивать в огромных цирках сцену и давать спектакли по таким ценам, какие означены выше, и театр ломился от простого и среднего зрителя; медяки выносили из кассы мешками»; «театры в порядочных городах должны быть устроены просто и удобно, цирком, с галереєю на 600 человек — по 15 к.; потом места за ложами должны быть шесть рядов на 600 человек — от 20 к. до 50 к. место; а затем ложи и партер — также недорогие: ложа — 3–4 руб., кресла от 60 коп. до 1 руб. 50 коп.» [1897. Карпенко-Карий / Записка — 284]; «однажды в Ростове после двенадцати таких дешевых народных представлений в цирке администрация, — под влиянием нашего конкурента, антрепренера летнего театра, который дешевые наши спектакли считал позором для искусства, — воспретила нам давать представления в цирке на том основании, что в цирке дозволено давать только конные ристалища, но не драматические представления» [1897. Карпенко-Карий / Записка — 285]; «цирк — комедія з муштрованими тваринами: з кіньми, собаками, слонами, левами та інше» [1906. Доманицький — 126]; «Цирк і народній театр. М. К. Садовський подав в городську управу заяву, в якій прохав увільнити його театр од неприємного сусідства, — поруч з Народним Домом на Троїцькій площі управа одвела місце для цирку бр. Труцці. Мотивує своє прохання д. М. Садовський тим, що сусідство з цирком може негарно відбитися на постановці п'єс в українській трупі. <...> Адже цирк — це величезний балаган з колосальними афішами, з привабливим освітленням, з малюнками всяких надзвичайних страховищ і фокусів; балаган, з якого вічно розлягається на всю округу бучна музика, рикання звірів, гомін, стріляння; це той будинок, коло якого збирається густа юрба всяких любителів боротьби атлетів і бокса, небезпечних штук з дикими звірямн, любителів циркових женщин, а головне любителів випити, закусити і вчинити бешкет, спробувати при нагоді і свою силу і т. д. Словом, який би там цирк не був гарно збудований і поставлений — все одно коло нього утворюється досить прикра атмосфера, яка всякій культурній інституції шкодитиме уже самим своїм близьким сусідством» [1912. Ан — 3]; «антична сцена (на арені цирку) М. Рейнгардта» [1913. Вороний / Театр — 104]; «народний театр графів Моркових був на Олександрівській вулиці, театр дерев'яний, перероблений з цирку» [1916. Кропивницький — 224]; «пропозиції, які зробив Саксаганський [1897 року] в піднесеному питанню, а саме: “Театри в порядочных городах должны быть устроены просто и удобно — цирком, с галереєю на 600 человек по 15 коп.; мест за ложами должно быть 6 рядов на 600 человек — от 20 коп. до 50 коп. место» [1929. Слабченко — 215]; «Три дні ще у нас були аншлаги, на четвертий — нам заборонили грати на підставі того, що цирк не пристосований для театру і небезпечний на випадок пожежі»

[1932. *Саксаганський* — 106]; «Одного разу, коли вона [М. Заньковецька] повернулася до Києва з чергової мандрівки, я бачив її у “Безталанній”. Старого солдата Івана, батька Софії, грав Саксаганський. Всі інші виконавці були лише акомпаніаторами, що ледве-ледве супроводили великих майстрів. Вистава відбулася у приміщенні цирку, і це діяло гнітюче. Стиглий запах конюшні давав себе знати» [1961. *Григор'єв* — 206]. ► ВИСТАВА МАГІЧНО-АКРОБАТИЧНА, КРИЗА ТЕАТРУ, РИЖИЙ, ТЕАТР-ЦИРК, ФОРМА ВИСТАВИ, ЦИРК-ТЕАТР

ЦИРКОВЕЦЬ / «Вони користувалися елегантними автами, лімузинами та пасажирськими літаками, для них будувалися комфортні готелі та палати, вибагливі надморські курорти, для них спроваджувалися з-за кордону наймодніші англійські вовни, французькі шовки та галантерія, вони перші споживали, спроваджені літаками, ранні південні овочі, тільки на експорт призначені дорогі вина, кавіор і інші плоди цієї пребагатої землі, яких звичайний громадянин і на очі не бачив; для них держава удержувала коштовні ансамблі балетниць, — артисток і цирковців. Хто ж належав до цієї братії? Належали всі, що своїм талантом, особистою ініціативою або, відповідно високим становищем могли причинитися і причинювалися до забезпечення і скріплення сталінської системи й держави. Тут належали чиновники НКВД, визначніші наукові сили, вищі військові командири, конструктори, голосніші письменники, артисти, редактори, кінорежисери, композитори “патріотичних пісень” і т. д. і т. д., а також, samozрозуміло, всі партійні бонзи. Ця т. зв. “передова радянська інтелігенція” цілком свobodно і безцеремонно демонструвала свої псевдоаристократичні манери та цинічно “навіть з театральної сцени” кпила собі з демократичних забаганок своєї прислуги» [1941. *Буржуазія* — 4].

ЦИРК-ТЕАТР / [1929. *Дмитрова* / 2 — 440]; «З початку вересня в цирку-театрі Крутікова грає українське товариство акторів» [1906. *Ю.О.* — 3]; «Ми вже зняли театри: на святу в Харкові — Микитинський цирк-театр, де ми робили великі збори, бо це є настоящий народній театр. За місяць платимо 1.000 крб.» [1932. *Саксаганський* — 131].

ЦІКАВІСТЬ / «цікавість публічних вистав» [1893. *Нечуй* — 158].

ЦІНА БЕНЕФІСНА [НА КВИТКИ] / [1911. *Соловцов* / 3 — 1]. ► ВИСТАВА ЗБІРНА

ЦІНІТЕЛЬ [МИСТЕЦТВА] / «ми оцєнщики <...> ми цінителі <...> цінителі із дешняго театра <...>. Нас шесть человек: трое еврейчиков і трое руских <...>. Ми сідаєм у разні міста, так нас госпадин Турпідралов учіл, і такой гвалт поднімаєм, і так в долоні плєскаєм, што потом вшы публіка за нами плєскаєт <...> Формальне клакерство, на закордонний лад <...>. Перед начало спектаклі ми ідем за куліси і нам он говорить: кому надо плєскаєт, а кому не надо, кому больше вызываєт, а кому меньше... А когда до ніво пріехал одін артист, так он сказал нам: “Обсвістивайте його!” І ми обсвістали» [1900. *Крoпивницький / Нашєствіє* — 76]. ► КРИТИК, РЕЦЕНЗЕНТ

ЦІННІСТЬ ЕСТЕТИЧНА / [1907. Петлюра / Заньковецька — 45]. ► ЕСТЕТИКА

ЦІННІСТЬ ІДЕЙНА / [1924. Домбровський — 11].

ЦІННІСТЬ КУЛЬТУРНА / [1919. Декрет — 56]; «Культурною людиною зовуть ту людину, яка має зовнішні ознаки культурности, цеб-то; одягається по-європейські (у всякім разі — “по панські”), має гарний будинок з гарно-умебльованими покоями, читає книжки, газети, ходить в театр і т. д., — словом культурною зовуть ту людину, яка мала змогу придбати в свою власність певні культурні цінности, і чим більше вона має тих цінностей, тим, по загальному розумінню, на вищому щаблі культури вона знаходиться. Таке ж поняття у загалу і про культуру народа. Культурний той народ, який має багато фабрик, заводів, розвинену промисловість, добрий соціальний лад, багато шкіл всіх типів, театрів, музеїв, бібліотек, книжок, газет, талановитих поетів, музиків, малярів і т. д. Очевидно цього самого погляду на культуру тримались культуртрегери всіх часів і народів; всі вони вважали культури цінністю самою в собі, думали, що сам факт володіння цими цінностями робить культурними як поодиноких особ, так і цілі народи. І через те так завзято пересаджували рослини північні — в тропічний клімат, або навпаки. Російські націоналісти з своїми русифікаторськими тенденціями не становлять винятку з загального правила: вони йдуть тим утертим шляхом, який не за їх проложено» [1912. Товкачевський — 47]. ► МАЙНО ТЕАТРАЛЬНЕ

ЦІННІСТЬ ХУДОЖНЯ / [1929. В. Ів. — 13]; «Художня цінність “Наталки-Полтавки” зумовлена головне тим, що Котляревський використав для свого твору багатющі скарби українського фольклору, зокрема ліричної народної творчості» [1941. Стебун — 67].

ЦІРК / [1913. Цірк — 4]; [1920-ті. Рулін / Словник — 16]. ► ЦІРК

ЧАЄВІ [МИТЦЯМ] / «У Запоріжжі виявлено ганебні випадки одержання музикантами ресторанів та пивних “чаєвих”» [1930. *Рештки* — 21].

ЧАЙНА КУЛЬТУРНА / «Використати культурні чайні. Останнім часом споживча кооперація в своїй культуроті зорганізувала невелику ще, але вже певну сітку культурних чайних» [1929. *Чайні* — 21]; «І шкідливі спиртовні, пивні ми заміним культурними чайними» [1932. *Одеса*].

ЧАРОДІЯ / жанрове означення; «в рукописах лишилася ще: “чародія “Демон-горівка”» [1884] [1909. *Маковей* — 8].

ЧАСТИНА ЛІТЕРАТУРНА / «Літературною частиною завідує гартованець Левченко, муз частиною — т. Донець, художньо-декоративною частиною — художник-декоратор ВУФ’ку т. Суворіш, танки та ритміка — примо-балерина Одеської опери т. Пушкіна» [1925. *Периферія* — 6].

ЧАСТИНА ПОСТАНОВОЧНА / «На Україні, як і в Росії, до Великої Жовтневої соціалістичної революції постановочної частини як самостійного відділу театру, що відав би всіма питаннями забезпечення майбутньої вистави оформленням і керував би технічними та виробничими цехами, взагалі не було. Більшість приватних театрів були комерційними підприємствами» [1969. *Ратімов* — 3]; «У постановочну частину театру входять дві групи технічних цехів: а) монтувальні цехи, що обслуговують репетиції і вистави; б) виробничі цехи (майстерні), що виготовляють оформлення. Монтувальні цехи театру: машинно-декораційний, електроосвітлювальний, меблево-реквізиторський, костюмерний і гримувальний. Машинно-декораційний цех встановлює (монтує) декорації, куліси, падути, завіси, панорами. Роботою цеху керують старший машиніст і його помічник. Машиніст сцени повинен бути технічно грамотним спеціалістом, організатором монтувальних робіт, знати всю техніку сцени і всі її механізми» [1969. *Ратімов* — 29]. ► ЛИСТ МОНТУВАЛЬНИЙ

ЧАСТИНА ХУДОЖНЬО-ДЕКОРАТИВНА [ТЕАТРУ] / [1925. *Периферія* — 6]. ► ЧАСТИНА ЛІТЕРАТУРНА

ЧАСТИНА ХУДОЖНЯ / [1925. *Держтеатр* — 4].

ЧАСТІВКА ► ФОРМА ВИСТАВИ

ЧАСТЬ / поділ п’єси; «часть I» [1706. *Торжество* — 215]; «часть II» [1706. *Торжество* — 244].

ЧАСТЬ СПІВАЛЬНА / «підготовка для співальної часті будущего театру» [1863. *Слово* / 43].

ЧЕТЕЦЬ / «Русов був і прекрасним деклятором: може навіть не так деклятором, як четцем» [1938. *Антонович* — 7]. ► ЧИТЕЦЬ

ЧИН [МИСТЕЦЬКИЙ] / 1. «Рада Народних Комісарів ухвалила: 1. Надати Марії Костянтинівні Заньковецькій чин “Народної артистки УРСР”» [1923. *Чин* — 273]; «Не треба нам таких, чоловічків, що сполучають

чин радянського письменника з роботою автокефального псаломщика! Радянський театр творити можуть тільки радянські люди, а не пристосованці» [1929. Дроб'язко — 42]. 2. «За істотну познаку творчого мистецького чину служити самотність. Вона є основною, характеристичною рисою і для кожного поодинокого мистця, і для мистецтва в цілому. Там, де втрачається самотність, втрачається і справжнє мистецьке обличчя. Там живого, справжнього мистецтва немає. Незалежний чин творця обертається тоді в підпорядкований чин наслідувача» [1944. Луговий]. ► АРТИСТ ЗАСЛУЖЕНИЙ, АРТИСТ НАРОДНИЙ, АРТИСТ[КА] НАРОДН[А, -ИЙ], ПЕНСІЯ

ЧИННИК ДРАМАТИЧНИЙ / «поважне трактування маси jako значного драматичного чинника ми вперше зустрічаємо у Шекспіра» [1901. Леся — 284].

ЧИСТКА / [1924. Перереєстрація — 4]; «Сьогодні був на чистці по союзу “Робмист”. Особливо нажимали питаннями на мою політичну свідомість. Коли я запитав, чому це так, то мені пояснили, що деякі березільські режисери проявили надзвичайну несвідомість. Тягну, наприклад, не знав, ким був Ленін по радянській лінії» [1924. Василько / 1 — 71]; «Чистка “Авгиевых конюшен”. При “Всерабисе” образована комиссия по чистке руководителей кружков по искусству в клубах. Правда, здорово запоздала комиссия. За все эти годы бесчисленные халтурщики успели порядком развратить, идеологически и художественно, ту рабочую молодежь, которая доверчиво шла в клубы в расчете как-нибудь приобщиться к художественной культуре. Без стажа, опыта, знаний, без какой-либо общественно-политической подготовки, разного рода неудачники, которых никто не хотел никуда брать в учреждениях центральной части города, шли на окраины города, а иногда попадали и в большие клубы в центре, и культивировали там халтуру, поскольку хватало их сил. Объявленная Всерабисом чистка, которую производят организованно и планомерно, должна с корнем вырвать эту заразу. Если Наробраз и Губсовпроф учтут, как это важно, и помогут Всерабису в его начинании, Авгиевы конюшни в клубах будут вычищены, как следует» [1924. Чистка — 2]. ► ВСЕРАБІС

ЧИСТОТА МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО / «За ленінську чистоту театрального мистецтва» [1932. Борцагівський — 16–17].

ЧИТАЛЬНЯ ТЕАТРАЛЬНА / «заснованье театральної читальні» [1904. Історія — 34].

ЧИТАНКА / «Режисер для деяких акторів, менш зорієнтованих чи непевних, призначає ще окремі спеціальні лекції або “читанки” — поєдинично або й групами. На таких “читанках” старі режисери колись просто самі начитували акторові роль з голосу <...>. Модерний режисер цього унікає» [1925. Вороний — 563]. ► ПРОБИ ЧОРНОВІ, ЧИТКА П'ЄСИ

ЧИТАННЯ ВИРАЗНЕ / [1924. *Гарт* — 4]. ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА

ЧИТАННЯ ЗА СТОЛОМ / [1944. *Ревуцький* / 2 — 2]. ► ПРИМІРНИК П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, РЕПЕТИЦІЯ ЗА СТОЛОМ

ЧИТАННЯ ЛІТЕРАТУРНЕ / «предложу на днях устроить для этой цели еженедельные литературные чтения, во всё продолжение поста. Это будет удобнее спектакля: меньше издержек, меньше хлопот и приготовлений, больше будет места для слушателей, и потому можно уменьшить цены и дать доступ лицам всех сословий» [1862. *Из Таращи* — 103–104].

ЧИТАННЯ МАСОВЕ / [1927. *Ю. Т.* — 5]. ► ТЕАТР ЧИТЦЯ

ЧИТАННЯ П'ЄСИ / «Після читання п'єси “Вишневий сад”: “Товариш Чехов написав п'єсу непогану, але в своєму творі слабо виявив силу советської індустріалізації» [1942. *Советський*].

ЧИТАННЯ [ПУБЛІЧНЕ] / «Драма моя була закинена. Нарешті я її обробив і читав у громаді» [1897. *Старицький* / *Білоловський* / 1 — 562]; «прошу тільки не називать спектакля “чтением монологов”» [1898. *Леся* / 12.03 — 27].

ЧИТАННЯ РИТМІЧНЕ / «Над “Царем Едіпом” молодотеатрівці студійно працювали протягом 1916–1918 років. <...> В Одесі ми мали провадити підготовчу роботу далі, завершення постановки мало відбутися в Києві, на сцені нашого театру. <...> Репетиції почалися з того, що Лесь Курбас, посадивши нас усіх за стіл, установив на метрономі повільний темп і просив мовчки уважно прислуховуватися до нього. Потім, дивлячись на метроном, під його супровід, ми починали колективно читати текст. На дальшому етапі Курбас садив нас спинами до метронома і добивався, щоб ми точно додержувалися вже встановленого темпу і метру. Не одразу і не всім давалося читання під метроном. Іноді режисер змушений був займатися з відстаючими окремо, домагаючись чіткого музичного ритму голосоведення. <...> Добившись від учасників хору єдиного ритмічного читання в унісон за столом, Лесь Курбас вивів нас на майданчик. <...> Метод роботи Олександра Степановича в цій постановці знову був відмінним. Курбас виступав як режисер–хореограф високого класу» [1984. *Василько* — 123–124]. ► ДЕКЛАМАЦІЯ, РИТМ

ЧИТАННЯ ХУДОЖНЄ / [1918. *Курси* / 1 — 1]; [1927. *Естрада*]; [1928. *Альф* / 2 — 12]; [1930. *Читання* / 1 — 43]; [1931. *Білокриницький* — 40]; «[перелік дисциплін] соціологія мистецтва <...> художнє читання <...> механіка сцени <...> оформлення сцени <...> історія театру <...> система виховання актора» [1928. *Рулін* / *Розклад* — 51]; «Іртенєва [у школі М. Лисенка] займається з нами художнім читанням» [1984. *Крижицький* — 13]. ► ЕСТРАДА, ЖАНР ЕСТРАДНИЙ, КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКО-ІНСТРУКТОРСЬКІ, ОПОВІДАЛЬНИЦТВО, ТЕАТР ФОРМ МАЛИХ, ТЕАТР ЧИТЦЯ

ЧИТЕЦЬ / [1927. *Ю. Т.* — 5]; [1928. *Альф* / 2 — 12]; «чтец — читець» [1893. *Уманець* / 4 — 202]; «Я, ваше высокопревосходительство, всегда обвожу публику глазами, это, так сказать, шаблонный прием всех чтецов. Читая для

всей публики, я не должен смотреть на одного какого-нибудь зрителя, чтобы тот не вздумал сделать мне какой-нибудь жест» [1905. *Кривницький* — 92]. ► АКТОР, ВИКОНАВЕЦЬ, ТЕАТР ЧИТЦЯ, ЧЕТЕЦЬ

ЧИТКА П'ЄСИ / [1970. *Френкель* — 16]. ► ЧИТАНКА

ЧЛЕН ДИРЕКЦІЇ / «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 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] [1893. *Черняев* / *Материалы* — 310]. ► ДИРЕКЦІЯ

ЧМИР / зневажливе означення малоосвічених акторів; [1913. *Вороний* / *Театр* — 83]. ► ШАНТРАПА

ЧУДАСІЯ / «Чудасія — 1. Комедія. 2. Всё смешное или странное» [1873. *Словниця* — 20]. ► КОМЕДІЯ

ЧУМАЗИЙ / зневажливе означення малоосвічених акторів; [1913. *Вороний* / *Театр* — 83]. ► ЧМИР, ШАНТРАПА

ЧУТТЯ ПРАВДИВЕ ХУДОЖНЄ / [1913. *Вороний* / *Театр* — 80]. ► ЧУТТЯ ХУДОЖЕСТВЕННЕ, ЧУТТЯ ХУДОЖНЄ ПРАВДИВЕ

ЧУТТЯ ХУДОЖЕСТВЕННЕ / [1894. *Цезар* / 1 — 165]. ► УТРИВКА

ЧУТТЯ ХУДОЖНЄ ПРАВДИВЕ / [1913. *Вороний* / *Театр* — 80].

ШАБЛОН / «Є вже в театрі свій шаблон на Шекспіра, свій шаблон і на Мольєра. Шаблон, що, поки дійшов шляхом традиції від свого джерела до нас, був десятки разів замінюваний, перешиваний, пристосовуваний до найрізномірніших етапів історії людського смаку. І хай поспробує актор з ним боротися! Стояти буде сам, чужий, серед скам'янілого шаблону, і раніше чи пізніше, не зрозумілий ні публікою, ні критикою, мусить здати свої позиції» [1918. Курбас / *Театральний лист* — 40]. ► ШТАМП

ШАБЛОН ВИКОНАННЯ / «Нам доводилося чути в головній партії цієї опери знаменитих артистів та співаків. Власне ними й встановлено шаблон виконання, від якого відступали тільки артисти колишньої петербургської музичної драми. Мігай залишився вірним встановленому шаблону. Через те, що йому не вистачає ні вокальної міцї, ні сили сценічного виконання корифеїв» [1925. *Туркельтауб / Мігай* — 5]. ► ШАБЛЬОН ОПЕРОВИЙ, ШТАМП

ШАБЛОН ОПЕРОВИЙ / 1925. *Туркельтауб / 3 — 10*. ► ШАБЛОН ВИКОНАННЯ, ШАБЛЬОН ОПЕРОВИЙ

ШАБЛЬОН ОПЕРОВИЙ / [1929. *Кисіль*]. ► СТИЛЬ ВИКОНАННЯ, ШАБЛОН ОПЕРОВИЙ

ШАЙКА / «Образовались [у театрі] две партии. Поклонники Бобровой осыпали цветами Боброву и шикали Микульской, поклонники Микульской осыпали цветами Микульскую и шикали Бобровой <...>. Как только в лице Гейбович явилась опасная соперница для Бобровой и Микульской, поклонники или, как тогда выражались, “шайки” Бобровой и Микульской, прежде враждовавшие, стали действовать заодно против Гейбович. На средства “шайки” были не особенно разборчивы и не оставались даже перед скандалами» [1881. *Черняев — 288*]. ► ПАРТІЯ

ШАКАЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1918. *Савченко / «Молодий театр» — 80*].

ШАЛЕНЬЯ / «игранья, скаканья и шаленья» [1605. *Вишенський. Послання — 371*].

ШАНОВНИК МИСТЕЦТВА / шанувальник мистецтва, любитель мистецтва, театрал; [1914. *Саксаганський — 401*]. ► АМАТОР

ШАНСОНЕТКА / «шансонетка <...> — співачка веселих пісень» [1918. *Кузеля — 336*]; «весела, легкого змісту, коротенька пісня, кабаретова пісонька; співачка, що виконує такі пісні» [1933. *Скалозуб — 442*].

ШАНТАН / «кафе-шантан» [1914. *Саксаганський — 402*]; «Театр, который мы хотели взять себе, был занят каким-то немецким шантаном» [1919–1922. *Скоропадський — 228*]. ► КАФЕ-ШАНТАН, КАФЕШАНТАН

ШАНТРАПА / так у п'єсі «Нашествіє варварів» характеризує М. Кропивницький акторів-халтурників [1900. *Кропивницький / Нашествіє — 60*]. Цей же «термін» застосовує і С. Петлюра: «Ну, а відомо, як думає українське громадянство про українського артиста: “шантрапа”, варвар

сцени, губитель її, абсолютно мертвий матеріал з національного боку» [1907. *Петлюра / Заньковецька* — 35]. В інтерв'ю 1909 р. М. Кропивницький характеризує так само трупи Кононенка і Прохоровича: «шантрапа суща» [1909. *Вечерницький* — 189]; [1909. *Вечерницький / 2* — 2]; «От “Запорожець за Дунаєм” і “Пошилися у дурні” дали добрий прибуток; та зробити такі пани пануючими в “Просвіті” значить пошитися у шантрапу» [1909. *Лист* — 1]. Згодом термін дістане поширення: «шантрапа» [1911. *Вечерницький / Павучки* — 96]; [1912. *Скеттик* — 2]; «так званій “шантрапі”» [1913. *Вороний / Театр* — 158]; таку ж назву дістане п'єса П. Саксаганського [1914. *Саксаганський*]; «шантраповський актор» [1914. *Василько* — 18]; «шантрапа» [1924. *Мамонтов / Доля* — 218]. ► ТОВАРИСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ УКРАЇНСЬКЕ

ШАПІТО / [1931. *Естрада влітку* — 75].

ШАПКА / «Ведь года три тому назад здесь же в Киеве, в городском театре, летали шапки, шляпы и фуражки к ногам г[оспожи] Пусковой» [1882. *Кропивницький* — 327]; «по скінченні спектаклю її усі викликають, аж доки потомлена артистка не перестане виходити; при сьому всі мають хустками та шапками проти неї» [1891. *Кримський / Товариство* — 330]; «12-го января идет “Ревизор” Н. В. Гоголя и ничтожный, по сравнению с гениальным произведением Гоголя, вод[евиль] “Кум-мирошнык, або Сатана в бочці” [В. Дмитренко]. На “Ревизор” театр пуст на три четверти, но к концу русской пьесы, перед началом водевиля, и ложи, и партер наполняются избранной публикой и малорусский водевиль проходит при полном театре и шумных овациях, с бросанием шапок на сцену и т. п.» [1898. *Николаев* — 144]; «Полетели на сцену бараньи шапки, тулупы» [1907. *Старицька* — 639]; «Кожний вхід і вихід, а іноді невеличкі фрази нагороджувались цілим громом оплесків, кожную пісеньку примушували повторювати по кілька разів. Закінчилась вистава і огульний рик, буря, рокіт оголосили театр і довго не стихали, викликам не було кінця. На сцену кидали букети, квітки, шапки, кашкети, вітаючі картки та інші. А врешті публічність на руках понесла з театра своїх улюбленців Заньковецьку й Кропивницького, несла їх до готеля, оголошуючи криками привітання сонний город. Я теж піддався огульному настрою і приєднався до тих захоплюючих овацій. І в мені заговорила кров українця. Та і вся та наелектризована громада своїм ентузіазмом виявляла не тільки вдячність артистам за їх виконання нехитрої п'єси, а в їх особі виявляла своє безмірне кохання до всього свого рідного — українського, раділа відродженню того, що досі було заборонено, загнано, заглушено московським безголовим урядом <...>. І всі наступні вистави супроводились не меншим поспіхом. Квітки розкупались достойтно 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 повні-

сінський збір» [1928. Ванченко / 7 — 214]; «Гаряча юрба з “гальорки” скотилася вниз і збилася перед оркестрою густою лавою, невпинно викликаючи артистів на сцену. Уже ті виходили тричі, уже вийшли і п'ятий раз серед напівпогашеного світла, а ентузіазм все наростав. На сцену хмарою полетіли смушеві шапки. Артисти відкланялися, підняли їх, покидали назад. Тоді розбурхана юрба метнулася через оркестру, плигнула на сцену, з галасом оточила артистів, підняла їх на руки... Стало моторошно, небезпечно серед того стихійного натовпу» [1936. О'Коннор — 53]; «Марко Луквич вийшов в українському костюмі. Публіка була в захопленні. Полетіли шапки, капелюхи, кошики, бантики» [1990. Кропивницька — 168].

ШАРЖ / [1889. Рудин — 27]; [1891. Трупа — 37]; [1908. О. В. — 4]; [1910. Шато — 4]; [1924. Кедрин / 1 — 3]. ► РИЖИЙ, ТЕАТР ОДКРИТИЙ, ТИП, ХУДОЖНІСТЬ, ШАРЖУВАННЯ

ШАРЖ ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1910. Франко — 397]; «шарж — щось переборщене» [1906. Доманицький — 127]. ► ШАРЖУВАННЯ

ШАРЖУВАННЯ / [1907. Малюнки — 4]; [1917. Садко — 250]; «п. Крушельницький непотрібно шаржував [у ролі]» [1922. Кедрин — 3]. ► ШАРЖ, ШАРЖ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ШАРЛАТАН / «Ці шарлатани, або оператори, як вони називали себе, здобулися на блискучу думку — замість липучих тирад кухонної латині і контрофорсів великомовних і туманних трактатів, що ними факультети підтримували досить потріпаний авторитет Ескулапа, Галена і Гіппократа, притягти Талію, Терпсіхору і Мельпомену і примусити ці три парочки, не без участі Момуса і Пріяпа танцювати, зціляти, дурити простаків і співати пісні по всіх степових шляхах, по селах, містах, поміж чумних, шибеників і п'яниць, перед “вельможним панством” і голодними бродягами. Доля сприяла шарлатанам, і коли лікар, озброєний знаннями факультету, притягав за собою смерть, оператор часто бубонцями свого убрання й ліками примушував смерть усміхнутися і пройти мимо. Шарлатан — це мандрівна газета XVI і XVII століття, в ній можна знайти все, і політичну передовицю і широку інформацію, брехливу не більше сучасних буржуазних агентів, розділ театру й мистецтва і сторінку сатири, “корисні відповіді читачам” і оголошення про патентовані засоби на останній сторінці. <...> На гравюрі Лорана і Буатара ми бачимо мандрівного шарлатана — квітчасто одягненого, весь багаж його складається з плаща для захисту від поганої погоди, мавпи, що репрезентує муз і скриньки з ліками. Він ходить з села в село, лікує, торгує, показує фокуси, ковтає шпади, співає, примушує мавпу танцювати, а ввечері в таверні за кружку вина розповідає бувальщину й вигадки. Якщо йому щастило, і гроші простаків приємним струмком лилися в його гаманець — шарлатан купував коня або мула, збільшував добір цілющих ліків, він замовляв Граверові невеликі аркуші з малюнками чудесних зцілень, з описом способу вживати їх; художник розмальовував йому ту квітчасту виві-

ску — корогву з емблемами, гаслами й іменами, що ми часто зустрічаємо на тогочасних картинах і естампах, цю орифламу пілігримів ярмарку, прапор лицарів Меркурія. Шарлатан наймав хлопця, що проходив з ним універсальну школу бродяг, вивчав все від обрізування гаманця до лікування французької хвороби, закликав нарід, бив в барабан і збирав гроші. Нарешті, каравани таких князів шарлатанерій, як господар Мондор і Дезидеріо Декомб обважнілі від набраного і накраденого, тяглися невідомо куди. — “Зрозуміло, пише сучасник, що прибутки їхні мусили бути великими, щоб прогодувати стільки ротів, щоб возити за собою весь численний багаж скрипачів, акробатів, блазнів, жінок, дітей і служниць”. Перед своєю палаткою шарлатани споруджували високий поміст (попередника “Рауса”) і на ньому розигрували фарси й паради, забоскалії в діялогах, вправлялися у вихвалюванні ліків, грали, лікували, танцювали й торгували. Назбиравши грошей, вони палили вкриті пилом сандалії мандрівників і доживали віку, як сумлінні католики і чесні громадяни»

[1929. *Фопертеп* / 2 — 59]. ► ШАРЛАТАНЕРІЯ

ШАРЛАТАНЕРІЯ ► ШАРЛАТАН

ШАТО-КАБАК / [1900. *Кафешантан* — 4]. ► КАФЕШАНТАН

ШЕДЕВР / [1914. *Вороний / Дзвін* — 282]; «шедевр — найкращий, зразковий твір якийсь» [1906. *Доманицький* — 127]; «*chef-d'oeuvre* мистецтва» [1907. *Петлюра / Заньковецька* — 42]; «шедевр, вифілігранований» [1914. *Вороний / Дзвін* — 275].

ШЕКСПРОЗНАВСТВО / [1937. *Шекспір* — 163].

ШЕКСПРОЛОГ / [1937. *Шекспір* — 164].

ШЕРЕНГУВАННЯ З ПОКЛОНАМИ / «Гірш над усе в Національному театрі — є шеренгування артистів з поклонами до публіки після кожної дії. Трагічно скінчилася дія. Сумно, важко на душі. Хочеться думати, думати, святе обурення проти насильства зростає в душі. Але плескає в долоні публіка — і от завіса угорі, дівчина над якою посміялася доля, весело розкланюється з вами. <...> Невже це була тільки “кумедія”?»

[1918. *Репертуар* — 4]. ► ПОКЛОН

ШЕФ / «Кожен твір кожного драматурга мусить мати свого шефа — завод, цех, інститут» [1934. *Микитенко / За* — 158]. ► МЕЦЕНАТ, ШЕФСТВО

ШЕФ-РЕЖИСЕР / [1939. *Карпатська* — 4].

ШЕФСТВО / «Коли в 1922 році виростає “Березіль” — сорок п’ята червонопрапорна дивізія бере шефство над першою майстернею “Березоля”. Військовий шеф, що має завданням пильнувати в першу чергу винтовки і сам годувється з казана, де при умовах 22 року не завжди буває в міру посмажена каша, міг дати “Березолеві” лише те, що їв сам. Але на той час це було дуже багато. Шеф зарахував понад тридцять “березильців” на харчування з казана, але що найважливіше, — він дав йому моральну підтримку. Своїм життям “Березіль”, безперечно, завдячує

сорок п'ятій дивізії, — він її дитина. Це мало велике значення для політичного виховання “Березоля”» [1927. Бондарчук / 1 — 28]; «Поперше, ми утворимо шефство профтеатру над самодіяльним театром, Це неодмінна потреба сьгоднішнього дня» [1929. Галін — 20]; «Шефство підприємств над театрами» [1932. Рулін / 15 — 90]; «Ще торік ряд харківських театрів узяли шефство над робітничо-колгоспними театрами нашої області, зобов'язавшись всіляко допомогати їм та сприяти піднесенню роботи периферійних мистецьких закладів. <...> Дійсно, театри виконували свої шефські зобов'язання, так би мовити, дуже повільно, і складається вражіння ніби вони це робили “щоб чергу відбути”. Єдиний театр, що спромігся в своїй шефській роботі досягти чималих успіхів, це театр “Березіль”» [1934. Блокнот — 6]; «15 жовтня 1934 року на квартирі парторганізатора цеху Т-2 харківського паровозобудівельного заводу, тов. Рубашевського, в присутності активу цеха, молодий радянський драматург О. Корнійчук прочитав свою п'єсу “Платон Кречет”. Ця, здавалося б, нічим особливим не визначна подія зостанеться назавжди пам'ятною в історії театру ім. Шевченка. Вона стала початком нової ери в мистецькому житті театру, нової, досі цілком невідомої форми зв'язку між театром і глядачем-робітником, початком їх творчого співробітництва в галузі сценічного мистецтва. У цьому читанні брало участь коло 30 чоловіка з цеху. Тут були і молоді робітники, і старі кадровики, і інженери. Були партгрупорги і рядові комуністи. Але що об'єднувало всіх присутніх — це їх глибокий інтерес до культурного будівництва. До 2 години ночі тяглося обміркування п'єси. І аж пізній час перервав його. Розійшовся актив з величезною наснагою. На другий день учасники читання розповідали, що до 5–6 години ранку вони обговорювали п'єсу у себе дома. Герої п'єси стали улюбленцями робітників цеху. <...> Тут таки, в цеху, народилась Ідея — взяти шефство над п'єсою “Платон Кречет”. 27 жовтня загальні збори робітників цеху Т-2 затвердили пропозицію про прийняття шефства над п'єсою Корнійчука і обрали шефську бригаду. Керування цією бригадою, що складалася з 15 чоловіка, прийняв молодий інженер Гуртовий. До бригади увійшли ентузіасти шефства, що доброхить побажали попрацювати над п'єсою разом з театром. Бригади розгорнули енергійну роботу. П'єса багато разів була прочитана на квартирах парторгів, комсортів, кадрових робітників, у цехах. Робітники обговорювали як п'єсу в цілому, так і окремі образи, подавали критичні зауваження. Уже ця стадія шефської роботи дала дуже цінні наслідки, хоча це була скоріше докладна критика п'єси, ніж творча допомога акторові. Бригада уперто шукала більш поглибленої, більш конкретної і більш диференційованої форми шефської роботи, живого і плідного зв'язку з театром. На початку грудня шефська

бригада бере участь в розробці плану постанови “Платона Кречета” в театрі ім. Шевченка» [1935. Свідзінський — 172–173]. ► МЕЦЕНАТ

ШЕФСТВО КУЛЬТУРНЕ / «7-го листопада 1929 року, в день 12-х роковин Великого Жовтня театр ім. Ів. Франка прийняв культурне шефство над одним з кращих індустріальних підприємств Києва — ударним кабельним заводом ім. Красіна» [1931. Досвід — 14].

ШЕФСТВО НАД ТЕАТРОМ / «На днях 45 дивизія прийняла шефство над театральною мастерской “Березіль” Леся Курбаса. <...> 45 дивизія Краскої армії стала покровителем искусства. <...>. Умань, Дзєнзєлевка, Маньковка, Бєлая Церковь и друг. местности правобережной Украины не раз были свидетелями, как в их театральных залах проводили в дружеской беседе длинные вечера “Мандрівний театр” Леся Курбаса и красные герои 45-й дивизии» [1922. Дивизія — 4]; «В лютому 1931 року Харківський Паротяго-будівельний завод прийняв шефство над театром “Березіль”» [1931. Межа — 13].

ШЕФСТВО ХУДОЖНЕ / «Чи не могли б Ви дати нам хоч одного культурного режисера? Чи можна рахувати на Вашу згоду — прийняти на себе художнє шефство над цим театром? <...> Бєгичєва пропонує зробити наш театр чи студію Вашою філією, пропонувала офіційно звернутись до Вас. Але в нас ще не вирішена справа про напрямок театру» [1928. Буревій — 265].

ШИКАННЯ / польськ. *sykać* [1858] [1992. Cegiela — 106]; «шикання» [1963. Оплески — 156]; «в театре разыгралось побоище студентов с полицией вследствие устроенного ими скандала какой-то актрисе, что они ее ошикали, освистали, оборвали её платье и т. д.» [1893. Черняев / Старинный — 69]. ► АПЛОДИСМЕНТИ, БІС, БРАВО, ІСТЕРИКА, КВІТИ, КЛАКА, ОПЛЕСКИ, ПЛАЧ, ПОСВИСТ, ФОРА, ШАПКИ

ШИММИ / [1924. Фокстрот — 3]. ► ФОКСТРОТ

ШИРМА / «Виставляти п'єсу в ширмах (параванах)» [1926. Ставлення — 25]; «Можна й у виставах на повітрі вішати звичайні декорації чи сукна, чіпляючи їх на мотузках до дерев. Але-ж зручніше мати для того переносні ширми (паравани). Робити їх треба так: з чотирьох листів (зовсім тонких) чи рівних кийків збирається рама (2 метри завдовжки і один завширшки). Робити їх можна, залежно від розміру сцени, чотири чи п'ять (дві по боках та дві-три ззаду). Задні рами треба міцно з'єднати гачками чи шкіряними завісками. Стояти вони мусять міцно й непорушно. Для цього їх треба прибити до землі кілочками та з боків до дерев, тину чи що. На ці рами напинається частини (деталі) декорацій, вимальовані на папері, рогожі, холсті. Холстів таких можна начепити на ширми скільки треба на всі дії, і потім, як вони вже непотрібні, знімати верхні, чи загортати через верх на другий бік. Це дуже спрощує й прискорює зміну декорацій. Ширми дуже просте й зручне устаткування. Їх треба

рекомендувати для літніх вистав усім драмгурткам» [1927. Ам — 17]; «ширма» [1929. Болобан / 4 — 45]. ► ПАРАВАНИ

ШИРМА ПОРТАТИВНА / «деякі театри виготовляють портативні ширми з двох чи трьох частин, що замінюють павільйонні вставки. Завдяки таким ширмам можна організувати будь-яку вигорродку. Важливого значення вони набувають тоді, коли перші репетиції проходять не на сцені, а у фойє театру чи у спеціальному приміщенні для репетицій, куди неможливо перенести павільйонні вставки» [1969. Ратімов — 18].

ШКІДНИК ІДЕОЛОГІЧНИЙ / «Що хотів показати я в особі Народного Малахія? Я хотів показати ідеологічного шкідника в його природному оточенні» [1929. Куліш / Вустун — 464].

ШКІДНИЦТВО [У МИСТЕЦТВІ] / «Партія вимагає від нас — від робітників мистецького фронту — піднесення революційної, більшовицької пильності. Троцькісти Коцюбинський, Нирчук, Мухін разом з українськими націоналістами — фашистами звивали на Україні кубло терору, готували за безпосереднім дорученням і керівництвом троцькістсько-зінов'євського центру терористичні акти. Найбільш характерним методом приховування своєї шкідницької діяльності для цієї банди, як і для українських націоналістів — було і є політичне дворушництво, маскування ворога. Такий підлий вбивця Пікель, який протягом довгого часу користувався підтримкою редакцій ряду журналів і газет, театрів, проліз на роботу в репертком і, прикриваючись званням “театрального критика” і члена спілки радянських письменників, виконував директиви терористичного центру, такий підлий терорист Мухін, що був на посаді викладача історії літератури в Київському театральному та кіноінститутах, мерзенні постаті близько зв'язаних з троцькістами і зінов'євцями “письменників” Галини Серебрякової, Тарасова-Родіонова, Грудської, Селівановського. Все це стверджує, що на ідеологічному фронті, на фронті літератури й мистецтва ворог намагався, користуючись почесним званням радянського художника, майстра, вести свою підлу дворушницьку контрреволюційну роботу. Довгий час у Дніпропетровській області театральними справами “орудував” троцькіст Нюрин і його співники, завівши театральну справу області чавуна і сталі в тупик, по-шкідницькому побудувавши репертуар театрів, проводячи одверту великодержавницьку політику. Викинутий з керівництва театральним трестом після нагадування ЦО ЦК КП(б)У “Комуніст”, дворушник Нюрин опиняється на роботі завідувача обласного фотокінотресту. Українським театральним музеєм довгий час відав “історик” театру націоналіст Рулін. Троцькіст Уцехівський, розкритий і знятий з роботи в одеському ТРОМі, влаштовується директором одного з колгоспних театрів Одещини. Всі ці факти говорять про засміченість фронту мистецтва,

недостатню нашу пильність до ворога і зокрема на театральному фронті. Міцна рука чекістів. Не схватися підлим дворушникам і зрадникам від їх гострого ока. Заслужена кара чекає всіх ворогів народу. Зірвати маску з наймитів фашизму. Викрити підле дворушництво та тонкі маневри, по революційному розправитись з ними — ось єдина відповідь банді троцькістів. Завдання кожного трудящого, кожного робітника, службовця, актора допомогти партії в остаточному знищенні решток ворожої банди» [1936. *Пильність — 2*].

ШКІЛКА ДРАМАТИЧНА / «Цей же автор [М. К. Садовський] зазначав (надаючи цьому великої ваги), що Саксаганський заснував при своєму театрі “драматичну шкільку”, в якій щосуботи працювали актори, підвищуючи свою кваліфікацію. Ця своєрідна студія має неабияке значення, коли взяти на увагу, що факт її існування припадає на 1893 рік, себто за п’ять років до заснування Московського художнього театру і майже за п’ятнадцять років до того, як у Станіславського почали застосовувати в життя систему студійного виховання актора» [1932. *Буревій — 16*].

ШКІЦ ДЕКОРАЦІЇ / ескіз декорації; [1925. *Вороний — 556*].

ШКОЛА / «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*]; «Уживаємо терміну “школа” (за проф. М. Білецьким), але, власне кажучи, слід було-б говорити лише про напрями дослідження» [1929. *Копержинський — XXV*]. ► КРИТИКА НАУКОВА, НАПРЯМ ДОСЛІДЖЕННЯ

ШКОЛА АКТОРА ДРАМАТИЧНА / [1944. *Ревуцький / 3 — 2*]. ► ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА

ШКОЛА АКТОРСЬКА / [1999. *Данченко — 65*]. ► МАНЕРА АКТОРСЬКА, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА

ШКОЛА [АКТОРСЬКА] / «Кропивницький не проходив не тільки професійної, се-б-то якоїсь драматичної школи, але й взагалі не проходив вищої школи, і однак... став першорядним артистом» [1910. *Капельгородський — 466*]; «Таку традицію грання, простого, правдивого, та щиро-глибокого, проводив Кропивницький і в своїй режисьорській оруді, в навчанню артистів-новаків. Се була для молодих артистів свого роду драматична школа, пильна й добра школа. Традиція тая вжилася — і в кращих товариствах іде від одних артистів до других» [1910. *Капельгородський — 467*]; «Не набувши після театру Кропивницького якоїсь нової школи, я в театрі Сулова набув досить великого сценічного досвіду, виступаючи в найрізномодніших п’єсах, від оперети до шекспірівських трагедій» [1936. *Мар’яненко / 1 — 129*]; «М. К. Заньковецька не створила своєї школи саме тому, що вона сама не могла перекласти на мову логіки, на мову

театральної техніки все те колосальне сценічне майстерство, яким вона володіла. Якими ж засобами розкривала свої завжди глибокі, хвилюючі сценічні образи геніальна артистка? Насамперед, Марія Костянтинівна, маючи виключну акторську інтуїцію та хорошу пам'ять, була надзвичайно спостережлива, знала добре тодішнє село, бо виросла в ньому (село Заньки, біля Ніжина). Звідси виключно колоритна мова, з особливостями чернігівської говірки. А найголовніше — це стихійне акторське начало, уява, уміння швидко і легко перевтілюватися. Далі вроджена благородність, почуття міри, ціла гама найскладніших і найтонших психологічних візерунків, що втілювались в художньо-правдиву, виразну і разом економну форму. До цього треба додати, що Марія Костянтинівна якось відразу глибоко охоплювала роль в цілому, а в процесі роботи вже з'являлися нові й нові деталі. Коли говорити про національну форму, то Марія Костянтинівна була до того ж глибоко національна по формі артистка» [1936. Мар'яненко / 2 — 165]; «В театр М. Садовського я вступив актором на перші ролі, й цей театр був для мене, після театру М. Кропивницького, другою школою. В сценічних образах М. Садовського я бачив зразки високої акторської майстерності. Під його режисурою я позбувся театральних штампів, здобутих мною в попередньому театрі (О. Суслова), і глибше усвідомив свій творчий хист» [1936. Мар'яненко / 2 — 167]; «Можна сказати, що з усіх наших корифеїв Саксаганський найбільшою мірою мав те, що називається “школою”. Інтуїція і “нутро” в його творчій роботі не посідали такого великого місця, як у інших славетних творців дореволюційного українського театру. Панас Карпович любив точно фіксувати розробку сценічного образу і найменше покладался на натхнення» [1936. Мар'яненко / 2 — 177]. ► ПОКАЗ, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА

ШКОЛА АКТОРСЬКА СТАРА / [1930. Свій — 12]. ► КОМІСІЯ ПЕРЕКВАЛІФІКАЦІЙНА

ШКОЛА АРТИСТИЧНА / [1917. Д. А. / 1 — 1]; «Кропивницький вже успів <...> утворити цілу спеціально українську школу артистичну» [1897. Вороний / Кропивницький — 315]. ► ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ

ШКОЛА АРТИСТІВ / [1917. Відділ — 2]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ШКОЛА ГРИ АКТОРСЬКОЇ / [1927. Шевченко / 1 — 296].

ШКОЛА ГРИ СЦЕНІЧНОЇ СТАРА / [1907. Litera — 4].

ШКОЛА ДРАМАТИЧНА / польськ. *szkoła dramatyczna* [2007. Rutkowska — 169] — як інституція [1814], як система знань, наука [1816]; «драматична школа» [1893] [1907. Старицька / Садовський — 3]; [1910. Капельгородський — 467]; [1913. Вороний / Театр — 70, 77]; [1917. Д. А. / 1 — 1]; [1918. МДІ — 2]; [1920. Загаров — 5]; [1926. Горбенко / 3 — 5]; [1932. Буревій — 16]; «зав'язалась у Львові школа драматична — храм народної слави» [1863. Слово / 73 — 3]; «4 апріля відбувся в драматичній школі М. В. Лисенка іспит учнів другого курсу класу М. М. Старицької. <...> Тією великою та щирою повагою, яку виявляють завжди українці

до своїх славетних артистів, не окупається тяжка провина їхня до великого числа тих невідомих артистів, що мали може добрий хист, щиро охоту до праці та занепалили свою артистичну долю через недогляд, через брак доброї поради та елементарної школи. М. В. Лисенко перший звернув на це увагу і заснував при своїй школі клас української драми, М. М. Старицька присвятила весь час свій важкій, новій, цілком неоплатній з матеріального боку справі виховання молодих сил, на решті школа за короткий час існування дала вже кілька добре відомих київському громадянству артисток та артистів» [1909. Школа — 3]; «Отже треба сказати, що всі вони самоуки, з яких ніхто мабуть ніякої драматичної школи не бачив; що мусять вони грати щодня в усіх ролях: в поважних і комічних, народніх й інтелігентських, в трагедіях, драмах, комедіях, операх й оперетках» [1911. Лозинський — 2]; «Драматична школа для робітників. В неділю 8-го жовтня в 5 ½ г. вечора в великій залі Педагогічного Музею одбудеться відкриття першої української драматичної школи для робітників. Склад лекторів школи — декламація: д-ки Валерик, Смерека, М. Старицька, д-ій Коваленко, сценічна практика: д-ій Мар'яненко, д-ій Стадник; грим та мімодрама д-ій Бурачек; теорія дікції та декламації, д-ій Левченко; грамматика української мови — д-ка Зерова; історія літератури д-ій Дорошкевич; історія театру, д-ій Антонович. <...> Платня — академічний рік 80 карбованців; плату треба вносити що-місячно, за місяць вдеред» [1917. Школа — 4]; «Драматичний вечір О. Олесья. Силами учнів драматичної школи М. Вороного. Директор драматичної школи, силами якої ставлено песу, в передмові просив у публіки вибачливости. Бо ніяка, мовляв, драмат. школа не виступає з пописом в другий рік свого існування, з молодими, початкуючими, недосвідченими школярами» [1918. Вечір — 2]; «Тісно була зв'язана з нашим театром драматична школа, наша з Йосипом Гірняком дитина, зорганізована з нашої ініціативи при відділі для справ мистецтва в УЦК» [1951. Блавацький — 22]. ► ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ, РЕПЕТИЦІЯ, ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ, ШКІЛКА ДРАМАТИЧНА, ШКОЛА

ШКОЛА ДРАМАТИЧНА ДЕРЖАВНА, НАРОДНЯ / «Постанова про заснування Державної драматичної школи. <...> Відпускати на утримання Державної драматичної школи з коштів Державної скарбниці десять тисяч (10.000) карб, на утримання школи в 1918 р., починаючи з 1 липня» [1918. Постанови / 2 — 250]; «Державна драматична школа. Міністерство освіти виробило проект закону і подало на затвердження ради міністрів про заснування державної драматичної школи, а також статут для неї, для підготовки працівників народніх театрів. Курс навчання в школі двохрічний без перерви, тобто 24 місяці. На утримання цієї школи просіть міністерством асигновка по 28800 карб, річно, починаючи з 1-го липня с. р. До школи будуть прийматися особи обого

полу, жінки з 17, а чоловіки з 18 років, що мають атестати про скінчення народної початкової школи. У першому році вкладатимуться такі предмети: дікція і декламація, мімодрама, спів, народні танці, фехтування, українська мова, історія літератури, історія культури. В другому році: сценічні вправи, мімодрама, грім, співи, фехтовання, народні танці, історія театру, історія літератури, народній побут» [1918. Школа / 1 — 2]; «З діяльності державної народної драматичної школи. Школа закладена Генеральним Секретаріатом Центральної Ради з осені минулого року. З 32 учнів, які поступили у школу з початку року, лишилось до кінця курсу всього 4 душі; — найбільш відбилася інвазія більшовицька, — вона не тільки припинила правильне навчання, але й розігнала учнів. Від повороту до Києва українського правительства почалася краща ера, — записалося у школу до 50 учнів не лише робітничої класи, але переважно людей з середньою освітою. Се дало стимул перетворити назву школи з “Робітничої” на “Народню”. <...> Навчання в школі відбувалося правильно день-у-день по таким предметам: 1. Теорія дікції і деклямації (лектор д. Стадник). 2. Практичні вправи дікції та деклямації (д. Коваленко). 3. Мімодрама і плястика <...>. 4. Народні танки <...>. 5. Нотня грамота і співи <...>. А опріч того лекції загальноосвітні: Українська мова — д. Зерова. Історія україн. літератури д. Зеров. У неділю 18-го серпня відбувся іспит учнів 1-го класу; на іспиті були присутні: Голова театральної ради д. Антонович і член театрального відділу головного управління по справах мистецтва та національної культури д. О. Коннор-Вілинська» [1918. Школа / 2 — 2]; «Крім організації “Національного Театру”, Театральний Відділ при Генеральному Секретаріаті Освіти, а пізніше — Народному Міністерстві Освіти, заклав був ще 1918 року першу державну драматичну школу для підготовки драматичних акторів і розробив цілу низку проектів щодо розвитку й поширення українського театру. Але громадянська війна на Україні зимою 1917–18 рр. не дала ці проекти здійснити» [1925. Кусіль / УТ / 2 — 151]. ►

ІНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ, РЕПЕТИЦІЯ, ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ, ШКІЛКА ДРАМАТИЧНА, ШКОЛА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА
ШКОЛА ДРАМАТИЧНА НАРОДНА / [1918. Законпроект — 3]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ШКОЛА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА

ШКОЛА ДРАМАТИЧНА РОБІТНИЧА / [1917. Відділ — 2]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ШКОЛА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА

ШКОЛА ЕТНОГРАФІЧНА / «Як драматург, Кропивницький робить ступінь наперед, коли рівняти його п'єси до творів Старицького, хоч самими способами малювання вони належать ще цілком до старої етнографічної школи. Темами для своїх творів Кропивницький бере здебільшого події з народного життя; найбільш йому припадає до душі — обробляти окремі малюнки, давати поодинокі образи, так живо схо-

плєні, що як давно вже завважила критика, іноді здається, ніби задля них тільки й пише автор цілі сцени. Така манера вадить не трохи цілості п'єс, бо мало не всі зводять просто на “драматичні картини” без міцного внутрішнього вузла; але разом надав їм і ту принадну барвистість, що джерелом живим б'є особливо в перших творах Кропивницького. Звертаючи найбільшу увагу на окремі сцени, автор іноді зовсім ніби забував про цілість і не дбав про те, щоб його п'єси були гарно вбудовані, щоб частини їх пристосовані були одна до одної. Звідси деяка млявість дії, розтяглість п'єси — до того часу, поки прийде жива, блискуча сцена, що закрасить собою всю п'єсу й дихне на читача чимсь таким близьким, од чого одірватись не можна з цікавості. В цій мозаїчності творів Кропивницького і сила його, і слабкість, як письменника. Даючи гарні моменти, він не дає цілості; малюючи живі образи, не підіймається він до типів, до того широкого синтезу, що надавав би його п'єсам значення не скороминущих творів. Здебільшого у його тільки нацятковано те, що в руках більш дисциплінованого письменника і з добрим почуттям художньої міри могло б перетворитися в зразки справжнього мистецтва» [1919. *Єфремов — 158*]. ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ

ШКОЛА ІДЕОЛОГІЧНА / [1929. *Копержинський — XL*]. ► МЕТОДА СОЦІОЛОГІЧНА, ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

ШКОЛА ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНА / [1963. *Шевченкознавство — 211*]. ► НАПРЯМОК ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ, ТЕЧІЯ МЕТОДОЛОГІЧНА

ШКОЛА ІСТОРИКО-ФІЛОЛОГІЧНА / «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, досліді 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*].

ШКОЛА ІСТОРИЧНА / «Одне з найповажніших місць в історії розвитку української літературно-наукової критики займає історична школа. Її початок ховається в тому загальноєвропейському науковому русі наприкінці XVIII й початку XIX ст., що прибрав загальну назву в науці — романтизму. Цей рух викликали науково-критичні ідеї Гердера, ідеї, котрі, в основних своїх рисах, зводяться до того, що поетична творчість кожного народу містить у собі й дух цього народу; через те студювання поетичних творів необхідне перш за все для того, щоб у них розкрити той народний дух» [1922. *Білецький — 73*].

ШКОЛА КЛАСОВОЇ СВІДОМОСТІ / [1923. *Смолич / Листи — 1*]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ШКОЛА КРИТИКИ СОЦІОЛОГІЧНА / [1922. Машкин — 62]. ► ШКОЛА СО-

ЦІОЛОГІЧНА КРИТИКИ

ШКОЛА КРИТИЧНО-ЕСТЕТИЧНА ► ШКОЛА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА**ШКОЛА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА / «На полі науки історії лі-**

тератури стоять в нашій часі супротив себе два напрями, дві школи, що різняться між собою принципіально, самим розумінням предмета. Є се школи критично-естетична і культурно-історична. Перша з них, будучи впливом ідеалістичного світогляду, вважає кожний твір літературний впливом ідеї, в першій ряді ідеї краси. Означивши рядом логічних заключень і метафізичних спекуляцій суть тої ідеї, унявши в певну систему всі її розгалуження і всю різноманітність її проявів, школа критично-естетична підходить до оцінювання творів літературних з готовою вже абстрактною мірою і, йдучи від загальних принципів до спеціальних явищ, поступає дедуктивно і апріорно. Першою її задачею є класифікація творів літератури, встановлення між ними певної драбини ранг в міру того, чи вони повніше і досконаліше воплощують в собі ідею, всесторонніше виявляють її, чи противно, показують тільки слабі її проблески, показують її серед примішок елементів чужих їй, а то й зовсім з нею незгідних. От тим-то ся школа не тільки класифікує, але і цензурує твори літературні. Вона признає одним творам високу, другим меншу стійкість в міру того, чи вони більше чи менше відповідають ідеї і відедукованим із неї естетичним правилам; вона в кінці виключає від своєї уваги множество творів письменських, котрі хоча служать або служили колись до заспокоєння чисто духовних, не фахово вчених або практичних потреб людських, та проте формою своєю не відповідають усвяченим традицією правилам естетики. Таким робом, концентруючи свою увагу на перворядних творах, на добах найкращого розцвіту, так сказати, на самих сонячних шпильях літератури, школа ся займається головню творами, найкращими творами літературними; їх критично-естетичний розбір, їх оцінку згідно до вираженої в них ідеї і до абстрактно вивченої форми, в якій проявилася та ідея в данім творі, вважаючи за свою найвищу задачу. Життєві обставини автора, культурний стан даної епохи важні для естетичного критика хіба остільки, оскільки вони потрібні для зрозуміння творів літературних. З інших поглядів виходить і іншою дорогою поступає друга вище названа школа — культурно-історична. Виходячи з так званого позитивного чи радше матеріалістичного світогляду, т. є. вважаючи все життя і весь розвій земної кулі впливом певних іманентних сил і прикмет матерії, вважаючи відповідно до того і історію людськості впливом розвою і організації людської одиниці і людських громад, впливом фізіології і психології індивідуальної соціальної, школа культурно-історична

думає, що духовне життя як чоловіка, так і народу чи і всієї людськості, яко найвищий і найбільше скомплікований вицвіт всього світового розвитку і що зрозуміти його вповні, у всій глибині і різноманітності його проявів, збагнути закони його прогресу, застою і регресу можна тільки тоді, коли зглибимо, зрозуміємо весь матеріальний підклад того життя, всі ті різноманітні і суперечні з собою явища, змагання і конфлікти особистих, громадських, суспільних і державних інтересів, котрі так чи інакше впливають на підйом людського духу, забарвлюють його творчість, формують його смак, його уподобання, його духовні ідеали. От тим-то зрозуміння духовного життя даної епохи, зрозуміння її смаку, її духовних і літературних уподобань і ідеалів є головною метою дослідів над історією літератури після думок школи культурно-історичної» [1895. Франко — 34–36]. ► МЕТОДА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ДОСЛІДУ

ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА / «Методологічні проблеми не раз ставили перед собою дослідники ще дореволюційних часів (І. Франко, ак. В. М. Перетц та інші). Ці-ж проблеми займали увагу і новочасних учених. Загальну класифікацію методологічних шкіл спробував був дати проф. Леонид Білецький у кн. “Основи літературно-наукової критики” (Спроба літературно-наукової методології) том I. Прага. 1925. Ця книжка, хоч вийшла вона друком за кордоном, але проте в основі зложена була автором на Наддніпрянській Україні. <...> Не можна минути ще й спроби іншої класифікації, запропонованої проф. Е. Кагаровим (Криза історії літератури. Ч. III. 1923, кн. 6–7, стор. 175) — властиво прийнятої ним за Р. Майером: методи — систематична (алегорична, філософічна, естетична) й генетична (історична, технічна або морфологічна, і психологічна)» [1929. Копержинський — XXII].

ШКОЛА МУЗИКАЛЬНО-ДРАМАТИЧНА / «Прошу Вас, любий, зробити в другому числі таку об’явку од мене: “В музикально-драматичній школі М. Лисенка у Києві (Велика Підвальна, 15) одкривається з нового року клас української декламації і сценічної гри. Удаватися до канцелярії школи по вищенаведеній адресі”» [1905. Лисенко / 1 — 398]. ►

ШКОЛА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА

ШКОЛА МУЗИЧНА / «Вчера покончили все экзамены в бывшей музыкальной школе Блюменфельда; оканчивающим по фортепьяно, пению, скрипке, теории выдавали аттестаты, свидетельства. Поміркували, повершили діла, закрили школу та й розійшлися. Тепер уже школи С. М. Блюменфельда більше нема. Якщо Міністерство вн[утренних] дел, куда я послал прошение через Драгомирова, разрешит мне, то будет нова муз[ична] школа Лисенка. Тільки самому мені її не підняти. Якщо прибрати до спілки зі мною гроші, то діло почати можна буде, а як ні, то розрешеніє лежатиме у кишені» [1898. Лисенко / 2 — 291].

ШКОЛА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА / «музично-драматична школа» [1927. П. Г. — 4]; «музыкально-драматическая школа» [1899. Устав — 1]; «Сьогодні вислав у Львів на адресу Наукового Товариства Вам два шпаргали, стосуючі до моєї Музично-Драматичної школи у Києві, що має відкритися з 1-го вересня. Умови і статут я переклав на українську мову і прошу Вас дуже, проредагувавши добре з боку мови, устроїти їх друком у “Віснику” і у “Ділі”» [1904. Лисенко — 387]; «Зробіть ласку засилані Вам об’явки про відкриття мною муз[ично]-драм[атичної] школи у Києві розклеїти у городі на людних, видних місцях, теж у банках, конторах, клубах, садах, театрах, магазинах, а то і на села послати до панів, які цікавяться можуть цією справою» [1904. Лисенко / 2 — 387]; «Музично-драматична школа М. В. Лисенка, заснована в Києві, має на меті дати своїм вихованцям цілком закінчену художню, музичну і драматичну освіту. 2. Викладові предмети уділяні в школі поділяють ся на а) спеціальні і б) помічні. 3. Спеціальні предмети: гра на фортепяні, скрипці, віольончелі, контрабасі, флеті, обої, кляринеті, фаготі, вальторні, трубі (сурмі), корнеті з пістонами, тромбоні, арфі, на стукових інстр., сольовий спів, теорія музики й творчости, дірігентура оркестрова й хорова, сценічна гра і деклямація. Помічні предмети: сольфеджіо, елементарна теорія, гармонія, енциклопедія, інструментація, хоровий спів мирський і церковний, оркестрова гра, оперний і камерний (інструмен.) ансамбль, історія музики, історія драми, історія культури і літератури, естетика, італіянська мова, міміка, фехтування, танці й грім. <...> Додаємо тут ще спеціальну програму курсів драматичної штуки. Испитова комісія становить вступаючим на драматичні курси такі вимоги: а) сценічність вроди; при тому безумовною перешкодою до вступу на курси вважаються фізичні вади в складі тіла (кульгання, горбатість), такі вади, що роблять цілком не здатним ні до якого амплуа, безпорадна зіпсованість мови (гунявість, заїкування, безпорадна шепелявість і т. и.) і занадто слабкий або негарний голос, нездатний до поправної сценічної вимови; б) умілість поправно й поточно читати по українському і в) загальна освіта в розмірі що найменше чотирьох клас гімназіяльних. Місцьова вимова не вважається за перешкоду при вступі на драматичні курси, але як що ученик не відстане за рік від такої вимови, то не зможе перейти на висший курс. Коли ученик має відповідну вроду, але мало підготований що до загальної освіти, то може бути прийнятий на драматичні курси з обовязком слухати лекцій і здавати іспити в наукових клясах музикально-драматичної школи. Вправи на драматичних курсах поділені на чотири курси (роки). Курс перший. а) Дікція, — себ-то умілість поправно послуговуватись голосом; виразна вимова, зміцнення, пониження й підвиснення тона. Помічними студіями служать: читання гекзаметра,

александрійського вірша і т. и., і для того основно студіюєть ся теорія версіфікації й инш., і спів (гамми, *sons filés*, сольфеджіо) для тих, хто має голос і слух. б) Перші початки деклямації: теорія артистичного читання (зупинки, павзи, льогічні та символічні наголоси, тон епічний, ліричний, драматичний, тон байки, розвиток плавної, текучої гармонійної мови). в) Історія літератури (див. програму наук. предметів 1-й рік). г) Танці для розвитку плястики й гнучкості рухів. д) Фехтування і гімнастика. <...> Історія драми» [1904. ЛНВ — 92-94]; «Условія приєма в музыкально-драматическую школу Н. В. Лисенка (Устав утвержд. Министр. Внутр. Дел. 1. Музыкально-драматическая школа Н. В. Лисенка учреждена в Киеве, с целью давать воспитывающимся в ней вполне законченное художественное, музыкальное или драматическое образование. 2. Предметы преподавания разделяются: на а) специальные б) вспомогательные. 3. Специальные предметы: фортепиано, скрипка, виолончель, контрабас, флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, корнет с пистонами, тромбон, ударные, арфа, пение соло, теория музыки и композиции, дирижерство, сценическая игра и декламация. Вспомогательные предметы: сольфеджіо, элементарная теория, гармония, энциклопедия, инструментовка, хоровое пение светское и духовное, оркестровая игра, камерный и оперный ансамбль, история драмы, история культуры и литературы, эстетика, италийский язык, мимика, фехтование, танцы и гримировка» [1904. Условія — 7]; «1 октября в залі музично-драматичної школи М. Лисенка одбулось чергове засідання Українського Наукового Товариства. Через те, що проф. Перетц занедужав, то його реферату про українські містерії не було» [1907. Засідання — 2]; «В Бересті (Брест-Литовську) ще з середини квітня ц. р. при міському театрі була відкрита музично-драматична школа. Вона має три відділи: музичний, драматичний і балетний» [1942. Школа — 4]. ► ИНСТИТУТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ, ШКОЛА МУЗИКАЛЬНО-ДРАМАТИЧНА

ШКОЛА НАТУРАЛІСТИЧНА / [1924. Вороний — 539]; [1928. Копержинський — 411]. ► НАТУРАЛІЗМ

ШКОЛА [НАУКОВА] / «Таким чином історія літератури оберталася або в літературну критику, що служила інтересам дня, або в додаток до загальної історії. В обох випадках така історія літератури не виправдувала своєї назви, бо в першому випадкові взагалі не було історії, в другому — хоч і була історія, але не літератури. До першого напрямку належать всі спроби літературної аналізи на підставі естетичного, етичного, публіцистичного методу; імена Білинського (першого періоду), Гервінуса, Ореста Міллера, Брандеса, Добролюбова, Писарева, Келтуяла — яскраво говорять за суть цього напрямку. До другого напрямку належать різні течії історичної школи: чисто-історична (в Росії — Кирпичников, Пипин, Замогин, Овсяннико-Куликовський), історико-полі-

тична (Тикнер — історик еспанської літератури), історико-психологічна (Сент-Бев), культурно-історична (Тен), есто-психологічна (Еннекс) і інш. Суб'єктивний спосіб оцінки літературних явищ не міг бути по самій своїй суті методом історико-літературного вивчення, а через те, заховавшись в літературній критиці, був скоро викинутий з історії літератури, принаймні був принципіально визнаний за неправильний новими теоретиками історії літератури. З історичної школи повільно почав викристалізовуватися еволюційний метод, що скоро сконкретизувався в так званий формальний метод» [1926. *Марксизм* — 142]. ► МЕТОД

ШКОЛА НЕОКЛАСИЧНА / «Перше місце в розвитку літературно-наукової критики взагалі й української зокрема займає школа неокласична або формально-поетична. Неокласичною можна її назвати через те, що її принципи інтерпретації поетичних творів розвивалися під великим впливом античної чи класичної поезії, а то й теорії античних чи класичних авторів» [1922. *Білецький* — 46].

ШКОЛА НЕСАМОВИТА / «[на початку XIX ст.] по театрах виставлялося чимало п'єс “потворного”, так-би мовити, змісту й “потворного” сценічного втілення. Рівнобіжно з цим мало місце захоплення “несамовитою школою”, представниками “кошмарного жанру” в прозі (Дюкре-Дюменіль, леді Раткліф, Люїс, ранній Гюго та ін.)» [1928. *Копержинський* — 411].

ШКОЛА НУТРА / [1913. *Вороний* / *Театр* — 71]; [1913. *Вороний* / *Щепкін* — 337]; [1924. *Вороний* — 536]. ► АРТИСТ-НУТРЯК, НУТРО, ТЕАТР НУТРА

ШКОЛА ПОЕТИЧНА / «как был я учителем пѣитическія школы» / [1760. *Сковорода* / *Мелодія* — 67].

ШКОЛА ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНА / «Порівняльно-історична школа. В основі всякого дослідження, так само в основі студювання тексту школою філологічною, стоїть принцип порівнявчий (*comparer c'est comprendre*). Порівняння може обмежуватися на варіантах і редакціях одного літературного твору й має в даному разі на меті виявити його текстологічну історію, з другого-ж боку, можуть порівнюватися різні твори того самого письменника, що складають певний літературний ряд і нарешті даний твір може порівнюватися з утворами інших авторів, щоб виявити його джерела або обсяг його впливу на наступні твори. Порівняння в такому обсязі робляться або текстологічні (власне це є характерною ознакою філологічної школи), або-ж рівняються ідеї, висловлені в різних творах одного або кількох письменників. Філологічна школа аж ніяк не ставить порівняння щойно яко мету для встановлення архетипу й етапів тексту даного письменника. Коли цю роботу зроблено, учений робить далші кроки й рівняє даний літературний твір до інших — попередніх або пізніших, як що вони розвивають ту саму фабулу, або-ж схожі з ним стилістично, чи то виникли як певне

заперечення старої стилістичної традиції. Ось чому школа філологічна є водночас і школою порівняльно-історичною, що ставить собі широкі історично-літературні завдання та не обмежується літературою даної нації або країни. Треба проте зауважити, що не всі дослідники, користуючись порівняльно-історичною методою, перше ніж рівняти два чи то кілька творів попереду переводять критику тексту та зважують, що до чого можна рівняти. Це треба зауважити особливо що-до деяких нових дослідників — крім текстологічної схожості наукова методологія вимагає також з'ясування соціальних моментів та чисто фактичної історії даного впливу, користуючись матеріалом біографічним то-що. Трапляється в дослідників і штучні зближення, що мають дуже умовне значення» [1929. Копержинський — XXVIII]. ► ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

ШКОЛА ПСИХОЛОГІЧНА / «Зформувавши свій світогляд мистецький та акторські вмінності до революції, в старому театрі, під впливом психологічної школи російського актора, проводячи гасла “європеїзаторства” протягом кількох років, Юра не міг легко відсахнутись від своїх попереду зформованих поглядів на театральний поступ» [1930. Бойко — 7].

ШКОЛА ПСИХОЛОГІЧНА [ДОСЛІДЖЕНЬ] / [1929. Копержинський — XXXVI]. ► ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

ШКОЛА ПСИХОЛОГО-РЕАЛІСТИЧНА [В РЕЖИСУРІ] / «Режисерське обличчя Панаса Карповича повно і яскраво виявиться в таких характерних рисах: 1) Саксаганський є одним з основоположників психолого-реалістичної школи в режисурі й акторській майстерності; 2) він перший на українській сцені став на шлях створення режисерської експлікації п'єси; 3) він провадить велику роботу з актором, вирощує і висуває акторський молодняк на зміну акторові рутини і шаблону; 4) він бореться за ансамбль, за гармонію художньо-цілісного спектаклю; 5) він дає високі зразки показу на сцені живої, багатоманітної маси, яка є не фоном чи додатком, а одним з елементів спектаклю і виконує свою самостійну художню функцію; 6) режисерську роботу Саксаганського характеризує художня обробка деталей спектаклю, старанність постановки; 7) Саксаганський руйнував режисерську рутину, штамп і в розкритті сучасної йому драматургії, і в розумінні окремих образів, і в розв'язанні постановочних завдань» [1939. Гавс — 92]; «І. Мар'яненко зазначає, що в перші роки своєї режисерської діяльності П. Саксаганський грішив щодо диктатури режисера копіювати акторові те, що він показував, настоюючи на виконанні наміченого ним малюнка п'єси. Саксаганський проробляв і знав напам'ять всі ролі в п'єсі і в своєму показі грав за всіх. Готуючись до постанови, він продумує свого трактовку п'єси, психологічний зміст окремих образів, інтонацій, жести, міміку персонажів, точно фіксує мізансцени. Перед кожною постановою П. Саксаганський провадив велику підготов-

чу роботу. На репетицію з'являвся, так би мовити, повністю озброєний, з детально розробленою п'єсою. Для нас тим буде цінніша режисерська праця п. Саксаганського, коли ми згадаємо, що його праця почалася у 90 рр XIX. ст. задовго до появи Московського Художнього Академічного Театру, коли в Росії панували "імператорські" театри зі старими прийомами з мізерною ролею режисера, з вбогістю засобів до постави. В. Гаєвський назвав Саксаганського основоположником психолого-реалістичної школи в режисурі. І це цілком правдиво. Велика робота з акторами і сміливе висування молоді, будова акторського ансамблю, гармонійного і цілісного, детальна праця над масовими сценами. Але головне те, що він був режисером новаторам, руйнував штампи в розкритті образів сучасної драматургії і в розумінні окремих образів, і в розв'язанні окремих завдань. Таким чином, режисура від Кропивницького до Саксаганського пройшла від переваги сценічної сторони у виставі, від археологічного історизму, що зближався з натуралізмом, від великої волі актора до психологічного реалізму, до великої праці з актором, до цілісного ансамблю, до обмеження акторської автономії. Спільне, що можна прослідкувати у них, це живо й різноманітно поставлені масові сцени і в Кропивницького і в Садовського і в Саксаганського. Драматургічний матеріал, на якому головним чином доводилося працювати Саксаганському, визначив в значній мірі характер його роботи. На ґрунті рідної драматургії Карпенка-Карого, Саксаганський поставив "Розбійників" Шіллера (11 жовтня 1918 р.) та "Уріель Акосту" Гуцкова (22 листопада 1918), а згодом (в 1925–26 р.) "Отела" Шекспіра, він хотів реформувати театр з середини, закласти підвалини української драматичної школи актора, глибоко внутрішнього психологізму. Такі риси були властиві і другому видатному українському режисеру Олександрю Загарову — вихованцеві Московського Художнього Театру. Проте звернувши величезну увагу в режисерській роботі на внутрішню дію, на розкриття п'єси, Саксаганський ще не створив яскравої театральної форми, що допомагала б ширше розкривати характери» [1944. Ревуцький / 3 — 2].

ШКОЛА РЕАЛІЗМУ НАЇВНОГО / [про театр 1850-х рр.] [1930. Рулін / Випуски — 87].

ШКОЛА РЕАЛІСТИЧНА / [1949. Стебельський — 262]. ► РЕАЛІЗМ, ТЕАТР РЕАЛІСТИЧНИЙ

ШКОЛА РЕАЛІСТИЧНОГО ТЕАТРУ СТАРА / [1935. Афіногенов — 26].

ШКОЛА РЕАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА / [1920-ті] [1970. Йосипенко — 18].

ШКОЛА РЕЖИСЕРІВ / [1917. Відділ — 2]. ► ВІДДІЛ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ШКОЛА РЕЖИСЕРСЬКА / «Режисерська школа М. Л. Кропивницького далі начитування ролів не йшла» [1932. Буревій — 11]; «виросло вже покоління, що спираючись на свій вроджений талант і шире віддання

театральному мистецтву, перейшло тверду режисерську школу чи то Кропивницького, чи Старицького або Садовського і в школі тій придбало й присвоїло собі практичне знання, що давало основу далі плісти, розвивати й поглиблювати сценічні таланти» [1937. Чарнецький — 671].

ШКОЛА РЕЖИСЕРСЬКА [«БЕРЕЗОЛЯ»] / [1926. Рулін / Березіль — 158]; «До Курбаса у нас були талановиті актори, режисери, наші корифеї, <...> але грамоти мистецької, театральної на Україні не було <...> грамота з'явилася разом з особою й роботою Курбаса» [1969. Мар'яненко — 303]. ► МЕТОД РЕЖИСЕРСЬКИЙ, СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА

ШКОЛА [РЕЖИСУРИ] / «Багато хто наполегливо говорить про школи і напрями у режисурі. Зауважу, що не так давно всі клялися Станіславським, а робили цілком різні вистави. Тепер клянуться Курбасом або Гротовським, випускаючи вистави, під якими жоден із названих не підписався б. Річ не в тім, якої школи дотримується режисер, адже будь-які впливи — завше опосередковані. Треба знати всі школи, можна експериментувати у різних напрямках, але у будь-якому випадку завжди цінне індивідуальне розуміння тієї чи іншої школи, того чи іншого напрямку» [1999. Данченко — 51].

ШКОЛА РОМАНТИЧНА / «заслуга романтичної школи в тім, що вона, порвавши з псевдокласицизмом, розчистила шлях для натуралістичної або, як її ще називають, реальної драми» [1913. Вороний / Театр — 126]. ► ПСЕВДОКЛАСИЦИЗМ

ШКОЛА РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВА / [1913. Вороний / Театр — 134]. ► ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ШКОЛА СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНА / [1922. Машкин — 62]. ► КРИТИКА СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНА

ШКОЛА СОЦІОЛОГІЧНА / [1929. Копержинський — XLIV]. ► ФОРСОЦ, ФОРСОЦИЗМ, ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА, ШКОЛА ФОРСОЦІВ

ШКОЛА СОЦІОЛОГІЧНА КРИТИКИ / «соціологічна школа марксистської критики» [1922. Машкин — 62].

ШКОЛА СПРИЙМАННЯ МИСТЕЦЬКОГО / [1924. Туркельтауб / Оборона — 1]. ► ПОБУТОВЩИНА, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ШКОЛА СТАНІСЛАВСЬКОГО / «не звертаючись до школи Станіславського, що для нашого часу звучить уже епігонством» [1928. Альф/2 — 12].

ШКОЛА СТАРА / [1907. Литера — 4]; «комик очень старой школы» [1878. Глібов / Слово — 338]; «ложный тон», под которым в данном случае подразумевалась “старая школа”, “декламация” и картинные позы» [1893. Черняев / Млотковский — 163]. ► ПОЗА, ТОН

ШКОЛА СТАРА [РЕАЛІСТИЧНОГО ТЕАТРУ] / [1935. Афіногенов — 26].

ШКОЛА СЦЕНІЧНА / [1905. Доклад — 13]; «М. К. [Садовський] за час свого побуту в Галичині (1905–6 роки) положив чимало пильної режі-

серської праці для вироблення доброї сценичної школи, для оновлення репертуару новими українськими п'єсами, для очищення галицького театру од засмічення його німецько-польськими оперетковими п'єсами» [1907. Дорошенко / 25 — 71]. ► ТРУПА МАЛОРОСІЙСЬКА

ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА / [1924. Балетомани — 2]; [1925. Резерв — 2]; [1925. Туркельтауб / 1 — 1]; [1928. Рулін — 7]; [1929. Грудина / 2 — 13]; «Кроме разных улучшений по имению, от которых мужички запищали, он завел у себя оркестр (это прекрасно), сначала наемный, а потом и крепостной. Выстроил великолепный театр. Выписал артистов. И завел театральную школу, разумеется, крепостную. Пирам и банкетам конца не было. Старушка была в восторге от своего молодого мужа. Когда же собственные актрисы подросли и начали уже играть роли любовниц и одалисок, то он, смотря по возрасту и наружным качествам, учредил из них гарем на манер турецкого султана» [1855. Музыкант — 223]; «Головна сила її [Заньковецької] таланту — непорівняний, стихійний, безпосередній темперамент, що опановує всім і одним подихом своїм настроює всіх глядачів на один тон. Заньковецька не грає, — вона живе на сцені. Переймаючись сама духовним життям героїні, яку вона уявляє, вона надає і всім свій власний настрій, вона примушує і нас ридати з невимовної муки, яка розшарпує серце і нам. Це велика тайна творчої сили людського духу; нею володіє Заньковецька понад всі. Нервна система її тонча за будь яке найтоньше електричне знаряддя: досить найменшого вражіння околишнього життя, — і посипались іскри і спалахнуло вогнем натхнення; вона паленіє, вона блідне, щирі сльози котяться їй з очей. Її гра займає серця глядачів, а запалює лиш те, що палає само. До цієї сили темпераменту треба додати ще другу рису творчої сили д. Заньковецької — міміку, страшну міміку, другого епітета ми не можемо їй наддати. Без слова, однією мовою своїх хороших очей, вона може переказати нам найглибші рухи людської душі. <...>. Третя сила талану її — се голос, непорівняний голос Заньковецької, відомий всім. <...> Додати до сього ще чудову сценічну вроду М. К., її граціозний стан, легкі, гарні рухи — і ми зрозуміємо, з чого складається таємна сила її чар. Ніякої театральної школи Заньковецька не кінчала, всім, чим вславилась вона, має завдячити тільки собі самій» [1908. 25 — 2]; «Кропивницький з своїми славними товаришами (Заньковецька, Затиркевич-Карпинська, Карпенко-Карий, Садовський, Саксаганський) витворив цілу школу театральну й положив у 80-х роках міцні підвалини під новий український театр» [1911. Школа — 2]. ► БАЛЕТОМАН, ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА, ШКОЛА, ШКОЛА ДРАМАТИЧНА, ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА АКАДЕМІЧНА

ШКОЛА [ТЕАТРАЛЬНА] / [1899. Spectator / 1 — 99]; [1908. Кропивницький / Спогади — 129, 140]; [1916. Кропивницький — 227]; [1917. Курбас / Молодий — 28]; [1920. Загаров — 3]; «театральные школы того времени [1820–1830-х] обращали

главное внимание на танцевальное искусство» [1891. Черняев / Материали — 262]; «театральная украинская школа с определенными артистическими требованиями и приемами» [1901. Корифеи — 21]; «вона [Заньковецька] створила цілу школу, цілий напрям артистичної гри» [1907. Петлюра / Заньковецька — 40]; «Маючи перед своїми очима зразки чудової гри М. Л. Кропивницького <...> П. К. [Саксаганський] на практиці проходив найкращу театральну школу» [1907. Саксаганський — 1]; «на найбільш плоскій мистецькій школі — реалізмі» [1918. Курбас / Слово перекладача — 46]; «Кропивницький знайшов природженну свою дорогу в сценічній діяльності, де разом зі своїми славними товаришами (Заньковецька, Затиркевич-Карпинська, Карпенко-Карий, Садовський, Саксаганський) витворив цілу школу театральну й положив у 80-х роках міцні підвалини під новий український театр» [1919. Ефремов — 156]; «Театральна школа у Львові. В мистецьких театральних колах ходить чутка, що з приїздом до Львова відомого поета і театального діяча Миколи Вороного виникла думка про заснування у Львові театальної школи при найближчій участі артиста і режисера О. Загарова. Здійснення цієї думки під цю пору чим більше бажано, що у Львові зараз мають ся солідні педагогічні і музичні сили» [1922. Школа — 15]; «Ціла низка товаришів — товаришів, які прийшли в “Березіль”, будучи вже вихованими в інших театральних школах, безумовно, не знайшли ще й досі потрібного їм синтезу певної системи, який би міг їх задовольнити в тому розумінні, щоб вони могли легше знаходити розв’язання завдань, які їм даються» [1925. Курбас / Майстерність — 113]; «Є ціла реалістична школа, яка побудована на тому, що за творчість митця визнає в принципі таку творчість, яка вибирає з природи шматки, частини, які цей художник упорядковує в такому порядку, який виражає його мету, відповідає його творчій меті» [1926. Курбас / Студіювання — 77]; «Корективи в справі навчання по вищих театральних школах» [1928. Бондарчук — 6]. ► ПРИМАДОННА, РАДА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕА-ШКОЛА, ШКОЛА АКТОРСЬКА, ДРАМАТИЧНА

ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА АКАДЕМІЧНА / [1925. Туркельтауб / 1 — 1]; «Таких [сучасних] акторів може дати тільки добре влаштована академічна театральна 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 з українського театального технікуму, яко театальної школи Голопрофосвіти й організувати при театрі Франка студію з наступного сезону» [1925. Резерв — 2]. ► ОСВІТА ТЕАТРАЛЬНА

ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА УКРАЇНЬСЬКА / «За час спільного життя трупи [театр корифеїв] виробилася театральна українська школа з сталими артистичними приемами. На чолі кожної трупи поставали корифеї колишньої славної трупи, що заховували і плекали артистичні традиції

української школи театральної штуки. Український театр встиг уже стати на твердий ґрунт» [1899. *Spectator* / 1 — 98].

ШКОЛА ТЕАТРОЗНАВЧА / [2016. Клековкін — 134].

ШКОЛА ТЕАТРУ ПОБУТОВОГО / [1924. *Туркельтауб* / *Оборона* — 1]. ► ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ШКОЛА ТЕХНІКИ ВНУТРІШНІХ ПЕРЕЖИВАНЬ / «Пройшовши відому школу Станіславського, так звану школу техніки внутрішніх переживань» [1929. *ЕН* — 14].

ШКОЛА ФІЛОЛОГІЧНА / [1929. *Копержинський* — XXV]; «І от критика почалась від представників нового етапу в розвитку буржуазного літературознавства, від окремих заступників української “академічної” науки тієї доби. Ці критики виходили з засад філологічної школи акад. В. Перетца, що саме тут на Україні озброїв на той час фалангу молодих дослідників. У своїх літографованих і друкованих виданнях “Методологии истории русской литературы” акад. В. Перетц присвятив кілька сторінок категоричному осудові “публіцистичної методи”, не посилаючись, правда, на Єфремова. Молоді критики метод “Історії українського письменства” кваліфікували також, як публіцистичний метод, не зазначаючи, розуміється, що ця публіцистика — виразно буржуазного ґатунку, і виступали проти нього з солідною зброєю згаданих уже “Лекцій по методологии истории русской литературы” В. Перетца. Правда, відкидаючи момент ідеологічного трактування літературних явищ і прикладаючи принципи Перетцовського “філологічного методу” до творів з новітнього письменства, критики часто перестрибували до своєрідного формалізму, ми би сказали — шкідливого формалізму і фактично ставали за зброю спеціальному прошаркові буржуазної інтелігенції» [1931. *Дорошкевич* — 39]. ► МЕТОД ФІЛОЛОГІЧНИЙ, ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

ШКОЛА ФОРМАЛІСТИКИ / «з’явилися школи чистої формалістики, де забували говорити про тему, про зміст, про ідею і знали і бачили лише форму» [1923. *Меженко* — 200].

ШКОЛА ФОРМАЛЬНО-ПОЕТИКАЛЬНА / «Школа формально-поетикальна. Та робота, що її розпочала формально-поетикальна школа, не є щось абсолютно нове. Сутність досліджень цієї школи полягає в особливій увазі до питань поетики, які цікавлять теоретиків ще з часів Аристотеля. Але-ж у історії нашої науки були епохи більшої й меншої уваги до цих питань, а як раз попередня до нашої доба характеризується підупадом теоретично-поетикальних спостережень, що безперечно перебуває в звязку з соціальними умовами життя, які висунули були наперед визвольні ідеї та особливу увагу до виявлення їх у літературі. Зусилля акад. Веселовського та Потебні довгий час були винятком. Сучасний інтерес до літератури, як мистецтва, до літера-

турних стилів, безперечно має найперше те значення, що він у цілому збільшує сприйнятливість мас до всіх тих елементів, що криються у художніх творах. Врешті і без таких досліджень мистецьке значення творів письменників доволі ясно визначалося нашою критикою, навіть тою її частиною, що цікавилася майже виключно ідеологічною їх стороною. Отож громадське значення досліджень з поля поетики скорше полягає в тому, що неясні почуття краси даного утвору знаходять собі вислів у науково-точних, логічно побудованих формулах, а це сприяє підвищенню рівня літературно-мистецької освіти. Поети багато користають з таких праць для підвищення своєї техніки. Для них ці досліди є стимулом до накреслення нових мистецьких шляхів, — нормативної поетики нашого часу. Роблячи розправи в напрямі формально-поетикальної школи, дослідники мають на увазі або завдання спеціальної теоретичної науки — поетики (опис, класифікація ріжних способів побудування художніх творів), або-ж ідуть простішим шляхом і дають тільки свого роду вправи — аналізу того чи іншого твору під зглядом стилістичним, або ж стежать за одним-двома елементами стилю, вживаним в якого небудь автора (порівняння, рима тощо). Такого роду описи, не маючи особливого теоретичного значення, все-ж-таки цікаві для поетики, принаймні, як матеріал. З другого-ж боку цікаві вони і для історії літератури, як описова характеристика даного письменника-поета та для історика літературних стилів і нарешті їх соціолога. Коли даний автор сам не робить ні теоретичних, ні історично-літературних, ні соціологічних висновків, то за нього це зроблять інші, вживши порівняльно-історичного принципу» [1929. Копержинський — XXVI]. ► ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

ШКОЛА ФОРМАЛЬНО-ПОЕТИЧНА ► ШКОЛА НЕОКЛАСИЧНА

ШКОЛА ФОРМАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА / [1929. Копержинський — XXXVI]. ► ФОРМАЛІЗМ, ШКОЛА МЕТОДОЛОГІЧНА

ШКОЛА ФОРСОЦІВ / [1931. Петренко — 70]. ► ФОРСОЦ, ФОРСОЦІВСТВО

ШКОЛА ШТУЧНОСТІ КЛАСИЧНА / «Класична школа штучності тим не має тепер жадної ваги, що вона стоїть за мертвою, хоча й чудовою минувшістю» [1868. Нечуй / Огляд — 62].

ШЛЯГЕР / [1928. Саля — 4].

ШМАТОК ► ТЕМА

ШМАТОК ТЕМАТИЧНИЙ / [1936. Мар'яненко / 2 — 177]. ► ПОСТАВА, ТЕМА

ШМІНКА / губна помада, грим; «Новинки в театральній техніці. Цікавий винахід. Театральний технік Галь зробив винахід, який в майбутньому робить цілком непотрібним уживання шмінок для характеристизації обличчя. Прикрій сам по собі спосіб шмінкування, який донині вживався в театральній практиці і відбирав немало часу, зовсім усовується спрепарованою Галем гумовою маскою, на якій накладається грим і яка остільки тоненька,

що робить можливими всі природні рухи й міміку обличчя. Будучи раз характеризована, маска може служити актерові завжди для одної ролі. Отже актерові потрібно мати стільки готових масок, скільки ролів він має в своїйому репертуарові. Крім цієї вигоди, винахід Галя має ще той плюс, що для ролів історичних персонажів можна буде послуговуватися найточнішими відбитками обличчя, маски яких переходять після їх смерти в музеях» [1922. Шмінка — 9]; «шмінка — барвистий олівець для характеризовання» [1933. Скалозуб — 446]; «Як цілувати та обнімати [на сцені]. Стати при дівчині. Ноги легко розставити. Правою рукою обняти барки жінки так, щоб вона оперлась о руку, лівою обняти з переду, кладучи долоню на її горішньому рамені правої руки. Перегнути легко взад і прихилити уста. Цілувати не можна, щоб не стерти шмінки. Жінка дає ліву руку під праве рамя муштини а праву руку кладе на ліве рамя» [1938. Мельник — 23]. ► ГРИМ, ГРИМ

ШМІНКУВАННЯ ► ШМІНКА

ШОПА / будівля театру; «З спектакля, або, краще сказати, з шопи, хоч би й з Дессенева ми повернулися до милої знайомої моєї» [1924. Копержинський — 60]; «Місцевий переказ зберіг такі відомості про чернігівський театр: “Коли час від часу й приїздила сюди яка-цебудь мандрівна трупа, то театральне помешкання, і то тільки вліті, або рано восени, влаштувалося в так званій “хлібній шопі”, що була на Краснім базарнім пляцу (“Красной базарной площади”). Ця шопя являла собою досить довгий чотирикутний на стовпах дашок з помостом, де відбувалася торгівля хлібом. Прогони поміж стовпами забивалося шалівкою, і в такім нашвидку імпроризованім помешканні улаштувалося кін і залю для публіки. В подібнім театрі заїжджі трупи акторів тимчасово, не більш як протягом місяця, давали вистави в період часу з 1840 до 1853 рр., який нарешті ознаменувався для Чернигова збудуванням театру» [1928. Копержинський — 405]; «Трупа Гетерсдорфа грала в дерев'яній шопі, яка містилася за єзуїтською фірткою» [1942. Нигрицький — 4]. ► ВЕРТЕП, ШОПКА

ШОПА ХЛІБНА / «Місцевий переказ зберіг такі відомості про чернігівський театр: “Коли час від часу й приїздила сюди яка-небудь мандрівна трупа, то театральне помешкання, і то тільки вліті, або рано восени, влаштувалося в так званій “хлібній шопі”, що була на Краснім базарнім пляцу (“Красной базарной площади”). Ця шопя являла собою досить довгий чотирикутний на стовпах дашок з помостом, де відбувалася торгівля хлібом. Прогони поміж стовпами забивалося шалівкою, і в такім нашвидку імпроризованім помешканні улаштувалося кін і залю для публіки. В подібнім театрі заїжджі трупи акторів тимчасово, не більш як протягом місяця, давали вистави в період часу з 1840 до 1853 рр., який нарешті ознаменувався для Чернигова збудуванням театру» [1928. Копержинський — 405]. ► ШОПА

ШОПКА / польськ. *szopka* [1830] [1992. *Cegieta* — 106]; «шопка» [1906. *Франко / Вертеп* — 183]; «ходять по хатах с “вертепом” (шопкою)» [1921. *Калинець* — 3]. ► ВЕРТЕП, ДРАМА ШОПКОВА

ШОУ ІНДУСТРІАЛЬНЕ / [2000. *Ленглі* — 215].

ШПИЛЬ / [1917. *Сумцов* — 3]. ► ПІСНОТВОРЕЦЬ, ШПІЛЬ, ШПІЛЬМАН

ШПИЛЬМАН / [1917. *Сумцов* — 6]. ► ШПІЛЬМАН

ШПІЛЬМАН / польськ. *spilman* [1532] [1992. *Cegieta* — 103–104]; «шпільман» [1906. *Франко / Вертеп* — 177]; [1917. *Сумцов* — 6]; «шпільмани, мандруючі гусярі, “свистільники”, “дударі”, “скрипачі”» [1894. *Франко / Театр* — 297]. ► ПІСНОТВОРЕЦЬ, ШПІЛЬМАН

ШПРЕНГЕЛЬ / «Стан шпренгельної системи і матеріалу знаходиться в задовільному стані» [1930. *Акт* — 203]. ► СИСТЕМА ШПРЕНГЕЛЬНА

ШТАБ ДРУЗІВ ТЕАТРУ / [1931. *ТЮГ* — 75]. ► ДРУЗИ ТЕАТРУ, 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 РЕЖИСЕРСЬКИЙ [РЕЖШТАБ] / [1925. *Березіль* — 4]; «Режштаб — це лабораторія, в якій ведеться велика робота щодо наукового опрацювання театральної дисципліни виховання актора і т. д.» [1925. *Курбас / Шляхи* — 256]. ► ПОСТАНОВКА ЗРАЗКОВА

ШТАБ ХУДОЖНЬОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ / «Центр, штаб худ. обслуговування засівкампанії уже випустив 6 п'єс і 2 методичних підсобники. Вид-во Теа-кино-печать срочно друкує репертуар до кампанії, видані п'єси буде розіслано на 20.000 адрес. Щоб не затримувати друк худ. збірок і підсобників Головмистецтво НКО РСФРР домагається в НКО срочного відпуску паперу для вид-ва Теа-кино-печать» [1930. *Життя* — 37]. ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ХУДОЖНЄ, ПОСТАНОВКА ЗРАЗКОВА

ШТАБ ХУДОЖНЬОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ МАСОВИХ КАМПАНІЙ / [1931. *Хроніка* / 3 — 205].

ШТАМП ТЕАТРАЛЬНИЙ / [1928. *Альф* — 12]; [1936. *Мар'яненко* / 1 — 126]; [1953. *Станіславський* — 39]; [1970. *Луцький* — 209]. ► АМПЛУА, ГАЛЬОРКА, РЕМІСНИЦТВО, ТЕАТР ХУДОЖНИЙ, ХАРАКТЕРИСТИКА, ШАБЛОН

ШТАНДАРТИЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА / [1938. *Геркен* / 1 — 582]. ► МИСТЕЦТВО РАСОВЕ, СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ШТАНКЕТ / «все три штанкета (планки, на которых набивается декорация), каждый шириною в 2 вершка, а толщиной в 3 четверти» [1882. *Кропивницький* — 325]; «Штанкет переламавсь посередині» [1932. *Саксаганський* — 126]; «Штанкет — дерев'яний брусок чи металева штанга (залізна труба), яка висить паралельно до рампи. До нього підвішують декорації, які піднімають нагору чи опускають вниз засобом підйомів — штанкетних підйомів» [1969. *Ратімов* — 81].

ШТАТ ТЕАТРУ / штатний розпис театру; «штати театру» [1919. *Снілка* — 4]; «Затвердити й надати чинності нижчеподаним типовим штатам поійменованих досвідних дитячих закладів Народнього Комісаріату Освіти по Відділу Соціального Виховання. 1. 1-й Державний театр для дітей. <...> Адміністраційний склад: Керуючий театру (директор) — 1. Адміністратор — 1. Разом — 2. Мистецький склад. А. Вищий мистецький склад. Режисер російський — 1, український — 1. Композитор (він-же концертмайстер і дириж.) — 1. Мистець-декоратор — 1. Керovníк ритмопластики и акробатики — 1. Разом — 5. Б. Середній мистецький склад. Бутафор — 1. Реквізитор — 1. Сценар — 1. Голяр — 1. Костюмерка жіноча — 1. Костюмер чоловічий — 1. Помічник декоратора (він-же фарботер і плакатист) — 1. Разом — 7. В. Трупа в 28 особ. Г. Музичний склад: Скрипачів — 2. Басаліст (в'юлончеліст) — 1. Контробасист — 1. Альтист — 1. Піяніст — 1. Разом — 6. Д. Монтировочний склад: Старший машиніст — 1. Електротехнік — 1. Монтировочний робітник — 3. Разом — 5. Е. Службовці театру. Рахівник — 1. Доглядач будинку — 1. Касирка (для квитков. кас) — 1. Палівник — 1. Палівник (на 6 місяців). Сторожів (сторож артист. убиралень і сторож будин.) — 2. Убиральниць — 2. Разом — 8. Усього постійних 60 посад і 1 посада на 6 місяців» [1924. *Постанова*. 208 — 546–547]; «Щоб виконати перше по черзі поставлених завдань, було дуже уважно переглянуто і раціоналізовано штати театрів і внаслідок переведеної роботи ми мали такі результати: Надмірно поширені штати сезону 26/27 р. по дев'яти державних театрах виносили — 1522 художнього і технічного персоналу, а на сезон 27/28 р. встановлено було в кількості 1281 чол., тобто менше на 241 чол., що складає 15 %. Господарчі витрати проти кошторисів минулого сезону було зменшено на 107.000 карб., тобто на 30 %. І тільки незначні все ж збільшення було внесено в статті витрат на художнє оформлення постановок. Вказані заходи, а також вдала організація театрального глядача в тому числі й робітничого мали своїм наслідком значне зменшення дефіциту, а саме на 660 тисяч карб., тобто: в сезоні 26, 27 р. загальний дефіцит дев'яти державних театрів виносив 1.557.000 карб., а в сезоні 27/28 р. — 897.000 карб. При чому, коли в сезоні 26/27 всі дев'ять театрів були дефіцитні, то вже відчінний сезон тільки частина їх, а деякі навіть вийшли з невеличким прибутком. Що-до відвідування наших державних театрів, то ми маємо такі результати: театри перепустили 945.000 чоловік в сезоні 27/28 р. і 727.000 в сезоні 26/27, тобто за відчінний рік ми маємо збільшення відвідування на 218 тисяч чоловік. Характерною особливістю цього сезону являється той момент, що так званого організованого глядача (абонементи, запродаж вистав організаціям) з 945.000 було 800.000» [1928. *Підсумки* — 1]. ► КОШТОРИС, УКРАЇНІЗАЦІЯ ТЕАТРУ

ШТАТ ТЕАТРУ МАНДРІВНОГО / штатний розпис театру; [1919. *Корольчук* — 286]. ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ

ШТРАФ / [1894. *Старицький* / *Талан* — 451]; система штрафів за неналежне виконання акторами своїх обов'язків була передбачена у статутах імператорських театрів і у контрактах приватних антреприз (Постановлення об обязанностях артистов Императорских театров и штрафах за нарушение оных): приміром, в імператорських театрах були визначені такі штрафи: «за опоздание на репетицию $\frac{1}{4}$ часа взыскивается — за полудня, $\frac{1}{2}$ часа — за день, $\frac{3}{4}$ часа — за два дня, за час — за 4 дня» [1866. *Постановления* — 588]; «опаздывающие безоговорочно подвергаются штрафу за первые $\frac{1}{2}$ часа один руб., а после — за каждые $\frac{1}{4}$ часа по рублю» [з тексту «Правил для харьковского театра», 1867] [1893. *Черняев* / *Материалы* — 328]; «взыскания и штрафы за неисполнение своих обязанностей, определяемые дирекциею, смотря по степени вины, состоять будут: в замечаниях частных, в публичных пред всею труппою выговорах со внесением в аттестаты, в вычетах из жалованья, в уменьшении оклада, в домашнем или полицейском аресте, в лишении бенефиса и, наконец, в исключении 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* / *Материалы* — 315]; «оштрафую» [1905. *Карпенко-Карий* / *Житейське море* — 114]; система штрафів була передбачена у театрі П. К. Саксаганського та І. Карпенка-Карого: «За опоздание на репетиции, которые должны быть назначены не ранее 11 часов: $\frac{1}{4}$ часа — штрафуется в размере жалованья за полдня; $\frac{1}{2}$ часа — за 2 дня; $\frac{3}{4}$ часа — за 4 дня» [1900-ті (?). *Контракт* — 97].

ШТУДЕРНІСТЬ ЗАСОБІВ ТЕХНІЧНИХ / «п'єса вимагала <...> від артистів більшої штудерності технічних засобів у виконанні» [1914. *Вороний* / *Дзвін* — 272].

ШТУКА / мистецтво, твір мистецтва, вистава, п'єса; польськ. *sztuka* [1755] [2007. *Rutkowska* — 513]; *sztuka* — твір, призначений для виконання на сцені [1830] [1992. *Cegiela* — 107]; «штука» [1643. *Ужєвич*—223, 232]; [1848. *Словник* — 34]; [1865. *Народний театр* — 314]; [1865. *Слово* / 51 — 13]; [1866. *Фрайтар* / 1 — 31]; [1894. *Франко* / *Театр* — 311]; [1895] [2000. *Ткач* — 403–404]; [1907. *Стешенко* / 1 — 56]; [1918. *Штука* — 3]; [1928. *Невольник* — 4]; «Штука — хитрость, или хитрословие, еже глаголется витийство» [1600-ті. *Іларіон* — 37]; «Штука — извитие, хитрость, коварство, учение» [1650-ті] [1889. *Житецький* — 103]; «посліди творять танци и штуки, по обою страну на оних театрах» [1778. *Барський* / 2 — 165]; «видех по вся дни (кромі Святой Четиредесятници) от великородних людій, тако полу женска, яко и мужеска, приходящих на всяк ранок и вечер на пляц Святаго Марка на видение штук и дійствій. Се же того ради облакаются в машкарю, да не познаваеми будут родителями и други своими, безчесно бо

єсть тамо багату стояти и на оніе игри и чудеса смотріти» [1778. Барський / 2 — 166]; «штуку написав» [1819. Котляревський — 242]; «Штука — что-нибудь странное, не совсем полнятное» [1838. Наталка — 88]; «комедию представляють, штуки выкидывают» [1844. Гребенка — 298]; «Штука, П. *Sztuka*, с нем. *das Stück*. 1) что-нибудь странное, не совсем понятное» [1861. Закревский — 594]; «представлено досить удачні штуки і штучки, так оригінальні, як і переводи, — однаково ж більше ожидалисьмо» [1865. Вістник / 68 — 5]; «безвартна штука» [1865. Слово / 53 — 5]; «драматургія обіймає штуку писання драматичних сочиненій — авторство і також штуку сценічного представлення — акторство» [1867. Денис — 464]; «*Schauspiel* — видовисько, зрілище, ігровисько, драмат, штука» [1867. Словар — 145]; «Щоб після того добути звання майстера, він повинен був зробити пробну працю (штуку, *misterium*)» [1880. Подолинский — 40]; «за його старанням кожна штука появляєсь на сцені добре вистудіювана і старанно виконана» [1885. Франко / *Teamp* — 372]; «штука вийде на 5 арк. друку» [1892. Старицький / 3 — 501]; «искусство — умилість, штука» [1893. Уманець / 1 — 312]; «трохи пізніше на містках сього театру показалася друга штука Котляревського “Москаль-чарівник”» [1894. Франко / *Teamp* — 314–315]; «мова дідів типічна, але все те, про що вони пережовують, зовсім нічого не має спільного з фабулою штуки» [1896. Кропивницький / *Куліш* — 452]; «искусственный, штучный, роблений; искусство, умилисть, штука; вправність, зручність, дотепність; изящные [искус]ства, красни штуки» [1897. Тимченко — 157]; «ся штука [“Бурлака” І. Карпенка-Карого], відіграна добрими артистами, повинна би зробити на сцені величезне враження; вона найбільше політична з усіх п’єс Карпенкових» [1897. Франко / *Тобілевич* — 9]; «оце думаю писать або “Сава Чалий” — трагедію, або “Батьки і діти” — комедію. Обидві штуки широкого змісту» [1898. Карпенко-Карий / *Тобілевич* — 326]; «ганьбили чи бештали за вистанову тих чи других штук» [1900. Кропивницький / 2 — 487]; «три штуки були виставлені на сцені» [1904. *Історія* — 6]; «паразити штуки» [1907. Старицька — 724]; «Искусство — штука, искусственный — штучный» [1918. *Канівець* — 27]; «штука <...> — рід, предмет; міра; музичний або театральний твір; мистецтво; хитрість» [1918. *Кузеля* — 342]; «Штука, -ки — 1) часть чего-либо, кусок; 2) искусство; 3) вещь; 4) хитрость, уловка, проделка. Братись на штуки — употребляют хитрости, уловки. 5) диковина, трудность. Огнева штука — фейерверк» [1927. *Никовський* — 857]; «штука — мистецтво; музичний або драматичний твір; вмилість; предмет; збиток» [1933. *Скалозуб* — 449]; «Мистецтво див. штука» [1978. *Огієнко* — 228]; «Штука (нім. *Stück*) 1. Кусок. <...> 2. Искусство. Мастер бысть совершенній корабельного строенія і штуки токарскої» [2002. *Тимченко* / 2 — 503]; «*sztuka od X IV w. <...> dzieła z zakresu malarstwa, muzyki, literatury, architektury, rzeźby, utwor dramatyczny przeznaczony do wystawienia na scenie*» [2005. *Borys* — 607]. ► ВИСТАВА ПІД ГОЛИМ НЕБОМ, КАВАЛОК, ШТУЧКА ЛІРИЧНА

ШТУКА АКРОБАТИЧНА / [1938. *Балет* — 8].

ШТУКА АКТОРСЬКА / польськ. *sztuka aktorska* [1802] [2007. *Rutkowska* — 513]; «акторсков штуков» [1876. *Федькович* — 168]; «штука акторська» [1905. *Чарнецький* — 58].

ШТУКА АТЛЕТИЧНА / «Представление sztuk: механических и атлетических» [з афіші 1845 р.] [1900. *Черняев* — 54].

ШТУКА БОЄВА / «трагедія в 5 діях Осипа Барвінського “Павло Полуботок” була <...> боєвою штукою <...>, а секрет того успіху був у високо патріотичній тенденції твору» [1916. *Чарнецький* — 6]. ► БЕСТСЕЛЕР, БОЄВИК, БОЙОВИК, ОПЕРА БОЙОВА, ШЛЯГЕР

ШТУКА ВИСОКА / високе мистецтво; [1905. *Франко / Мізерія* — 363].

ШТУКА ДРАМАТИЧНА / польськ. *sztuka dramatyczna* [1779] [2007. *Rutkowska* — 514]; [1903. *Gargas* — 73]; «драматична штука» [1865. *Народний театр* — 313]; [1865. *Персонал* — 495]; [1865. *Театр / 3* — 241]; [1867. *Словар* — 145]; [1883. *Леккі / 1* — 162]; [1893. *Франко / 4* — 13]; [1894. *Франко / Театр* — 328, 331, 333]; [1900. *Франко / Театр* — 23]; [1900. *Хоткевич* — 126]; [1902. *Франко / Міра* — 219]; [1905. *Редакція* — 1]; [1906. *Франко / НТШ / 73 / 3* — 153]; [1907. *Петлюра / Тобілевич* — 18, 19]; [1907. *Петлюра / Уваги* — 47, 49, 50, 51, 52]; [1908. *Стешенко / 1* — 11]; [1909. *Возняк / 1* — 72]; [1912. *Возняк* — 144]; «іскуства в штуці драматичній за уділення науки молодим уталантованим декламаторам і на акторів» [1863. *Слово / 33* — 4]; «драматична штука з життя народного» [1865. *Андрієвич / Сватання* — 326]; «“Справа в селі Клекотині”. Не єсть се зовсім штука драматична, правильно збудована і для театру призначена, але радше діалогована історія одного дня в галицькім селі за часів панщини. Нема тут поділу на акти і сцени, річ ціла діється в корчмі, але мимо того досить тут руху і акції, діалог дуже жвавий і до тепний» [1885. *Франко / Театр* — 360]; «драматичні і сценічні штуки» [1894. *Франко / Театр* — 305]; «багато було людей даровитих, що отличались здібностями и замилованьем до драматичної штуки» [1904. *Історія* — 5]; «Українська драматична штука таїть в собі, таким чином, не тільки елемент горя, але й ембріон, малий, ледве ще виразний ембріон, радісної надії і гармонії життя» [1907. *Петлюра / Заньковецька* — 32]; «Артист М. Вільшанський дає уроки української драматичної штуки: деклямація, міміка, грім, техніка сценічної гри та инше. Приймає що-дня од 4–6 год. дня. Прорізна, 16, кв. 6» [1910. *Штука* — 1]; «Державний інститут драматичної штуки» [1936. *ДІД* — 7]. ► ДРАМАТУРГІЯ, ДРАМОПИС, ІНСТИТУТ ШТУКИ ДРАМАТИЧНОЇ, КУРСИ ВИЩІ ОПЕРНІ І ДРАМАТИЧНІ, МИСТЕЦТВО ДРАМАТИЧНЕ

ШТУКА ІМПРОВІЗОВАНА / [1894. *Франко / Театр* — 308, 322].

ШТУКА КОЛЕКТИВНА / «“Торжество Естества Человіческаго”, що має характер так званої колективної штуки, яка обіймає собою цілий круг євангельських оповідань про терпіння і Воскресіння Спасителя» [1912. *Возняк* — 187].

ШТУКА КОМЕДІАНТСЬКА / [1925. Кримський — 81].

ШТУКА КРАСНА / [1894. Художник — 99]; [1902. Тен — 13]; [1904. Артистична — 64]; [1905. Вистава — 24, 28]; [1905. Націоналізм — 67]; [1905. Рескін — 76]; [1905. Труш / 1 — 63]. ► МИСТЕЦТВО КРАСНЕ, ПИСЬМЕНСТВО КРАСНЕ, ШТУКА ПРЕКРАСНА

ШТУКА ЛЮДОВА / «*sztuka ludowa*» [1903. Gargas — 50]; «все те, що досі є артистичного в грі наших артистів у людських штуках, то останки традиції» [1900. Франко / Театр — 20].

ШТУКА МЕХАНІЧНА / «Представление шток: механических и атлетических» [з афіші 1845 р.] [1900. Черняев — 54].

ШТУКА МІМІЧНА / польськ. *sztuka mimiczna* [1812] [2007. Rutkowska — 515]; «мімічна штука» [1906. Франко / НТШ / 71 / 1 — 118]; «ляльковий театр скористувався й тим розвитком мімічних шток, яким у Греції, в Александрії і в Римі, характеризуються I–III віки нашої ери» [1906. Франко / Вермен — 172].

ШТУКА МУЗИКАЛЬНА / [1907. Петлюра / Тобілевич — 18].

ШТУКА НАРОДНА / польськ. *narodowa sztuka* [1816] [2007. Rutkowska — 515]; «народна штука» [1865. В. Д. Р. — 335]; [1885. Франко / Театр — 365]; [1900. Франко / Театр — 18]; «“Сатана”. Народна штука зі співами в 1 д. А. Янковського» [1879] [1906. Комаров — 22]; «народні театральні штуки» [1894. Франко / Театр — 335]; «дешеві вистави народних шток» [1900. Франко / Театр — 23].

ШТУКА НАЦІОНАЛЬНА / [1907. Петлюра / Заньковецька — 24]; [1907. Петлюра / Тобілевич — 18].

ШТУКА ОРИГІНАЛЬНА / [1865. * * — 331]; «до мая 1894 року обов’язуюся приготувати для театру три оригінальні штуки, з котрих кожна заповнить цілий вечір, а три переробки з класичних авторів драматичних» [1893. Франко / 3 — 438].

ШТУКА ПАНЕГІРИЧНА / «панегіричних шток на історико-патріотичні теми» [1912. Возняк — 160].

ШТУКА ПЛАЩА І ШПАДИ / «той рід драм, що звісний під назвою “шток плаща і шпади”» [1905. Стороженко — 364].

ШТУКА ПЛЯСТИЧНА / образотворче мистецтво; [1905. Редакція — 1].

ШТУКА ПРЕКРАСНА / [1894. Художник — 103]. ► МИСТЕЦТВО КРАСНЕ, ПИСЬМЕНСТВО КРАСНЕ, ШТУКА КРАСНА

ШТУКА САЛОНОВА / «“салонова” штука» [1892. Франко — 286].

ШТУКА СПЕКТАКОЛЯРНА / [1939. Геркен / 4 — 447].

ШТУКА СЦЕНІЧНА / польськ. *sztuka sceniczna* [1775] [2007. Rutkowska — 516]; «сценічна штука» [1902. Франко / ЛНВ — 265]; [1907. Петлюра / Заньковецька — 29, 30, 41]; [1911. Лозинський — 3]; «драматичні і сценічні штуки» [1894. Франко / Театр — 305].

ШТУКА ТЕАТРАЛЬНА / польськ. *sztuka teatralna* [1754] [2007. Rutkowska — 516]; «штука театральна» [1850. Вістник — 249]; [1896. Кропивницький /

Куліш — 452]; [1899. *Spectator* / 1 — 98]; [1907. *Петлюра / Заньковецька* — 34]; [1907. *Петлюра / Тобілевич* — 20]; [1907. *Петлюра / Уваги* — 45]; [1907. *Старицька* — 687]; [1913. *Цірк* — 4]; [1922. *Шах* — 6]; «штука театральна руска драма “Загублена дитина”» [1849. *Засіданіє* — 107]; «правил штуки театральної т. є. жестикуляції» [1865. *Вечерниці* — 80]; «штуці театральної» [1863. *Вістник* / 90 — 358]; «“Рур” — це театральна штука, а не п’еса. Коли його так розглядати, то момент смерті є драматургічним перетворенням. Актору не треба робити цього перетворення, оскільки це вже зробив режисер» [1925. *Курбас / Перетворення* — 128]. ► ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА УКРАЇНСЬКА

ШТУКА ФІГЛЯРСЬКА / «В старих часах [початок ХІХ ст.] в свідомості глядачів мистецтво фіглярів було не цірковим видовищем, як у наших часах, а властиво театральною виставою. Врешті самі то вистави в значній мірі приймалися не як твір мистецтва, а як видовища» [1924. *Копержинський* — 61].

ШТУКА ХОРЕОГРАФІЧНА / [1905. *Вистава* — 24].

ШТУКА-ОПЕРЕТКА / [1910. *Франко* — 396]. ► ОПЕРЕТКА

ШТУКА-ПЕРЕРІБКА / [1909. *Возняк* / 2 — 62].

ШТУКАР / [1922. *Кедрин* — 2]; «искусник — митець, мистець, мистюк, мастак, штукмайстер, штукар» [1893. *Уманець* / 1 — 311]; «комедіант — ко(у)-медійник, кумедник, штукар» [1893. *Уманець* / 2 — 30]; «штукарі — це шутніки по-великоруськи — комедіанти; штукарський — комедіянський» [1904. *Нечуй* — 429]; «Леонід Семенович був таки добрий штукар і вмів дуже штучно удавать усяких людей усякої верстви» [1905. *Гаспролі* — 48]; «Левко, як штукар на вдачу, своїми смішками та жартами розвеселяв усіх, а найбільше обох хазяїнів, і без того нахильних до жартів та штукарства» [1905. *Гаспролі* — 71]; «Елпідифор вмів штучно передражнювать людей, бо був на вдачу штукар» [1910. *Стежки* — 284]; «кугляр — штукар, мантій» [1918. *Кузеля* — 166]; фокусник; [1918. *Штукар*]; «Чи мандрували музиканти разом з акробатами, штукарями, комедіантами та повожатими дресованих звірів?» [1921. *Квітка* — 104].

► БЛАЗЕНЬ, ВИСТАВА ФОРМАЛІСТИЧНА, КАВАЛОК, КОМЕДІАНТ, МИТЕЦЬ, ШТУКА, ШТУКАРСТВО

ШТУКАРІЯ / «Старицький додумався до такої штукарії. Він, до речі сказати, часами був у нас великий “штукмейстер”. Він [у виставі “Різдва на ніч”] подію у Пацюка з Вакулою склав зовсім другу... Пацюка виявив ненажерою, якому чортики з величезного казана вилами пхали у рота вареники, і він протягом цієї події жер вареники і запивав горілкою. Тут до нього з’являються усякі чорти: український, єврейський, німецький, циганський, руський і розважають його своїми танками, а там приходять Вакула а проханням за “черевички” для Оксани”. І Пацюк велить чортові перти його до цариці у Петербург... На виставі така подія здалася дуже гідкою, а через неї й оперета не мала ніякого успіху» [1928. *Ванченко* / 8 — 157].

ШТУКАР-МАГ / [1924. *Копержинський* — 55].

ШТУКАРСТВО / [1940. Піскун — 49]; «Левко, як штукатур на вдачу, своїми смішками та жартами розвеселяв усіх, а найбільше обох хазяїнів, і без того нахильних до жартів та штукатурства» [1905. Гаспролі — 71]; «Левко й Наркис внадились в псаломщикові покої і вчашали до псаломщика на співки трохи з нудьги, а більше через те, що в їх вдачі був зроду зародок артизма. Такі люде мають природжений потяг до якого-небудь штучництва або принаймні до штукатурства» [1905. Гаспролі — 99]; «Це, як уживати давнішого терміну, не “штука”, а простісеньке собі штукатурство» [1929. Єфремов — 36–37]. ► ВИСТАВА ФОРМАЛІСТИЧНА, ШТУКА, ШТУКАР

ШТУКАРСТВО ПОЕТИЧНЕ / [1935. Лоне — 122].

ШТУКАР-ФІЛЯР / [1924. Копержинський — 55].

ШТУКАРЬ / [1918. Кузеля — 28]. ► АРЛЕКІН

ШТУКМАЙСТЕР / польськ. *sztukmajster, sztukmistrz* [1777] [2007. Rutkowska — 526]; *sztukmistrz* [1784] [1992. Cegiela — 107]; «артист — артиста; митець, мистець, мастак, майстер, штукмайстер» [1893. Уманець / 1 — 8]; «искусник — митець, мистець, мистюк, мастак, штукмайстер, штукатур» [1893. Уманець / 1 — 311]. ► АРТИСТ, МИТЕЦЬ

ШТУКОТВОРИТИ / «А вам я б радив повернутись в оперетку [казав М. Л. Кропивницький], там будете фіглювати і штукотворити і вам за те скажуть спасибі, а наша сцена вам не до чмиги, нічого путнього з вас не буде» [1928. Ванченко / 7 — 218].

ШТУЧКА ЛІРИЧНА / «штучка ся сама собою есть більше лірична, як драматична» [1865. В. Д. Р. — 333].

ШТУЧНИЦТВО / мистецтво; «Артизм був єдиним його потягом до артистичної науки, до цього штучництва» [1905. Гаспролі — 143]. ► АРТИЗМ, ШТУКАРСТВО

ШТУЧНІСТЬ / «штучность (пл. *szuczność*). Искусственность, искусность, художественность [1653]; ловкость. Містерная штучность» [1621] [2002. Тимченко / 2 — 503]; «штучный — коварный» [1650-ті] [1889. Житецький — 103]; «гуцули принесли на сцену штуку без штучності» [1911. Хомкевич — 495]; «Штучний — 1) искусный; 2) замысловатый; 3) искусственный» [1927. Ніковський — 857]. ► ШТУКА

ШТУЧНІСТЬ КЛАСИЧНА / мистецтво класичне; [1906. Перетц — 6].

ШТУЧНІСТЬ ЧИСТА / чисте мистецтво; «в крузі так званої “чистої штучності”, де поезія цурається всяких сьогочасних інтересів і має діло тільки з психічними силами людської душі» [1868. Нечуй / Огляд — 62]. ► ИСКУСТВО, ЧИСТЕ, ШТУКА

ШУКАННЯ / [1924. Туркельтауб / Криза — 1]. ► КРИЗА ТЕАТРУ, ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПОШУКІВ І ЕКСПЕРИМЕНТІВ, ТЕАТР ШУКАНЬ, ТЕАТР ШУКАННЯ

ШУКАННЯ В СФЕРІ ДРАМАТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ / [1913. Вороний / Театр — 130]. ► ТЕАТР ПОШУКІВ І ЕКСПЕРИМЕНТІВ, ТЕАТР ШУКАНЬ

ШУКАННЯ В СФЕРІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА / [1913. *Вороний* / *Театр* — 63].

ШУКАННЯ ДО ТВОРЕННЯ РАДЯНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ / «Ці постановки довели, що театр “Березіль”, як і раніше, іде шляхом шукань до творення радянської театральної культури» [1927. *Г. К.* — 4].

ШУКАННЯ ІДЕЙНЕ / «ідейні шукання» [1913. *Вороний* / *Театр* — 124].

ШУКАННЯ МИСТЕЦЬКІ / [1970. *Бобошко* — 68]; «Мистецькі шукання і змагання <...> відбуваються в соціальній площині, наміченій резолюцією червненого пленуму» [1927. *Постанова* — 199–200]. ► **ТИП ТЕАТРУ**

ШУКАННЯ МИСТЕЦЬКО-ІДЕОЛОГІЧНЕ / «мистецько-ідеологічні шукання» [1925. *Туркельтауб* / 7 — 3].

ШУКАННЯ ТЕАТРАЛЬНЕ / «театральні шукання» [1928. *Альф* — 12]; [1932. *Рулін* / 15 — 48]; «Але в 1924 році (період 3-й) картина стала ясною: глядач втомився. Втомився від театральних шукань, криз, хвороби, від декорацій, фарб, верстатів та драбин, від всіх славетних “измів”; втратив смак до інсценіровок і часто (гай-гай!) аматорської самодіяльності, а в 1925 році — і до “живої газети”, цієї “записної книжки від театра”, іноді “цікавої”, але яка ніколи не заражує творчим хвилюванням театру. І глядач перестав ходити до театру; хіба тільки по контрамарці або по дуже пільгових профспілкових квитках. “Людину покажіть” — стало бажанням глядача “нового побуту” — стало гаслом попиту» [1925. *Білогорський* — 3]. ► **ТЕАТР ШУКАНЬ, ТЕАТР ШУКАННЯ**

ШУКАННЯ ФОРМИ Й ЗМІСТУ / «Український революційний театр перебуває зараз у стані шукання форми й змісту» [1925. *Туркельтауб* / 4 — 18]. ► **ТЕАТР ШУКАНЬ, ТЕАТР ШУКАННЯ**

ШУКВАРИСТ / «Аби правильно й пляномірно використати в державному масштабі культурно-освітніх робітників, Рада Народніх Комісарів ухвалила: 1. Оголосити на Україні облік усіх осіб обох полів, працюючих і працювавших в сфері освіти й мистецтва: <...> б) артистів: драми, комедії, опери, оперети, інтермедії, мініатюри, концертних солістів, шукваристів, екрану, арени й балету. Музикантів: оркестрантів, солістів, педагогів, дірігентів, капельмейстерів. <...> Режисерів: пом. режисерів, суфльорів, декораторів, адміністраторів, монтировошних 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 освіти й мистецтва залишаються на своїх посадах і не мають права залишити місця свого перебування без дозволу місцевого Управління Робсили. <...> м. Харків, дня 19, лютого 1921 р.» [1921. *Постанова* 77 — 69–70]. ► **ОБЛІК РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВ, РОБІТНИК МИСТЕЦТВ**

ШУТКА / жанрове означення; [1910. *Бефердерунок*]; «шутка з військового життя» [1910. *Маркеранты*]; «Чехов А. Медвідь. Шутка на 1 дію. Переклав з російської Йосип Стадник» [1922. *Шутка*]. ► ЖАРТ

ШУТКА МАЛОРОСІЙСЬКА / «шутство — сміхотворство»; «шут — рубищник, сміхотворця» [XVIII ст. *Синонима — 103*]; «“Химка пройда — перець струковатий”. Шутка малоросійська» [1887] [1906. *Комаров — 96*]; «У 1857 р. у Києві виходить друком збірник п'єс Андрія Ващенко-Захарченка “Театр”, до якого увійшло п'ять творів: одноактна “малоросійська шутка с куплетами” — “Оказія з Микитою”, одноактна “малоросійська приказка с куплетами” — “Тоді скажеш гоц, як вискочиш», одноактна “шутка с куплетами” — “Один порадував, другий утішив, або Хто лається, той і кається”, одноактна “новая малоросійська шутка” — “Оглядівся, як наївся, или Коли б не вовк та не собака, був би Грицькові гарбузяка”, одноактна “малоросійська опера” — “Поярмаркував, или Беда от куриних овощей”. П. Куліш у “Слові од іздателя” до публікації віршів молодих українських поетів під назвою “Первоцвіт Щоголева і Кузьменка” побіжно зарахував збірник А. Ващенко-Захарченка до “нестатечних” “курзу-верзу” в українській літературі 50-х рр. XIX ст.» [2019. *Пилипчук — 180*]. ► ЖАРТ

ШУТКА-ВОДЕВІЛЬ / «Дмитренко В. Кум-мірошник, або Сатана у боцці. Українська шутка-водевіль в одній дії» [1884. *Дмитренко*]. ► ВОДЕВІЛЬ, ЖАРТ

ШУТКА-ОПЕРЕТКА / «“Стецько, завербований в уланы”. Малоросійська шутка-оперетка и дивертисмент в одном действии <...> Г. Квітка-Основ'яненко» [1840] [1912. *Комаров — 62*]. ► ОПЕРЕТКА

ШУТКАР-КОМЕДІАНТ / [1883. *Леккі / 2 — 182*]. ► КОМЕДІАНТ

ЩИРІСТЬ / «життєва правда, простота, цілковите втілення в роль, глибина замислу, щирість, тонкість, рафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій [новій] драмі» [1913. *Вороний / Театр — 168*].

ЩОДЕННИК ТЕАТРУ / [1931. *Рулін / Облік — 42*]. ► ПЛАН РОБОТИ ТЕАТРУ

ЮВІЛЕЙ / [1906. Ювілей — 1]; [1919. Премія — 3]; 1935. Рулін / 1];

«29 квітня Київ, а за ним і вся Україна святкували 25-літній ювілей шановного артиста [М. Садовського]. Під бурю оплесків зняла ся заслونا і на сцені в наметі Богдана Хмельницького з'явився М. К. Садовський. Почала ся почесна частина сьвята. Вся публіка встала з місць і сунула до рампи, а сцену залляли квітчастою юрбою всі діячі трупи, і репрезентанти тих інституцій, що прийшли скласти Садовському почесну дяку. <...> Адреси змінялись адресами... нарешті винесено на сцену таку адресу, якої не мав ще, здаєть ся, ні один український діяч, то була адреса од євреїв націоналістів. Написана з великим почуттем, з біблейською красою, адреса ся зробила велике вражіннє на всю залю <...>. По адресах винесли велику тарілку, на якій лежала гора телеграм та листів надісланих ювілятови з усіх кінців України, їх була така сила, що не можливо було відчитати всіх, зазначувано було здебільшого тільки, від кого були ті телеграми. Майже всі українські трупи прислали щирі привітання шановному ювілятови, всі українські аматорські гуртки, всі “Просьвіти”, всі українські центри, редакції всіх українських видань» [1907. Свято — 303-305]; «Ювілейне свято московського художнього театру. У святкуванні 14 октября десятилітнього ювілею московського художнього театру взяла участь не сама тільки Москва. <...> На сцені стояв з ліворуч уквітчаний лаврами великий портрет А. П. Чехова, а з праворуч — портрет С. М. Морозова» [1908. Ювілей — 3]; «28 січня 1925 р. в м. Харкові урочисто святкували 5-річного ювілею держдрамтеатру імені І. Франка» [1924. Василько / 1 — 70]; «Одсвяткував 18-го серпня Українській народній театр 100-літній ювілей від часу першої постановки “Наталки-Полтавки”. Було урочисто. Грали кращі артисти: О. К. Саксаганський (Виборний), Мар'яненко (Микола), Сабінін (Возний), Литвиненко-Вольгемут (Наталка), Козловський (Петро), Нікольська (Терпелиха), був повнісінький театр, портрет Котляревського на сцені і живі квіти зливою на кін летіли... Шанували, прапрабабусю українського репертуару. ... “Наталка-Полтавка”... 100 літ з дня першої постановки... Початок українського репертуару. Корінь, що з його вже росли віти укр. репертуару <...>. Вона не “конструкція”, вона не “біомеханіка”, вона й не “колективне дійство”. — Все це так, але хто ще його знає, коли б не було “Наталки-Полтавки”, — чи мали б ми тепер оту конструктивну біо-механіку? <...> Вітали “Наталку” чомусь тільки театральні представники. Вітали її, як сценічний твір... А й літераторам, як на нашу думку, слід було б одзначити її століття» [1924. О. В. — 4]; «25-літній ювілей сценічної діяльності» [1924. Орлівна — 39]; «ЦК Робмис звернув увагу союзних організацій на місцях на дуже велику кількість ювілеїв і в зв'язку з цим роздачу почесних нагород. Такі явища

знецінують трудові свята працівників сцени і роблють їх звичайними буднями. ЦК Робмис запропонував улаштувати ювілеї тільки особам, що проробили на сцені не менш 15 років. Дальші ж ювілеї можна організувати не раніш, як через десять років від попереднього» [1926. *Ювілеї — 12*]; «Ювілей Г. Борисоглібської. Частина офіційна — як звичайно балаканина. Спектакль (“Суета”) — рідко навіть рядова вистава буває така невдала. <...> Особливо нікчемний був привідня їхній Юра. Замість Терешка дав він клоуна з блаженної пам’яті “русско-малоросийской труппы”. Побачивши франківців у серйозній п’єсі, я зрозумів і причину їх неуспіха серед тямущих людей і деякого успіха серед примітивної публіки. Це середня “русско-малоросийская труппа” старих часів. Під флагом революційної фрази вони провозять безнадійну провінціяльщину. І перша серйозна вистава дала їм повний провал. От тільки Борисоглібської шкода було» [1927] [1929. *Єфремов — 482–483*]; «Другий черговий ювілей — М. М. Старицької — минувся з зовнішнього боку далеко імпозантніше, ніж попередній. Особливо чисто театральна частина: Богдан Хмельницький у Садовського такий самий чудесний, як і був колись, так само і Голохвастов у Саксаганського <...>. Одбувається саме округовий з’їзд рад із Київщини. Делегати з місць, не знаючі ювілейних звичаїв, говорять властям досить терпкі компліменти <...>. Вчора селякам-депутатам показали культуру наочно <...>. Поставлено оперу “Князь Ігор”. Ще поки співали артисти, то селяни хоч дивувались, але мовчали. Та ось вилітає половецький балет, скидає біленькі кирейки, і без трико, голісенькі починають показувати всяких штук ногами. Баби-селючки аж попригиналися та кихкають — душаться зо сміху та плюються. Чоловіки загули: “Оце так культура! Так ось куди наші грошики йдуть!”» [1927] [1929. *Єфремов — 483–484*]. ► ВИСТАВА ЮВІЛЕЙНА,

КОМІСІЯ В СПРАВІ СВЯТКУВАННЯ, ПРЕМІЯ ІМЕНІ ЮВІЛЯТА ЗА НАЙКРАЩИЙ ТВІР ПО МИСТЕЦТВУ

ЮВІЛЕЙ СУФЛЕРА / [1926. *Суфлер — 12*]. ► БЕНЕФІС СУФЛЕРА, БУДА, БУДКА СУФЛЕРА, БУДКА СУФЛЕРСЬКА, БУДКА СУФЛЬОРСЬКА, ЗШИТОК СУФЛЕРСЬКИЙ, КОНУРА СУФЛЕРСЬКА, ПРИМІРНИК СУФЛЕРСЬКИЙ, СУФЛЕР, СУФЛЕР МЕХАНІЧНИЙ, СУФЛЕРКА, СУФЛЕРУВАННЯ, СУФЛЕР, СУФЛІРУЄ, СУФЛЕР, СУФЛЯРНЯ

ЮМОРЕСКА НАРОДНА / [1917. *Васильченко / Недоросток*]. ► ЖАРТ

Я В ЗАПРОПОНОВАНИХ ОБСТАВИНАХ / «я» в запропонованих обставинах» [1975. *Веселка* — 17]. ► ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНИ, ОБСТАВИНИ ПРОПОНОВАНИ

ЯВА / вихід; [1865. *Федькович* — 3]; [1911. *Воробкевич / Приблуда* — 269]; [1920-ті. *Рулін / Словник* — 17]; вистава; «Пора тепер кинутися руським поетичним талантам передусім на переклади славніших драматичних творів: Шекспіра, Кальдерона, Корнеля, Гете, Шілера, Фредра та інших славних європейських драматургів, раз, щоби тими перекладами піддержати рідну сцену, а опісля, щоби себе і других образувати і приготувати до оригінальної обробітки трагічних і комічних яв з рідної історії, а іменно з пребагато в геройські і трагічні події козацького життя» [1937. *Чарнецький* — 680]. ► ДІЯ, ЯВЛЕННЯ

ЯВИТИ / представити; «дійством умислихом вкратці явити» [1700-ті. *Великодня драма* — 315]; «в предлежащом ділі хочем із'явити» [1746. *Кониський* — 337].

ЯВЛЕННЯ / [1702. *Комедія* — 86]; [1703. *Мудрость* — 161]; [1728. *Милость* — 306]; [1736. *Довгалецький / 1927* — 172]; [1736. *Довгалецький / 1983* — 326]; [1746. *Кониський* — 337]; «явлення первое» [1705. *Прокопович* — 259]; «діла радості четирма явленні ізображенное» [1736. *Довгалецький / 1983* — 325]; «явление» [1827. *Гребінка*]; [1862. *Гоголь* — 56]. ► ЯВА

ЯВЛЯЮТЬСЯ / представляють; [1729. *Трагедокомедія* — 305]. ► ЯВА

Я-ДРАМАТИКА / «Я-ДраMATика: експресіонізм» [2015. *Сонді* — 81].

ЯКІСТЬ ІДЕЙНА / «Основа основ роботи радянського театру — це ідейна і художня якість» [1940. *Суфлер* — 51].

ЯКІСТЬ ХУДОЖНЯ ВИСТАВИ / «Гра без суфлера є неодмінною умовою високої художньої якості вистави» [1940. *Суфлер* — 51]. ► ВАРТІСТЬ АРТИСТИЧНА, ВАРТІСТЬ ДРАМАТИЧНА, ВАРТІСТЬ ЕСТЕТИЧНА, ВАРТІСТЬ КУЛЬТУРНА, ВАРТІСТЬ ЛІТЕРАТУРНА, ВАРТІСТЬ СЦЕНІЧНА, ВАРТІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА, ВАРТІСТЬ ХУДОЖНЯ, СУФЛЕР, ЯКІСТЬ ІДЕЙНА

ЯМА ОРКЕСТРОВА / [1946. *Ліпковський* — 5, 9]. ► АВАНСЦЕНА

ЯРМАРОК / «Після вистави відкрито було національний ярмарок: хористи та хористки — студенти та фельдшеріці — продавали в ночвах насіння, цукорки, овочі та українські книжки. Публіка приходила, торгувалась, купувала, балакала на українсько-російській мові тощо. Отже “ломали хохліка”?» [1904. *Гр. См.* — 61]. ► ДРАЖНИТИ ХОХЛА, ДРАЖНИННЯ ХАХЛА

ЯРУС / [1841. *Квітка / Театр* — 91, 99]; [1943. *ДеРубас / 1* — 2]. ► ЗАЛА ТЕАТРАЛЬНА

ЯСЕЛКА / польськ. *jaselka* [XVI ст.], *jasetek* [1738] [1992. *Cegiela* — 55]; «*jaselka*» [1903. *Gargas* — 14, 73]; «яселка» [1906. *Франко / Вертен* — 208]; [1918. *Кусиль / Вертен* — 15]; «жолобок (*jaselka*)» [1906. *Франко / Вертен* — 186]. ► ВЕРТЕП, ЖОЛОБОК

ЯСЛА / «Перша доба такого об'єднання розпочинається з жолобка (*jaselka*), що виставлявся в Римі <...>. Протягом середніх віків цей звичай розширився по Франції, де ясла звалися *la creche*» [1923. *Білецький* — 39]. ► ЯСЕЛКА

ЯТКА / «Балаган — ятка» [1892. *Тимченко* — 4]; «балаган — ятка, шопа, землянка»; «балаганный — ятошний, кумедіянський» [1893. *Уманець / 1* — 12]; «Балаган, ятка; балаганный, ятошний» [1897. *Тимченко* — 6]. ► БАЛАГАН

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

- 1068. Повість.** Повість врем'яних літ (За Іпатським списком) / Пер. з давньоруської, післяслово, комент. В. В. Яременка. — К., 1990.
- 1596. Лексис.** Лексис Лаврентія Зизанія. Синоніма славеноросская. — К., 1964.
- 1599. Вишенський / Скарга.** Вишенський І. Краткословный ответ Петру Скарге // Вишенський І. Сочинения. — М., 1955.
- 1599. Вишенський. Хрестоматія.** Вишенський І. Честное и благоговійной старицы Домникии Иоанна странник о Господы радуватися жаелае и прагнет // Хрестоматія давньої української літератури: (До кінця XVIII ст.). — К., 1967.
- 1599–1600. Вишенський. Книжка.** Вишенський І. Книжка... // Українська література XIV–XVI ст. Апокрифи. Агіографія. Паломницькі твори. Історіографічні твори. Перекладні повісті. Поетичні твори. — К., 1988.
- 1599–1601. Вишенський. Книжка.** Вишенський І. Книжка // Вишенський І. Сочинения. — М., 1955.
- XVI — початок XVII. Словник.** Словник української мови XVI — початку XVII ст. / НАН України. Інститут народознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів, 1994–2006. — Вип. 1–12.
- Початок XVII ст. Транквіліон.** Транквіліон-Ставровецький К. Предмова до чител[ь]ника о той презацной книзы, которая то книга названая «Перло многоцінное» для двох поважних причин // Пам'ятки братських шкіл на Україні. Кінець XVI — початок XVII ст. Тексти і дослідження. — К., 1988.
- 1600–1601. Вишенський.** Вишенський І. Короткослівна відповідь Петру Скарзі // Вишенський І. Твори. — К., 1959.
- 1603–1604. Лямент.** Лямент дому княжат Острозких над зешлым с того свѣта ясне освещоным княжатем Александром Константиновичем, княжатем Острозским, воеводою Вольньским // Українська поезія кінець XVI — середина XVII ст. — К., 1978.
- 1605. Вишенський. Послання.** Вишенський І. Послання до Домнікії // Українська література XIV–XVI ст. Апокрифи. Агіографія. Паломн. твори. Переклад. повісті. Поет. твори. — К., 1988.
- 1609. О воститанію.** О воститанію чад // Пам'ятки братських шкіл на Україні. Кінець XVI — початок XVII ст. Тексти і дослідження. — К., 1988.
- 1615. Плач.** Плач, альбо лямент по зестю з світа сего вічної памяти годного Григорія Желиборского. Львів, братська друкарня, 1615 // Временник Общества истории и древностей российских при Московском университете. — Т. 4. — Отдел III. — М., 1800 // Українська поезія: кінець XVI — середина XVII ст. — К., 1978.
- 1615–1616. Вишенський.** Вишенський І. Позорище мислене // Вишенський І. Твори. — К., 1959.
- 1616. Вірші.** Різдвяні вірші Памви Беринди // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1926. — Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині.
- 1618. Транквіліон.** Транквіліон-Ставровецький К. Зерцало богословії. — Почаїв, 1618 // Пам'ятки братських шкіл на Україні. Кінець XVI — початок XVII ст. Тексти і дослідження. — К., 1988.

- 1620. Лямент.** Смотрицький М. Лямент у світа убогих на жалосное преставленіє святобливого а в обої добродітелі багатого мужа в бозі велебного господина отця Леонтія Карповича, архімандрита обшца обителі при церкві Сошествія святого духа братства церковного Віленського православного гречеського // Пам'ятки братських шкіл на Україні. Кінець XVI — початок XVII ст. Тексти і дослідження. — К., 1988.
- 1620. Сакович.** Сакович К. Арістотелевські проблеми, або Питання про природу людини з додатком передмов до весільних і похоронних обрядів, складених Каллістом Саковичем. — Краків, 1620 // Пам'ятки братських шкіл на Україні. Кінець XVI — початок XVII ст. Тексти і дослідження. — К., 1988.
- 1630. Вірші.** Вірші з трагедії «Христос Пасхон» Андрія Скульського // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1926. — Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині.
- 1631. Розмышлянь'є.** Розмышлянь'є о муці Христа Спасителя. Йоаникія Волковича // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1926. — Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині.
- 1636. Розмышлянь'є.** Розмышлянь'є о муці Христа, спасителя нашего. При тым веселая радость з триумфального его воскресенія. Вършами напысаны през многогрѣшного инока Йоаникія Волковича, проповѣдника слова Божого, и Львовѣ при церкви братской Успенія Пречистыя Дѣвы Марія, през отрочат отпорованы. Там же за благословенієм его милости преподобнѣйшого отца Кир Петра Могили, воеводича земель молдавских, великого архімандрита кієвпечерского до друку поданым року от рождества Христова 1631. — [Львів, друкарня Братства, 1631] // Українська поезія. Середина XVII ст. / АН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К., 1992.
- 1642. Славинецький.** Лексикон латинський Є. Славинецького. Лексикон словено-латинський Є. Славинецького та А. Корецького-Сатановського. — К., 1973.
- 1643. Ужевич.** Іван Ужевич та його «Граматика словенська» або перші кроки духовної інтеграції в Європу / Дослідж. з іст. комент. проф. А. П. Ярещенка. — Х., 2006.
- 1659. Галятовський.** Йоанікій Галятовський. Наука, альбо способ зложення казанія // Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Бєлетристика. — К., 1987.
- 1670. Dialogus.** Dialogus de Passione Christi // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1926. — Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині.
- 1673. Драма про Олексія.** Драма про Олексія чоловіка Божого // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1928. — Вип. 5. Драматизовані легенди апокрифічні.
- 1674. Алексей.** Театральная программа «Алексей человек Божий» (1674) // Сазонова Л., Литературная культура России. Раннее Новое время. — М., 2006.
- 1676. Плач.** Лазар Баранович. Плач о преставленіи великаго государя Алексея Михайловича. — К., 1676 // Українська поезія: Кінець XVI — середина XVII ст. — К., 1978.

- 1685. Дійствие.** Дійствие на Страсти Христови списанное // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1925. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу.
- 1695. Величко.** Самійло Величко. Літопис. Повесть літописна про малоросійські та частково інші події, зібрані і тут описані: У 2 т. / Переклав з книжної української мови Валерій Шевчук. — К., 1991.
- 1698. Царство.** Царство натури людской // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1925. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу.
- XVII ст. Уривок.** Уривок Різдвяної містерії // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1927. — Вип. 4: Шкільні дійства Різдвяного циклу.
- Кінець XVII — перша половина XVIII ст. Анонімна Різдвяна драма.** Анонімна Різдвяна драма // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1927. — Вип. 4: Шкільні дійства Різдвяного циклу.
- Кінець XVII — перша половина XVIII ст. Уривки.** Уривки Різдвяної містерії // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1926. — Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині.
- Кінець XVII ст. Два уривки.** Два уривки пасійної містерії // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1926. — Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині.
- Кінець XVII ст. Образ Страстей.** Образ Страстей Міра сего образом страждущего Христа исправися // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1925. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу.
- XVIII ст. Великодня драма.** Великодня драма // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1925. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу.
- XVIII ст. Інтерлюдія.** Інтерлюдія на три персони: Баба, Дід і Чорт // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К., 1983.
- XVIII ст. Синонима.** Синонима славеноросская // Житецкий П. Словарь книжной малорусской речи. По рукописи XVIII века. Приложение к журналу «Киевская старина». — К., 1888.
- 1700–1709. Климентій.** Климентій Зіновіїв. Вірші. Приповіді посполиті. — К., 1971.
- 1701. Свобода.** Свобода от віков вожделенная... // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1925. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу.
- 1702. Комедія.** Комедія на Рождество Христа // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1927. — Вип. 4: Шкільні дійства Різдвяного циклу.
- 1702. Туптало.** Комедія на Успеніє Богородици Дм. Тупталенка // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1928. — Вип. 5: Драматизовані легенди апокрифічні.
- 1703. Мудрость.** Мудрость Предвічная // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1925. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу.

1705. *Прокопович*. Прокопович Ф. Владимир // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. — К., 1983.
1705. *De arte*. Прокопович Ф. De arte poetica // Прокопович Ф. Сочинения. — М.; Л., 1961.
1706. *Торжество*. Торжество Естества Человіческаго // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1925. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу.
- 1707/1708. *Горка*. Горка Л. Іосиф Патраїрха // Хрестоматія давньої української літератури: (До кінця XVIII ст.). — К., 1967.
1708. *Феатрон*. Максимович І. Феатрон, или позор нравоучительный. — Чернігів, 1708.
1722. *Лексикон*. Лексикон сиреч словесник славенский: церковнослов'янсько-польський словник. — Супрасль, 1722.
1723. *Дилецький*. Мусикийская граматика Николая Дилецкого: посмертний труд С. В. Смоленского, изданный на средства председателя Общества графа С. Д. Шереметева. — СПб., 1910.
1728. *Милость*. Милость Божія // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К., 1983.
1729. *Трагедокомедія*. Трагедо-комедія, изданная в Академіі Кіевской честним іеромонахом Сильвестром Ляскоронским, учителем школы поэтики, 1729 года // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1925. — Вип. третій: Шкільні дійства Великоднього циклу.
1733. *Трагедія*. Трагедія сиречь печальная повесть о смерти послідняго царя сербскаго Уроша Пятаго и о паденіи Сербскаго царства, сочинена и произведена 1733 года в Карловці Сремском. А ныні пречищена и исправлена предлагается трудом и тцаніем І[ована] Р[аїча]. В благодареніе богу труд сей принесен за 69 літо-даровання жыны. В Будимі: Печато при Кралевск. Універ. Писмени Славено-Сербскія Печатни. 1798 // Хрестоматія давньої української літератури: (До кінця XVIII ст.). — К., 1967.
1736. *Довгалевський/1927*. Довгалевський М. Комическое дійствие // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1927. — Вип. 4: Шкільні дійства Різдвяного циклу.
1736. *Довгалевський/1983*. Довгалевський М. Комичеськое дійствие // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К., 1983.
1737. *Властотворній образ*. Властотворній образ Человеколюбія Божія... // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — К., 1925. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу.
1737. *Довгалевський*. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). — К., 1973.
1737. *Інтерлюдія*. Інтерлюдія до драми Митрофана Довгалевського «Властотворній образ» // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К., 1983.
1742. *Стефанотокос*. «Стефанотокос» Інокентія Одровонж-Мигалевича // Сулима М. М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. — К., 2005.

1746. *Інтерлюдія*. Інтерлюдія до драми Георгія Кониського «Воскресеніє мертвих» [1746/47] // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К., 1983.
1746. *Кониський*. Георгій Кониський. Воскресеніє мертвих // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К., 1983.
1750. *Ріккобоні*. Риккобоні Ф. Искусство театра // Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. — М., 2005. — Вып. 2.
1753. *Ханенко*. Дневник генерального хоружаго Николая Ханенка. 1723–1753. — К., 1884.
- 1753–1759. *Сковорода / Fabula*. Григорій Сковорода. Fabula // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1753–1759. *Сковорода / Фабула*. Григорій Сковорода. Фабула // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
1760. *Сковорода / Мелодія*. Григорій Сковорода. Мелодія // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1760–1770. *Сковорода / Басни*. Григорій Сковорода. Басни Харьковскія // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1760-ті. *Сковорода / Алфавит*. Григорій Сковорода. Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
1764. *Сковорода / Максимович*. Григорій Сковорода. Лист до Василя Максимовича. Друга половина 1764 // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1766–1780. *Сковорода / Начальная дверь*. Григорій Сковорода. Начальная дверь ко христіанському добронравію // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1770-ті. *Сковорода / Разговор*. Григорій Сковорода. Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1775–1776. *Сковорода / Тевяшов*. Григорій Сковорода. Лист до С. І. Тевяшова // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
1778. *Барський*. Григорович-Барський В. Странствованія // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К., 1983.
1778. *Барський / 2*. Странствованія Василя Григоровича-Барскаго по святым местам Востока с 1723 по 1747 г. — СПб., 1885. — Ч. I.
1778. *Лексикон*. Полный немецко-российский Лексикон, из большого граматально-критического словаря господина Аделунга составленный, с присовокуплением всех для совершенного познания немецкого языка нужных словоизречений и объяснений; издано Обществом Ученых людей. — СПб., 1778. — Ч. 2.

- 1783. Сковорода / Брань.** Григорій Сковорода. Брань архистратига Михаила со Сатанюю о сем: Легко ли быть благим // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1786. Пасхальня вирша.** Пасхальня вирша, «говорення чорноморцями его світлости, великому гетману, князю Потемкину, на Світлий день праздника Пасхи» (в 1786–1787 г.) // Киевская старина. — 1882. — Апрель.
- 1787. Сковорода / Еродій.** Григорій Сковорода. Благодарный Еродій // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1787. Сковорода / Жайворонок.** Григорій Сковорода. Убогий жайворонок // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1787. Щоденник.** Щоденник Андрія та Федора Кирнецьких, священиків Свято-Миколаївської церкви с. Ховзовки Глухівського повіту Новгород-Сіверського намісництва (грудень 1787 — жовтень 1788 рр.) / Упор. та вступна ст. І. Ситого. — Чернігів, 2006.
- 1788. Thams.** Thams K. Deutsch-böhmisches National-lexikon. — Auf Kosten der von Schönfeldschen Handlung, 1788.
- 1790. Сковорода / Книжечка.** Григорій Сковорода. Книжечка Плутархова о спокойствии души // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1790. Сковорода / Наркісс.** Григорій Сковорода. Наркісс Разглагол о том: Узнай себе // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1791. Сковорода / Потоп.** Григорій Сковорода. Діалог. Имя ему — Потоп змін // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983.
- 1801. Квітка.** Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до А. В. Владимiрова. — 27.XI.1801 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
- 1802. Квітка.** Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до А. В. Владимiрова. — 22.III.1802 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
- 1804. Квітка.** Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до А. В. Владимiрова. — 06.V.1804 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
- 1804. Лексикон.** Лексикон сирічь Словесник славенскіи: іміющ в себі словеса первіе славенская азбучная, посем же полская. — Почаїв, 1804.
- 1804. Рапорт.** Рапорт Его Высокопревосходительству Господину Генералу от кавалерии киевскому Военному Губернатору <...> разных орденов кавалеру Александру Петровичу Тормасову. — 2 сентября 1804 // Рудін П. Збудування першого театрального будинку в Києві // Річник українського театального музею. — К., 1929.

1808. *Квітка*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до А. В. Владимiрова. — 14.XI.1808 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
1808. *Словарь*. Новый английский-российский словарь, составленный по большому Английско-Французскому Словарю Г. Ровинета, императорского московского университета кандидатом словесности Николаем Грамматиным. — М., 1808.
1809. *Квітка*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до А. В. Владимiрова. — 27.II.1809 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
1812. *Квітка*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до А. В. Владимiрова. — [поч. 1812] // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
1814. *Квітка*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до харківського губернатора. — 28.IX.1814 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
1818. *Котляревський*. Котляревський І. П. Лист до М. Г. Репніна. — 15.10.1818 // Котляревський. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. — К., 1982.
1818. *XI8*. Объявления // Харьковские известия. — 1818. — № 8. — 23 февраля. — С. 4.
1818. *XI9*. Объявления // Харьковские известия. — 1818. — № 9. — 2 марта. — С. 4.
1819. *Квітка*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до харківського губернатора. — 23.VII.1819 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
1819. *Котляревський*. Котляревський І. П. Наталка Полтавка // Котляревський І. П. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. — К., 1982.
1819. *Котляревський / Москаль*. Котляревський І. П. Москаль-чарівник. Опера мало-российская в одном действии // Котляревський І. П.. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. — К., 1982.
1819. *Нечто*. Богданович Ст. Нечто о театре // Украинский вестник на 1819 год, издаваемый Евграфом Филомафитским. — X., — Ч. 14. — Кн. 4. — С. 275–283.
1821. *Котляревський*. Котляревський І. П. Лист до М. І. Гнедича. — 27.12.1821 // Котляревський. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. — К., 1982.
1825. *Don Juan*. Don Juan. Zpřewohra we dwau gednánjch. Lorenzo Da Ponte. Mozart Wolfgang, Amadeus. Jan Štěpánek. — Praha, 1825.
1827. *Гребінка*. Гребінка Е. В чужие сани не садись. Комедия в одном действии // Гребінка Є. Твори: У 3 т. — К., 1981. — Т. 2: Байки. Поезії. Оповідання. Повісті.
1828. *Афіша*. Текст афіші чернігівського театру 1828 року // И. Ж. Две афиши черниговского театра 20-х годов // Киевская старина. — 1889. — Т. XXV. — Май-июнь. — С. 632.
1828. *Квітка / Аксаков / 1*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до С. Т. Аксакова. — 02.09.1828 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.

1828. *Квітка/Аксаков/2*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до С. Т. Аксакова. — 3.IX.1828 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
1829. *Квітка/Аксаков/1*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до С. Т. Аксакова. — 28.03.1829 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
1829. *Квітка/Аксаков/2*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до С. Т. Аксакова. — 17.IV.1829 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
1829. *Квітка/Аксаков/3*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до С. Т. Аксакова. — 1829 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
1829. *Котляревський*. Котляревський І. П. Лист до І. І. Манжоса. — Кін. 1828 — поч. 1829 // Котляревський І. П. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. — К., 1982.
1830. *Квітка*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до М. П. Погодіна. — 19.IV.1830 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
1831. *Квітка*. Квітка-Оснoв'яненко Г. Лист до С. Т. Аксакова. — 17.X.1831 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
1832. *Царинний*. [Стороженко А.] Мысли малороссіянина по прочтении повестей Пасичника Рудого Панька, изданных им в книжке под заглавием «Вечера на хуторе близ Диканьки» и рецензий на оныя Андрия Царынного. — СПб., 1832.
1834. *Гребінка*. Гребінка Є. Лист до П. І. та Н. І. Гребінок. — 01.09.1834 // Гребінка Є. Твори: У 3 т. — К., 1981. — Т. 3: Повісті. Оповідання. Нариси. Статті. Рецензії. Листи.
1834. *Гребінка/Новицький*. Гребінка Є. Лист до М. М. Новицького. — 03.03.1834 // Гребінка Є. Твори: У 3 т. — К., 1981. — Т. 3: Повісті. Оповідання. Нариси. Статті. Рецензії. Листи.
1834. *Театр постійний*. «Об учреждении в городе Киеве постоянного театра» [Черновик генерал-губернатора Киевского от 14 генваря 1834 г.] // Кисіль Ол. До історії першого театрального будинку в Києві // Річник українського театрального музею / За ред. П. Рудіна. — К., 1929.
1836. *Сватання*. Сватанье. Малороссійская опера в трех действиях. Соч. Грицка Оснoв'яненка. — Х., 1836 // Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1979. — Т. 2: Драматичні твори. Рання проза.
1836. *Строев*. Строев В. // Северная пчела. — 1836. — № 162 // Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). — Л., 1969.
1837. *Тополя*. Тополя К. Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов. — М., 1837 // Українська драматургія першої половини XIX століття. Маловідомі п'єси. — К., 1958.
1838. *Наталка*. Котляревський І. Наталка Полтавка. Малороссійская опера. Объяснительный словарь // Срезневский И. Украинский сборник. Кн. 1. — Х., 1838.

- 1839. Всеволожский.** Всеволожский Н. С. Путешествие чрез Южную Россию, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж. — М., 1839. — Т. 2.
- 1840. Бой-жінка.** Квітка-Основ'яненко. Бой-жінка. Малороссийская опера в трех действиях // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1979. — Т. 2: Драматичні твори. Рання проза.
- 1840. Гребінка/Лист.** Гребінка Є. Лист до А. П. Гребінки. — 30.10.1840 // Гребінка Є. Твори: У 3 т. — К., 1981. — Т. 3: Повісті. Оповідання. Нариси. Статті. Рецензії. Листи.
- 1840. Гребінка/Лубни.** Гребінка Є. Путевые и театральные впечатления. Лубны // Пантеон русского и всех европейских театров. — 1840. — Ч. 3 // Гребінка Є. Твори: У 3 т. — К., 1981. — Т. 3: Повісті. Оповідання. Нариси. Статті. Рецензії. Листи.
- 1840. Гребінка/Театри.** Гребінка Є. Провинциальные театры // Литературная газета. — 1840. — № 85 // Гребінка Є. Твори: У 3 т. — К., 1981. — Т. 3: Повісті. Оповідання. Нариси. Статті. Рецензії. Листи.
- 1840. Квітка/Гости.** Квітка-Основ'яненко Г. Званные гости // Современник. — 1840. — Т. XX // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Историчні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
- 1840. Квітка/Дипломати.** Квітка-Основ'яненко Г. Украинские дипломаты // Современник. — 1840. — Т. XVIII. — Кн. 2 // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 4: Прозові твори.
- 1840. Квітка/Поняття.** Квітка-Основ'яненко Г. Ложные понятия // Современник. — 1840. — Т. XIX. — Кн. 3 // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 4: Прозові твори.
- 1840. Квітка/Приезжий.** Квітка-Основ'яненко Г. Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе // Пантеон русского и всех европейских театров. — 1840. — № 3 // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів. У 7 т. — К., 1981. — Т. 1: Драматичні твори.
- 1840. Квітка/Халявський.** Квітка-Основ'яненко Г. Пан Халявский // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 4: Прозові твори.
- 1840. Квітка/Ярмарка.** Квітка-Основ'яненко Г. Ярмарка // Современник. — 1840. — Т. XX. — Кн. 4 // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 4: Прозові твори.
- 1840. Шереперя.** Стецько Шереперя [С. Писаревський]. Купала на Ивана. Малороссийская опера в трех действиях, в которой обряды Купала и свадьбы в трех действиях, как водится у малороссиан, представлены в подлинном их виде с национальными песнями. — Х., 1840 // Українська драматургія першої половини XIX століття. Маловідомі п'єси. — К., 1958.
- 1841. Гребенка.** Гребенка Е. Записки студента // Гребенка Е. Избранные произведения. — К., 1954.
- 1841. Квітка/Театр.** Квітка-Основ'яненко Г. История театра в Харькове // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Историчні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.

- 1841. Квітка.** Квітка-Основ'яненко Г. [Письмо к издателям «Русского вестника»] // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи.
- 1842. Свод.** Свод законов Российской империи, повелением Государя Императора Николая Павловича составленный. — СПб., 1842.
- 1843. Квітка.** Квітка-Основ'яненко Г. Перекопитоле // Молодик за 1843 год. — Ч. II. — Х., 1843.
- 1843. Шевченко.** Назар Стодоля. Малороссийская дия Тараса Шевченко / Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. — К., 1993. — Т. 3: Драматичні твори, повісті.
- 1843. Izopolski.** Izopolski E. Dramat wertepowy o śmierci // Athenaeum. — 1843. — Т. 3.
- 1844. Гребенка.** Гребенка Е. Доктор // Гребенка Е. Избранные произведения. — К., 1954.
- 1844. Тополя.** Чур-чепуха, или Несколько фактов из жизни украинского панства. Соч. Кирила Тополи. — Казань, 1844.
- 1845. Білецький.** Словарь малороссийскаго или юго-восточнорусскаго языка: филологический, этимологический, с показанием частей речи, окончательных корней слов, идиотизмов, метаплазмов со сводом синонимов, с пословицами и поговорками, составленный по произношению, каким говорят в Малой и Южной России, Павлом Белецким-Носенком, членом двух ученых обществ // Білецький-Носенко П. Словник української мови. — К., 1966.
- 1845. Гребінка.** Гребінка Е. Опера в Лубнах // Иллюстрация. — 1845. — Т. 1. — № 36. — С. 574 // Гребінка Е. Твори: У 3 т. — К., 1981. — Т. 3: Повісті. Оповідання. Нариси. Статті. Рецензії. Листи.
- 1845. Куліш.** Куліш П. Щоденник. — К., 1993.
- 1845. Jordan.** Jordan J. P. Dokladny słowniczek polsko-niemiecki i niemiecko-polski. — Lipsk, 1845.
- 1845. Linde.** Linde S. B. Słownik języka polskiego. — Lwów, 1857. — Т. 3.
- 1846. Гребінка.** Гребінка Е. Рассказ // Гребінка Е. Твори: У 3 т. — К., 1981. — Т. 3: Повісті. Оповідання. Нариси. Статті. Рецензії. Листи.
- 1846. Сялянка.** Дунін-Марцінкевіч. [Опера. Сельская ідылія] / Хрестаматія па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі. — Т. 1: Дарэвалюцыйны перыяд. — Мн., 1975.
- 1847. Куліш.** Лист П. Сердюков до П. Куліша. — 21–22 лютого 1847 р. // Куліш П. Повне зібрання творів. — К., 2005. — Т. I: Листи.
- 1847. Рігельман.** Рігельман О. Літописна оповідь про Малу Росію та її народ і козаків узагалі. — К, 1994.
- 1847. Словарь.** Словарь церковно-славянскаго и русскаго языка. Составленный вторым отделением Императорской Академии наук. — СПб., 1847. — Т. 2–3.
- 1848. Книга.** Книга кореспонденції // Головна Руська Рада (1848–1851): протоколи засідань і книга кореспонденції / за ред. О. Турія, упорядн. У. Кришталович та І. Сварник. — Львів, 2002.

- 1848. Словник.** Словник театральних і музичних термінів вживаних у текстах 1848–1849 рр. // Готель «Під Провидінням». Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. / вступ та упоряд. В. Пилиповича. — Перемишль, 2004.
- 1849. Головацький.** Головацький Я. Лист до О. Бодянского. — 9 квіт. 1849 // Письменники Західної України 30–50-х років XIX ст. — К., 1965.
- 1849. Засідання.** Засідання 73-тє дня 5 лютого 1849 // Головна Руська Рада (1848–1851): протоколи засідань і книга кореспонденції / за ред. О. Турія, упорядн. У. Криштало-вич та І. Сварник. — Львів, 2002.
- 1849. Зоря.** Зоря Галицька. — 1849. — 16 (28) лип. — Ч. 60 // Пилипчук Р. Я. Український аматорський театр у Коломиї (1848–1850) // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Ювілейний збірник на пошану Феодосія Стебля. — 2001. — № 9.
- 1849. Наумович.** Гриць Мазниця, або муж заманений. Комедія в 3 д. Мольєра (Georg Dandin), з французького на язык малоруській переложена Іваном Наумовичем. — Львів, 1849.
- 1849. Уломок.** Уломок з драматического сочинения Ч. Р. Моха під назвою «Терпен спасен» // Зоря Галицька. — 1849. — Ч. 90. — 29 жовтня (10 листопада). — С. 539.
- 1850. Вістник.** Вістник. — 1850. — 6 (18) трав. — Ч. 37 // Пилипчук Р. Я. Український аматорський театр у Коломиї (1848–1850) // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Ювілейний збірник на пошану Феодосія Стебля. — 2001. — № 9.
- 1850. Зоря/1.** Зоря Галицька. — 1850. — Ч. 23. — 8 (20) берез. // Пилипчук Р. Я. Український аматорський театр у Коломиї (1848–1850) // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Ювілейний збірник на пошану Феодосія Стебля. — 2001. — № 9.
- 1850. Зоря/2.** Зоря Галицька. — 1850. — 9 берез. // Пилипчук Р. Я. Український аматорський театр у Коломиї (1848–1850) // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Ювілейний збірник на пошану Феодосія Стебля. — 2001. — № 9.
- 1850. Зоря/3.** Зоря Галицька. — 1850. — Ч. 30. — 1(13) квіт. // Пилипчук Р. Я. Український аматорський театр у Коломиї (1848–1850) // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Ювілейний збірник на пошану Феодосія Стебля. — 2001. — № 9.
- 1850. Зоря/4.** Зоря Галицька. — 1850. — Ч. 55. — 28 черв. (10 липня) // Пилипчук Р. Я. Український аматорський театр у Коломиї (1848–1850) // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Ювілейний збірник на пошану Феодосія Стебля. — 2001. — № 9.
- 1851–1861. Кухаренко.** Кухаренко Я. Чорноморській побит. Малороссійская комическая опера-водевиль в трех дійствіях, с принадлежащими в оной хорами и танцами. Сочиненіе Якова Кухаренка // Хоменко Є. До історії тексту комедії Я. Кухаренко «Чорноморський побит» // Річник українського театального музею. За ред. П. Рудіна. — К., 1929.

- 1852. Куліш.** Куліш П. Лист до М. Макарова. — 7 березня 1852 // Куліш П. Повне зібрання творів. — К., 2009. — Т. II: Листи.
- 1853. Куліш/1.** Куліш П. Лист до М. Д. Білозерського. — 12 января 1853 // Куліш П. Повне зібрання творів. — К., 2009. — Т. II: Листи.
- 1853. Куліш/2.** Куліш П. Лист до М. Д. Білозерського. — 23 января 1853 // Куліш П. Повне зібрання творів. — К., 2009. — Т. II: Листи.
- 1853. Рейф.** Рейф Ф. Параллельные словари языков русского, французского, немецкого и английского. — Ч. 1: Русский словарь. — СПб., 1853.
- 1853. NCS.** Německo-český slovník vědeckého názvosloví pro gymnasia a reálné školy-Deutsch-bohmische wissenschaftliche Terminologie / od komise k ustanovení vědeckého názvosloví pro gymnasia a reálné školy / V Praze: Kalveské knihkupectví, Bedřich Tempeský, 1853 (Jarosl. Pospíšil, pak Kateřina Jeřábková); XVII, 342 s. — S. 208.
- 1855. Музыкант.** Шевченко Т. Музыкант // Шевченко Т. Твори: У 5 т. — К., 1971. — Т. 3.
- 1857. Афіша.** Текст афіші вистави «Наталка Полтавка» 12 лютого 1857 р. у Чернігові // Павло [Чубинський П. П.] Український спектакль в Чернигове. 12 и 15 февраля // Основа. — 1862. — Кн. 3 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 1.
- 1857. Куліш.** Куліш П. Об игре г. Артемовского в малороссийской опере «Москаль чаривных» // Русский вестник. — 1857. — Т. 12. — Декабрь. — Кн. 2.
- 1857. Куліш/Записки.** [Куліш П.] Записки о Южной Руси. Издал П. Кулиш. — СПб., 1857. — Т. 2.
- 1857. Шевченко/Щоденник — 20.07.** Шевченко Т. Г. Зібрання творів. У 6 т. — К., 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості.
- 1857. Шевченко/Щоденник — 28.09.** Шевченко Т. Г. Щоденник [28 сентября 1857] // Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості.
- 1857. Шевченко/Щоденник — 01.10.** Шевченко Т. Г. Щоденник [1 октября 1857] // Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості.
- 1857. Шевченко/Щоденник — 29.10.** Шевченко Т. Г. Щоденник [29 октября 1857] // Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості.
- 1857. Шевченко/Щоденник — 12.12.** Шевченко Т. Г. Щоденник [12 декабря 1857] // Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості.

- 1858. Шевченко / Щоденник — 02.04.** Шевченко Т. Г. Щоденник. [2 апреля 1858] // Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості.
- 1858. Шевченко / Щоденник — 12.04.** Шевченко Т. Г. Щоденник. [12 апреля 1858] // Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості.
- 1858. Шевченко / Щоденник — 21.04.** Шевченко Т. Г. Щоденник. [21 апреля 1858] // Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості.
- 1858. Шевченко / Щоденник — 08.05.** Шевченко Т. Г. Щоденник. [8 мая 1858] // Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості.
- 1858. Шевченко / Щоденник — 18.05.** Шевченко Т. Г. Щоденник. [18 мая 1858] // Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості.
- 1858. Шевченко / Щоденник — 19.05.** Шевченко Т. Г. Щоденник. [19 мая 1858] // Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості.
- 1860. Куліш.** Повести П. А. Кулиша. В 4 т. — Т. 1. — Черная рада. — СПб., 1860.
- 1860. Rosznik.** Rosznik Teatru Kijowskiego poświęcony lubownikom sceny na rok 1860 zebrał i wydał J. W. Orłowski sufler sceny polskiej // Komorowski Jarosław. Powszechnie prawidła dla teatru Teofila Borkowskiego I jego dyrekcja w Kijowie 1858–1863 // Pamiętnik teatralny. — Warszawa, 2008. — Zeszyt 1–2 (225–226).
- 1860. Маркевич.** Маркевич Н. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссiян. — К., 1860.
- 1861. Закревский.** Старосветский бандуриста: в 3 кн. / собр. Николай Закревский. — М., 1860–1861. — Кн. 3: Словарь малороссийских идиомов. — М., 1861.
- 1861. Куліш / Гоголь.** Кулиш П. Обзор украинской словесности. Гоголь как автор повестей из украинской жизни. Стаття третья // Основа. — 1861. — Сентябрь.
- 1861. Куліш / Гулак.** Кулиш П. Артемовский-Гулак // Основа. — 1861. — Март.
- 1861. Куліш / Кухаренко.** Кулиш П. Несколько предварительных слов [Передмова до п'єси Я. Г. Кухаренка «Чорноморський побит»] // Основа. — 1861. — Ноябрь–декабрь.
- 1861. Куліш / Пояснення.** Кулиш П. Объяснение неудобопонятных южнорусских слов // Основа. — 1861. — Февраль.
- 1861. Куліш / Характер.** Кулиш П. Характер и задачи украинской критики // Основа. — 1861. — № 2.
- 1861. Кухаренко.** Кухаренко Я. Г. Чорноморський побит // Основа. — 1861. — Ноябрь–декабрь.
- 1861. Лавровський / 1.** Лавровський Ю. Проект до заведення руського театру во Львові. — Слово. — 1861. — 26.VII(7.VIII). — Ч. 51 // Пилипчук Р. Я. Становлення укра-

- інського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2001. — № 1.
- 1861. Лавровський / 2.** Лавровський Ю. Проект до заведення руського театру во Львові // Слово. — 1861. — 2(14)VIII. — Ч. 53 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2001. — № 2.
- 1861. Левченко.** Левченко М. Заметки о русинской терминологии // Основа. — 1861. — Июль.
- 1861. Мизко.** Мизко Н. Воспоминание о Соленике, знаменитейшем украинском актере // Основа. — 1861. — № 2 // Українська преса: У 2 т. / за ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 1.
- 1861. Полтава.** Глибов Л. Из Полтавы // Черниговский листок. — 1861. — № 5. — 9 августа.
- 1861. Слово / 72.** Слово. — 1861. — 7(19)X. — Ч. 72 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2001. — № 2.
- 1861. Слово / 78.** Слово. — 1861. — 28.X.7(9. XI). — Ч. 78 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2001. — № 2.
- 1861. Слово / 88.** Слово. — 1861. — 2(14).XII. — Ч. 88 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — № 2.
- 1861. Слухи.** Глибов Л. Новости, вести и слухи // Черниговский листок. — 1861. — № 10. — 9 августа.
- 1861. Шейковский.** Шейковский К. Опыт южнорусского словаря. — К., 1861. — Т. 1. — Вып. 1.
- 1861. Prawidła.** Powszechnie prawidła dla teatru, zebrał i wydał Teofil Borkowski, dyrektor teatrów kijowskich i teatru żytomiejskiego // Komorowski Jarosław. Powszechnie prawidła dla teatru Teofila Borkowskiego i jego dyrekcja w Kijowie 1858–1863 // Pamiętnik teatralny. — Warszawa, 2008. — Zeszyt 1–2 (225–226).
- 1862. Глібов / Картина.** Глибов Л. Веселые люди, или Кровь — не вода. Типическая картина в одном действии // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи.
- 1862. Глібов / Листок.** Глибов Л. [Про «Черниговский листок» в 1862 р. Про аматорські вистави в Чернігові] // Черниговский листок. — 1862. — 8 квітня. — № 1 // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи.
- 1862. Гоголь / Простак.** Гоголь В. П. Простак, или Хитрость женщины, перехитренная соседом // Основа. — 1862. — Лютий // Українська драматургія першої половини XIX століття. Маловідомі п'єси. — К., 1958.
- 1862. Ефименко.** Ефименко П. По поводу замітки Г. Левченка «О русинской терминологии» // Основа. — 1862. — № 8.
- 1862. Из Таращи.** Из Таращи (Киевской губ.) // Основа. — 1862. — № 4.

- 1862. Кивайголова.** Іван Кивайголова [Іван Рудченко]. Дещо з Гадяча (21 января 1862) // Основа. — 1862. — № 3 // Українська преса: У 2 т. / за ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 1.
- 1862. Об'ясненіє.** Об'ясненіє неудопопнятных южнорусских слов, содержащихся в 4-й книжке «Основы» // Основа. — 1862. — № 4.
- 1862. Писання.** Писання І. П. Котляревского з ёго портретом и картиною ёго будиночка в Полтаві. — СПб., 1862.
- 1862. Познанський.** Познанський Б. Третій лист з Дударів // Основа. — 1862. — № 4.
- 1862. Слухи.** Глибов Л. Новости, вести и слухи // Черниговский листок. — 1862. — № 1. — 8 апреля.
- 1862. Слухи/7.** Глибов Л. Новости, вести и слухи // Черниговский листок. — 1862. — № 7. — 20 мая.
- 1862. Слухи/21.** [Глибов Л.] Новости, вести и слухи // Черниговский листок. — 1862. — № 21. — 26 августа.
- 1862. Слухи/29.** [Глибов Л.] Новости, вести и слухи // Черниговский листок. — 1862. — № 21. — 21 октября.
- 1862. Стороженко.** Стороженко О. Гаркуша (драматичні картини у трьох діях). — Основа. — СПб. — 1862. — Серпень (август) // Стороженко О. П. Марко Проклятий: По-вість. Оповідання. — К., 1989.
- 1862. Чубинський.** Павло. [Чубинський П. П.] Украинский спектакль в Чернигове. 12 и 15 февраля // Основа. — 1862. — Кн. 3 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 1.
- 1863. Вістник.** Вістник. — 1863 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.) // Просценіум. — 2002. — № 2 (3).
- 1863. Вістник/17.** Вістник. — 1863. — 2 (14) марта. — Ч. 17. — С. 67.
- 1863. Вістник/22/1.** Вістник. — 1863. 20 марта (1) Цвітня. — Ч. 22. — С. 85.
- 1863. Вістник/90.** Вістник. — 1863. — 28 (16) Листопада. — Ч. 90. — С. 358.
- 1863. Глибов.** Глибов Л. О представлении «Наталки Полтавки», данном любителями 11 июня // Черниговский листок. — 1863. — 18 червня. — № 7 // Глибов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи.
- 1863. Глибов/Звіт.** Глибов Л. Краткий отчет о событиях прошлой недели // Черниговский листок. — 1863. — 11 червня. — № 11 // Глибов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи.
- 1863. Глибов/Картини.** Глибов Л. Затруднения черниговского летописца по поводу избытка счастья. Выдумка, опровергнутая одним ученым. Черниговские удовольствия: живые картины, концерты и проч. // Черниговский листок. — 1863. — № 1, 7 травня // Глибов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи.
- 1863. Неволя.** Кропивницький М. Дай серцеві волю, заведе в неволю. Драма в 5 діях і 6 одмінах // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 1.

- 1863. Слово/16.** Слово. — 1863. — 23.II(7.III). — Ч. 16. // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 2 (3).
- 1863. Слово/33.** Слово. — 1863. — 27.IV(9.V). — Ч. 33. — С. 122 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 2(3).
- 1863. Слово/43.** Слово. — 1863. — 1(13).IV. — Ч. 43 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 2 (3).
- 1863. Слово/73.** Слово. — 1863. — 13(25).IX. — Ч. 73 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 3 (4).
- 1863. Слово/78.** Слово. — 1861. — 28.X.(9.XI). — Ч. 78 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 2 (3).
- 1863. Слово/84.** Слово. — 1863. — 23.X(3.XI). — Ч. 84 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 3 (4).
- 1864. Вістник/10.** Вістник. — 1864. — 8(20).II. — Ч. 10 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 3 (4).
- 1864. Вістник/19.** Вістник. — 1864 — 11(23).III. — Ч. 19 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 3 (4).
- 1864. Вістник/59.** Вістник. 1864. — 13 (1) Серпня. — Ч. 59. — С. 236.
- 1864. Вістник/62.** Вістник. 1864. — 24 (12) Серпня. — Ч. 62. — С. 248.
- 1864. Вістник/81.** Вістник. 1864. — 29 (17) Жовтня. — Ч. 81. — С. 323.
- 1864. Вістник/91.** Вістник. 1864. — 3 Грудня (21) Листопада. — Ч. 91. — С. 363.
- 1864. Номис.** Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. В. Марковича і других. Спорудив М. Номис. — СПб., 1864.
- 1864. Русь.** Русь. — 1864 // Пилипчук Р. Я. Репетуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
- 1864. Слово/1.** Слово. — 1864. — 1(13).I. — Ч. 1 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 3 (4).
- 1864. Слово/5.** Слово. — 1864. — 15.(27).I. — Ч. 5 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 3 (4).
- 1864. Слово/7.** Слово. — 1864. — 22.1.(3.II). — Ч. 7 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 3 (4).

- 1864. Слово / 20.** Слово. — 1864. — 7(19).III. — Ч. 20 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 3 (4).
- 1864. Слово / 23.** Слово. — 1864. — 18.(30).III. — Ч. 23 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 1 (5).
- 1864. Слово / 75.** Слово. — 1864. — 19.IX(1.X). — Ч. 75 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1–2 (20–21).
- 1864. Слово / 77.** Слово. — 1864. — 26.IX(8.X). — Ч. 77 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
- 1864. Слово / 85.** Слово. — 1864. — 24.X.(5.XI). — Ч. 85 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
- 1864. Слово / 86.** Слово. — 1864. — 28.X.(9.XI). — Ч. 86 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
- 1864. Слово / 98.** Слово. — 1864. — 9(21).XII. — Ч. 98 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
- 1864. Слово / 100.** Слово. — 1864. — 16(28).XII. — Ч. 100 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
- 1865. * * * / * * *** Руський театр [рецензія на комедію «Пан Довгонос»] // Нива. — 1865. — Ч. 14 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Kulturträger.** Ein Kulturträger. Допис з-над Сяну // Мета. — 1865. — № 8. — 3 мая. — С. 245–246.
- 1865. Андрієвич / Бабуся.** Т. А. [Теофіл Андрієвич]. Руський театр [рецензія на комедії «Бабуся і внучка», «Дві розсіяні», «Берко запечатаний»] // Нива. — 1865. — Ч. 14 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Андрієвич / Роксоляна.** Теофіл Андрієвич. Руський театр [рецензія на мелодраму «Роксоляна»] // Нива. — 1865. — Ч. 13 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Андрієвич / Сватання.** Т. А. [Теофіл Андрієвич]. Руський театр [рецензія на п'єси «Мертвець-збитошник», «Сватання на помацки», «Голоден і влюблен», «Підгір'яне»] // Нива. — 1865. — Ч. 11 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Бесіда.** «Руська бесіда» // Мета. — 1865. — № 17. — 9 листопада. — С. 518–521.

- 1865. В. Д. Р.** В. Д. Р. [Василь Ільницький]. Руський театр (Допис з Тернополя) [рецензія на виставу «Наталки Полтавки», «Сватання на Гончарівці» та інших п'єс] // Нива. — 1865. — Ч. 17, 18 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Вечерниці.** Б. Вечерниці в пам'ять Тараса. Допис з Перемишля // Мета. — 1865. — № 3. — 15 марця. — С. 79–84.
- 1865. Вістник/57.** Вістник. — 1865. — 28.VII(8.VIII). — Ч. 57 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 3 (7).
- 1865. Вістник/68.** Вістник. — 1865. — 4(16). IX. — Ч. 68 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 3 (7).
- 1865. Вістник/75.** Вістник. — 1865. — 29.IX(11.X). — Ч. 75 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 3 (7).
- 1865. Де-що.** Де-що про матеріялізм, а просвіту Славян // Мета. — 1865. — № 11. — 15 липця. — С. 309–311.
- 1865. Де-які.** Про де-які наурядові гадки урядового «Вістника» // Мета. — 1865. — № 14. — 15 вересня. — С. 426–429.
- 1865. Конкурс.** В ділі театрального конкурсу // Мета. — 1865. — № 15. — 30 вересня. — С. 473–475.
- 1865. Лист.** Лист з Києва // Мета. — 1865. — № 10. — 30 червця. — С. 309–311. <https://en.wiktionary.org/wiki/Kulturtr%C3%A4ger>
- 1865. Маляр.** За життя віденських Русинів // Мета. — 1865. — № 16. — 15 жовтня. — С. 490–495.
- 1865. Марковецький/Благословення.** О. М. [Олекса Марковецький]. Руський театр [рецензія на мелодраму «Материнське благословення»] // Нива. — 1865. — Ч. 9 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Марковецький/Мужики.** О. М. [Олекса Марковецький]. Руський театр [рецензія на комедії «Корсиканська месть» і «Мужики-аристократи»] // Нива. — 1865. — Ч. 9 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Марковецький/Шельменко.** О. М. [Олекса Марковецький]. Руський театр [рецензія на комедію «Шельменко-наймит»] // Нива. — 1865. — Ч. 10 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Матиця.** Галицько-Руська Матиця і її ціль // Мета. — 1865. — № 4. — 31 марця. — С. 112–120.
- 1865. Мета/1.** Мета. — 1865. — 31.IV. — Ч. 5. — С. 151 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 2 (6).

- 1865. Мета/2.** Мета. — 1865. — 31.VIII. — № 13 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1–2 (20–21).
- 1865. М-в.** М-в. Руський театр [рецензія на драматичний образок «Катруся» і комедію «Година содружества» та ін. п'єси // Нива. — 1865. — Ч. 12 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Народний театр.** Народний театр. — Нива. — 1865. — Ч. 1 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Нива/1.** Нива. — 1865. — 10.IV. — № 10 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1–2 (20–21).
- 1865. Нива/2.** Нива. — 1865. — 30.VI. — № 18 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1–2 (20–21).
- 1865. Нива/3.** Слово редакції // Нива. — 1865. — Ч. 1 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Нива/4.** Нива. — 1865. — 30.VI. — № 18. — С. 287 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
- 1865. Новинки/1.** Новинки // Мета. — 1865. — № 2. — 28 лютого. — С. 61–64.
- 1865. Новинки/2.** Новинки // Мета. — 1865. — № 7. — 15 мая. — С. 218–224.
- 1865. Огляд.** Огляд політичний // Мета. — 1865. — № 18. — 19 грудня. — С. 557–558.
- 1865. Персонал.** В ділі театрального персоналу // Мета. — 1865. — № 16. — 15 жовтня. — С. 495–497.
- 1865. Поділля.** Про театри у Львові (Допис з Поділля) // Мета. — 1865. — № 18. — 19 грудня. — С. 544–547.
- 1865. Примітка.** Примітка до статті В. Ільницького «О руськім народнім театрі» // Мета. — 1865. — 31.V. — № 8. // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1–2 (20–21).
- 1865. Росправа.** Росправа о искусстві драматичном, читана Климентом Меруновичем в общем собранью соединенья літературного «Галицко-русской Матицы» во Львовє дня 7(19). Юлія 1864 // Науковий збірник, издаваємий Літературним обществом Галицко-русской Матицы. — Львов, 1865. — Вып. I.
- 1865. Руський театр.** Руський народний театр і єго заряд // Мета. — 1865. — № 5, 6 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1865. Слово/2.** Слово. — 1865. — 5(17).I. — Ч. 2 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1–2 (20–21).

- 1865. Слово/6.** Слово. — 1865. — 19.I(I.II). — Ч. 6 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1-2 (20-21).
- 1865. Слово/20.** Слово. — 1865. — 10(22).III. — Ч. 20 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 1 (5).
- 1865. Слово/25.** Слово. — 1865. — 27.III(8.IV). — Ч. 25 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 3 (4).
- 1865. Слово/25/1.** Слово. — 1865. — 27.III(8.IV). — Ч. 25 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1-2 (20-21).
- 1865. Слово/28.** Слово. — 1865. — 10(22).IV. — Ч. 28 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1-2 (20-21).
- 1865. Слово/51.** Слово. — 1865. — 30.VI(12.VII). — Ч. 51 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1-2 (20-21).
- 1865. Слово/53.** Слово. — 1865. — 7(19)VII. — Ч. 53 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
- 1865. Слово/59.** Слово. — 1865. — 28.VII(9.VIII). — Ч. 59 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 3 (7).
- 1865. Слово/67.** Слово. — 1865. — 25.VIII(6.IX). — Ч. 67 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2009. — № 1-2 (23-24).
- 1865. Слово/71.** Слово. — 1865. — 8(20).IX. — Ч. 71 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 3 (7).
- 1865. Слово/77.** Слово. — 1865. — 29.X(11.XI). — Ч. 77 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 3 (7).
- 1865. Слово/81.** Слово. — 1865. — 13(25).X. — Ч. 81 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
- 1865. Слово/86.** Слово. — 1865. — 28.X.(9.XI). — Ч. 86 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
- 1865. Слово/88.** Слово. — 1865. — 6(18).XI. — Ч. 88 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2001. — № 2.

- 1865. Слово/95.** Слово. — 1865. — 1(13).XII. — Ч. 95 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1–2 (20–21).
- 1865. Станиславов.** Гороцький О. О представленнях руського театру. Допис из Станиславова // Мета. — 1865. — № 13. — 31 серпня. — С. 405–410.
- 1865. Театр/1.** Б. Руський Народний Театр і його заряд // Мета. — 1865. — № 5. — 15 цвітня. — С. 151–154.
- 1865. Театр/2.** Б. Руський Народний Театр і його заряд // Мета. — 1865. — № 6. — 30 цвітня. — С. 187–188.
- 1865. Театр/3.** В. Д. Р. О руськім народнім театрі (Допис из поза Львова) // Мета. — 1865. — № 8. — 31 мая. — С. 239–243.
- 1865. Тернопіль.** Споминка о Тернополі // Мета. — 1865. — № 15. — 30 вересня. — С. 463–472.
- 1865. Федькович.** Федькович Ю. Так вам треба! Игралка в одній дії // Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне виданє. — Львів, 1906. — Т. 3. — Ч. 1-А: Драматичні твори Осипа Юрія Федьковича. З перводруків і автографів видав Др. Олександр Колесса.
- 1865. Феллетон.** Маруся К. Феллетон. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури // Мета. — 1865. — № 17. — 9 листопада. — С. 532–535.
- 1866. Всячина/1.** Всячина // Русалка. — 1866. — Ч. 9. — 26 лютого. — С. 72.
- 1866. Всячина/2.** Всячина // Русалка. — 1866. — Ч. 11. — 25 марця. — С. 87–88.
- 1866. Данилевский.** Данилевский Г. Основьяненко // Данилевский Г. Украинская старина. Материалы для истории украинской литературы и народного образования. — Х., 1866.
- 1866. Маруся.** Маруся К. [О. Кониський]. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури. — Русалка. — Львів, 1866. — 7 лют. — Ч. 6 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1866. Мистерія.** Древня мистерія // Русалка. — 1866. — Ч. 9. — 26 лютого. — С. 72.
- 1866. Огляд.** Кониський О. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури. Котляревський і Гоголь-батько (Дальше) // Русалка. — 1866. — Ч. 6. — 26 лютого. — С. 45–46.
- 1866. Постановления.** Постановления об обязанностях артистов Императорских театров и штрафах за нарушение оных // Сборник театральных постановлений иностранных государств Империи и Царства Польского. — Варшава, 1866.
- 1866. Русалка.** Русалка. — Львів, 1866. — 5 берез. — Ч. 10 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1866. Сборник.** Сборник театральных постановлений иностранных государств Империи и Царства Польского. — Варшава, 1866.
- 1866. Слово/34.** Слово. — 1866. — 30.IV(12.V). — Ч. 34 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2007. — № 2–3 (18–19).

- 1866. Слово/56.** Слово. — 1866. — 16(28).VII. — Ч. 56 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2005. — № 3(13).
- 1866. Слово/85.** Слово. — 1866. — 29.X(10.XI). — Ч. 85 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1-2 (20-21).
- 1866. Слово/98.** Слово. — 1866. — 10(22).XII. — Ч. 98 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
- 1866. Устав.** Устав Королевских Театров в Берлине // Сборник театральных постановлений иностранных государств Империи и Царства Польского. — Варшава, 1866.
- 1866. Фрайтаг/1.** Техника драмату (Частины з німецького діла Густава Фрайтага; перевів Омелян Гороцький). I. Идея // Русалка. — 1866. — Ч. 4. — 22 січня. — С. 31-32.
- 1866. Фрайтаг/2.** Техника драмату (Частины з німецького діла Густава Фрайтага; перевів Омелян Гороцький) // Русалка. — 1866. — Ч. 8. — 19 лютого. — С. 62-63.
- 1867. Боян/7.** ЗТернополя//Боян:письмодлябеллетристикиинауки[Львів].—1867.—Ч.7.
- 1867. Глібов.** Глібов Л. Типические сцены с живыми картинами (оригинальный эпизод из уездной жизни в 5-ти отделениях и 5-ти картинах // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи.
- 1867. Денис.** Денис з-над Серету Василь Ільницький. Драматургічні замітки // Правда. — 1867. — Ч. 9 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1867. Критика.** О. П. Критика. 1. Сватання невзначай, драма в шести діях. Київ, 1864. Написав О. Цись. 2. Ятрівка, драма в п'яти діях з прологом. — Київ, 1864 // Правда. — 1867. — Ч. 1 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1867. Кропивницький — 10.07.1867.** Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 10.07.1867 // Кропивницький М. Твори: В 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1867. Леонтович.** Ч.... Ї. [Теодор Леонтович]. Семі роковини смерти Тараса Шевченка у Львові // Правда. — 1867. — Ч. 8 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
- 1867. Лисенко/1.** Лисенко М. В. Лист до рідних. — 14/26 сентября 1867 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1867. Лисенко/2.** Лисенко М. В. Лист до рідних. — 7 октября / 25 сентября 1867 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1867. Лисенко/3.** Лисенко М. В. Лист до рідних. — 30/18 октября 1867 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1867. Правда.** Правда. — 1867. — 11.VI. — Ч. 8 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2006. — № 1 (14).

1867. *Рафалович*. Рафалович. Руський театр народний. З Тарнополя // Правда. — 1867. — Ч. 8 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечитайлюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
1867. *Русь / 13*. Русь. — 1867. — 12.V. — Ч. 13 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2009. — № 1–2 (23–24).
1867. *Русь / 17*. Русь. — 1867. — 26.V. — Ч. 17 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 3 (22).
1867. *Русь / 18*. Русь. — 1867. — 30.V(11.VI). — Ч. 18 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2009. — № 1–2 (23–24).
1867. *Русь / 23*. Русь. — 1867. — 6.VI(19.VI). — Ч. 23 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1–2 (20–21).
1867. *Словар*. Німецко-русский словарь через О. Партицкого, учителя русского языка и литературы. — Львов, 1867.
1868. *Нечуй / Огляд*. Нечуй-Левицький І. С. Критичний огляд // Правда. — 1868. — № 29–32 // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. — К., 1968. — Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи.
1869. *Куліш / Барвінський*. Куліш П. Листи до О. Барвінського // Барвінський О. Спомини мого життя. У 2 т. — Нью-Йорк; К., 2004. — Т. 1.
1869. *Куліш / Хильчевський*. Письма Кулиша к И. Ф. Хильчевскому (1858–1875). — 1869. — 1 февр. ст. ст. // Киевская старина. — 1898. — Январь. — С. 93.
1869. *Роксоляна*. Роксоляна. Политично-историчная драма в п'ять действиях. Оригинальное сочинение Ъ. Б. Б. [Гнат Якимович]. — Коломыя, 1869.
1870. *Доки*. Кропивницький М. Доки сонце зійде, роса очі виїсть. Драма в 4 діях і 5 одмінах // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 1.
1870. *Н. Ч.* Н. Ч. Русский народный театр во Львов, его деятельность, осстав и управление от 1864 до 1870 года. — Коломыя, 1870.
1870. *Народний театр*. Русський народный театр во Львове, его деятельность, состав и управление от 1864 до 1870 года. Написал за советом многих Н. Ч. — Коломыя, 1870 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 2 (6).
1870. *Словарь*. Словарь белорусскаго наречия. Составленный И. И. Носовичем. Издание Отделения Русского языка и словесности Императорской Академии наук. — СПб., 1870.
1871. *Кропивницький / Вестник*. Кропивницький М. Л. Письмо в редакцию [газеты «Одесский вестник»]. — 18.11.1871 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1871. *Кропивницький / Фельетонисту*. Кропивницький М. Л. Жестокому фельетонисту. — 30.11.1871 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.

- 1872. Кропивницький / Мячиков / 1.** Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 13.07.1872 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1872. Кропивницький / Мячиков / 2.** Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 30.11.1872 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1872. Носенко.** Білецький-Носенко П. Гостинець землякам. — К., 1872 // Білецький-Носенко П. Поезії. — К., 1973.
- 1872. Устав.** Устав Київського дворянського зібрання. — К., 1872.
- 1872. Федькович.** Федькович Ю. Як козам роги виправляють. Фрашка в одній відслоні. Вільно за Шекспіровою драмою: Як пурявих уговкують. Написав Ю. Федькович // Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видане. — Львів, 1906. — Т. 3. — Ч. 1-А: Драматичні твори Осипа Юрія Федьковича. З перводруків і автографів видав Др. Олександр Колеса.
- 1873. Драгоманов.** Лист М. Драгоманова до Мел. Бучинського. — 7 мая 1873 // Переписка Михайла Драгоманова з Мелітоном Бучинським. 1871–1877. Зладив М. Павлик // Збірник фільологічної секції Наукового товариства імені Шевченка. — 1910. — Т. XII.
- 1873. Словниця.** Піскунов Ф. Словниця української (або Югової-Руської) мови. Праця Фортуната Піскунова. — Одеса, 1873.
- 1874. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 23.02.1874 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1874. Левченко.** Опыт русско-украинского словаря. Составил Михаил Левченко. — К., 1874.
- 1874. Лисенко / 3.** Лисенко М. В. Лист до І. С. Нечуя-Левицького. — 23 серпня 1874 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1874. Лисенко / Левицький.** Лисенко М. В. Лист до І. Нечуя-Левицького. — 1874. — 23 серпня / Листування Миколи Лисенка з Іваном Нечуєм-Левицьким // Збірник діячів науки та мистецтва України. — К., 1930. — Т. I. Присвячений Миколі Лисенкові.
- 1874. Лисенко / Левицький / 2.** Лисенко М. В. Лист до І. Нечуя-Левицького. — 1874 / Листування Миколи Лисенка з Іваном Нечуєм-Левицьким // Збірник діячів науки та мистецтва України. — К., 1930. — Т. I. Присвячений Миколі Лисенкові.
- 1874. Франко.** Франко І. Я. Лист до В. С. Давидяка. — 5 листопада 1874 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 48: Листи (1874–1885).
- 1875. Вас. Н.** Вас. Н. Рец.: Историческія песни малорусскаго народа с объясненіями Антоновича и Драгоманова // Правда: Письмо літературно-політичне. — 1875. — Рочник VIII.
- 1875. Глібов / Новини.** Глібов Л. Театральні новини. // Особое прибавление к Черниговским губернским ведомостям. — 1875. — 20 липня. — № 6 // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи.
- 1875. Глібов / Телеграф.** Глібов Л. [Чернігівські новини] // Київський телеграф. — 1875. — 17 січня. — № 8 // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи.

- 1875. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 30.06.1875 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1875. Нечуй / Маруся.** Нечуй-Левицький І. С. Маруся Богуславка. Оперета на 4 дії // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. — К., 1967. — Т. 9: Прозові й драматичні твори.
- 1875. Новинки.** Новинки // Правда: Письмо літературно-політичне. — 1875. — Рочник VIII.
- 1875. Херсон.** Устав Общества любителей изящных искусств в г. Херсоне. — Херсон, 1875.
- 1876. Діккенс.** Діккенс Ч. Оповідання вандруючого актора [переклад І. Франка] // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 2008. — Т. 51: Прозові переклади (1876–1912).
- 1876. Старицький / Драгоманов / 14.09.1876.** Старицький М. П. Лист до М. П. Драгоманова. — 14.09.1876 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1990. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1876. Старицький / Драгоманов / 12.11.1876.** Старицький М. П. Лист до М. П. Драгоманова 12.11.1876 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1990. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1876. Федькович.** Федькович Ю. Довбуш. Трагедія в п'ять ділах. Друга редакція // Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видане. — Львів, 1906. — Т. 3. — Ч. 1-А: Драматичні твори Осипа Юрія Федьковича. З перводруків і автографів видав Др. Олександр Колесса.
- 1876. Франко.** Франко І. Я. Літературні письма // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885).
- 1876. Франко / 2.** Франко І. Я. Слівце критики // Друг. — 1876. — № 2 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885).
- 1877. Глібов.** Глібов Л. Наш театр // Черниговская газета. — 1877. — 29 вересня. — № 13 // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи.
- 1877. Знадоби.** Верхратский И. Знадоби до словаря южнорусского. — Львів, 1877.
- 1877. Куліш / Хуторянка.** Куліш П. О. Хуторянка, або Співана хвала молоді перед весільними гостями. Антична народна дивовижа. Зложив яко лібрето П. А. Куліш // Руська хата. Буковинський альманах на рік 1877. — Львів; Чернівці, 1877 // Куліш П. О. Твори: У 2 т. — К., 1994. — Т. 2: Поєми. Драматичні твори.
- 1877. Старицький.** Старицький М. П. Лист до М. П. Драгоманова. — 23.04.1877 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1877. Старицький / Чорноморці.** Старицький М. П. Чорноморці, оперета в 3-х картинах. По Кухаренку скомпонував М. С. — К., 1877 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 2: Драматичні твори.
- 1878. Воробкевич.** Воробкевич. С. Наш театр у повітовім містечку Н. // Месяцеслов буковинско-русский на обыкновенный год 1879. — Чернівці, 1878 // Сидір Воробкевич. Вибрані твори. — К., 1987.

- 1878. Глібов / Слово.** Глібов Л. Откровенное слово о нашем театре // Черниговская газета. — 1878. — 16 листопада. — № 46 // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Родійська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи.
- 1878. Нечуй.** Нечуй-Левицький І. Сьогочасне літературне прямування, або Непотрібність великоруської літератури для України і для Слов'янщини // Правда (Часть літературно-наукова). Річник XI-ий. — Львів, 1878. — Т. II. — С. 1–41 // Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позвах з Московщиною: Культурологічні трактати. — Львів, 1998.
- 1878. Франко.** Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи («Правда, часть літературно-наукова: Книжка друга. Сьогочасне літературне прямування» // Молот. — 1878 — С. 209–215 // Франко І. Зібрання творів у 50 т. — К., 1980. — Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885).
- 1878. Франко / Письма.** Франко І. Я. Критичні письма о галицькій інтелігенції // Молот. — 1878. — С. 80–93 // Франко І. Зібрання творів у 50 т. — К., 1980. — Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885).
- 1879. Франко.** Франко І. Я. Лист до М. І. Павлика. — 30 липня 1879 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 48: Листи (1874–1885).
- 1880. Діло 4.** Діло. — 1880. — Ч. 4. — 12 (24) січня.
- 1880. Кропивницький / 10.** Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — Жовтень, 1880 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1880. Кропивницький / 11.11.** Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 11.11.1880 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1880. Кропивницький / 29.11.** Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 29.11.1880 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1880. Кропивницький / 11.** Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — Поч. листопада, 1880 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1880. Кропивницький / 04.12.** Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 04.12.1880 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1880. Кропивницький / 22.12.** Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 22.12.1880 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1880. Кропивницький / 28.12.** Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович — 28.12.1880 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1880. Петров.** Петров Н. Очерки из истории украинской литературы XVIII века. Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая. — К., 1880.
- 1880. Подолинский.** Подолинский С. Ремесла і хвабрики на Україні. — Женева, 1880.
- 1881. Аматор.** Рускій аматорскій театр в Коломиі // Діло. — 1881. — № 5. — 17(29) січня.
- 1881. Вечер.** Новинки // Діло. — 1881. — № 12. — 11(23) лютого.
- 1881. Вечерниці.** В. Х. Другі вокально-дякляматорські вечерниці // Діло. — 1881. — № 6. — 21 січня (2 лютого).
- 1881. Драм.** Новинки // Діло. — 1881. — № 6. — 21 січня (2 лютого). — С. 3.

- 1881. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. Лист до Ц. О. Білиловського. — 28.10.1881 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1881. Новинки.** Новинки // Діло. — 1881. — № 6. — 21 січня (2 лютого).
- 1881. Новинки / 2.** Новинки // Діло. — 1881. — № 12. — 11(23) лютого.
- 1881. Пчілка.** Олена Пчілка. Сужена — не огужена! Побутовий жарт (водевіль) в одній дії. — К., 1881 // Олена Пчілка. Твори. — К., 1971.
- 1881. Черняев.** Черняев Н. Двадцять чотири роки з історії харківського театру // Южний край. — 1881. — 23, 25, 26, 28 августа // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
- 1882. Бенефис.** Бенефис М. Л. Кропивницького; Малорусские спектакли // Одес. вестн. — 1882. — 28 авг. — № 192 // М. Л. Кропивницький в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2006. — С. 29.
- 1882. Галаган.** Галаган Гр. Малорусський вертеп. Вертепная драма и ее сценическая постановка // Киевская старина. — 1882. — Октябрь.
- 1882. Глитай.** Кропивницький М. Глитай, або ж Павук. Драма в 4 діях і 5 одмінах // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 1.
- 1882. Житецький.** Житецький П. Малорусський вертеп. Предварительные замечания // Киевская старина. — 1882. — № 10, октябрь.
- 1882. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. Письмо в редакцию [газеты «Заря»]. — 14.02.1882 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1882. Мокржецький.** Мокржецький О. Бенефис для малоросійського дворянства // Киевская старина. — 1882. — Апрель.
- 1882. Петров.** Петров Н. Старинный южно-русский театр и в частности вертеп // Киевская старина. — 1882. — Декабрь.
- 1882. Пискунов.** Пискунов Ф. Словарь живого народного, письменного и актового языка русских южан Российской и Австро-Венгерской империи / Словник живої народної, письменної і актової мови руських югівчан Російської і Австрійсько-Венгерської царії. — Изд. второе исправленное и значительно пополненное. — К., 1882.
- 1882. Старицький.** Старицький М. П. Лист до В. Г. Барвінського. — 12.04.1882 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1882. Старицький. Гамлет.** Старицький М. Монологи Гамлета // Старицький М. Поетичні твори. — К., 1958.
- 1882. Старицький. Різдвяна ніч.** Старицький М. П. Різдвяна ніч: Музыкальна Комедія в чотирьох діях: (Тема по Гоголю): Текст і вірші М. Старьцького / Музыка М. Лысенка. — 3-е видання. — К., 1882.
- 1882. Шекспір.** Шекспірові твори з мови британської мовою українською поперекладав П. А. Куліш. — Львів, 1882. — Т. 1.
- 1883. Вертеп.** Пч. О. [Косач О.] Отжившая или начальная форма «вертепной драмы»? // Киевская старина. — 1883. — № 4. — Апрель.

- 1883. Коралевич.** Лист Михайла Коралевича до Федьковича // Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видане. — Львів, 1910. — Т. 4: Матеріяли до життєписи Осипа Юрія Гординського-Федьковича. З перводруків і автографів зібрав, упорядкував і пояснив Др. Осип Маковей.
- 1883. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької. — 11.04.1883 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1883. Леккі/1.** Леккі У. Е. Г. Початок і взріст театру в християнській Європі [переклав І. Франко] // Зоря. — 1883. — Ч. 10. — 15 (27) мая.
- 1883. Леккі/2.** Леккі У. Е. Г. Початок і взріст театру в християнській Європі [переклав І. Франко] // Зоря. — 1883. — Ч. 11. — 1 (13) червця.
- 1883. Леккі/3.** Леккі У. Е. Г. Початок і взріст театру в християнській Європі [переклав І. Франко] // Зоря. — 1883. — Ч. 12. — 15 (27) червця.
- 1883. Старицький.** Старицький М. П. Лист до І. С. Нечуя-Левицького. — 17.03.1883 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1883. Франко/Діло.** Франко І. Я. [«Добуш» А. Ф. Стечинського] // Діло. — 28.IV.(10.V). — 1883. — № 47 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885).
- 1883. Франко/Зоря.** Франко І. Я. «Антигона». Драматична дія Софокла // Зоря. — 1883. — № 23–24 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885).
- 1883. Шейковський.** Шейковський К. Опыт южно-малорусского словаря. В 5 т. — М., 1883. — Т. 5. — Вип. 1.
- 1883–1897. Карпенко-Карий/Бурлака.** Карпенко-Карий І. К. Бурлака // Зоря. — 1897. — №№ 18–12 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 1: Драматичні твори.
- 1883–1903. Карпенко-Карий/Підпанки.** Карпенко-Карий І. К. Підпанки // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 1: Драматичні твори.
- 1884. Дмитренко.** Дмитренко [Д.] Кум-мірошник, або Сатана у бочці. Українська шутка-водевіль в одній дії. Сочиненіє Дмитренка. — К., 1884 // Українська драматургія першої половини ХІХ століття. Маловідомі п'єси. — К., 1958.
- 1884. З.** Землякь. Представления драматической группы М. П. Старицкого. «Доки сонце зийде, роса очи выисть»... соч. М. Кропивницкого, 9 февраля... // Одесский вестник. — 1884. — 11 февр., № 34 // І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004. — С. 23.
- 1884. Карпенко-Карий.** Карпенко-Карий І. К. Лист до М. П. Старицького. — 08.10.1884 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1884. Карпенко-Карий/Безталанна.** Карпенко-Карий І. К. Безталанна // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 1: Драматичні твори.

- 1884. Карпенко-Карий / Скала.** Карпенко-Карий І. К. Чортова скала // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1884. Кониський.** Кониський О. Порвалась нитка! Комедія на чотири справи // Бувальщина: Драми. Комедії. Водевіль. — К., 1990.
- 1884. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. Лист до М. В. Лисенка. — 18.12.1884 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1884. Лисенко.** Лисенко М. В. Лист до П. П. Сокальського. — 12 грудня 1884 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1884. Нечуй.** Нечуй-Левицький І. С. З Кишинева // Діло. — 1884. — № 141 // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. — К., 1968. — Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи.
- 1884. Панас Мирний.** Перемудрив. Комедія в п'яти справах Панаса Мирного. — К., 1884 // Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. — К., 1970. — Т. 6: Драматичні твори.
- 1884. По поводу.** По поводу представлений малорусской труппы г. Старицкого в Одессе // Новороссийский телеграф. — 1884. — 30 грудня. — № 2952 // М. П. Старицький в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2010. — С. 97.
- 1884. Старицький.** Старицький М. П. Лист до редакції газети «Заря». — 05.05.1884 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1884. Старицький / Сокальський.** Старицький М. П. Лист до П. П. Сокальського. — 29.03.1884 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1884. Черняев.** Черняев Н. Очерки из истории оперы в Харькове // Южный край. — 1884 // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
- 1884–1886. Карпенко-Карий / Бондарівна.** Карпенко-Карий І. К. Бондарівна // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 1: Драматичні твори.
- 1885. Знакомец.** Знакомец. Между делом // Одес. новости. — 1885. — № 23. — 1 янв. (Искусство и литература) // Корифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2011. — С. 5–6.
- 1885. Кропивницький / 1.** Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 08.11.1885 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1885. Кропивницький / 2.** Кропивницький М. Л. Лист до І. Гриневецького. — 09.10.1885 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1885. Кузмичевский.** Кузмичевский П. М. Драгоманов. Старейшие русские драматические сцены // Киевская старина. — 1885. — Ноябрь.
- 1885. Лисенко / Познанський.** Лисенко М. В. Лист до Б. Познанського. — 09.08.1885 // Листування Миколи Лисенка з Іваном Нечуєм-Левицьким // Збірник діячів науки та мистецтва України. — К., 1930. — Т. І. Присвячений Миколі Лисенкові.

- 1885. Роса.** «...В Русском театре шла драма М. Л. Кропивницкого “Доки сонце зийде, роса очи высть”» // Одесский листок. — 1885. — № 277. — 14 дек. (Искусство и литература) // Корифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2011. — С. 55.
- 1885. Франко / Лист.** Франко І. Я. Лист до М. П. Драгоманова. — 30 липня 1885 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 48: Листи (1874–1885).
- 1885. Франко. Лист / 2.** Франко І. Лист до М. Драгоманова. 11.XII.1885 // Матеріали для культурної й громадської історії Західньої України. — К., 1928. — Т. 1. — С. 138–140.
- 1885. Франко / Театр.** Франко І. Я. Руський театр у Галичині // Зоря. — 1885. — № 23. — С. 270; № 24. — С. 279–283 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885).
- 1885. Черняев.** Черняев Н. Харьковские гастроли известных актеров и актрис с конца 20-х годов до 1880 года // Южный край. — 1885 // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
- 1885–1886. Карпенко-Карий.** Карпенко-Карий І. К. Розумний і дурень // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 1: Драматичні твори.
- 1886. Желехівський.** Малоруско-німецький словар. Уложив Євгеній Желехівський. У 2 т. — Львів; Leipzig, 1886.
- 1886. Комар.** Комар М. Рец.: Русалчин великдень. Драматична дума в пять одмін. — Київ, 1885 року. 64 стр. Ц. 15 к. // Зоря. — 1886. — № 13–14. — С. 244–245.
- 1886. Критик.** Франко І. Українська література в Галичині за 1886 рік // Prawda. — 1887. — № 2, 6 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 27: Літературно-критичні праці (1886–1889).
- 1886. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. Лист до П. К. Саксаганського. — 24.09.1886 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1886. Лисенко / 1.** Лисенко М. В. Лист до М. П. Драгоманова. — 4/16 січня 1886 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1886. Лисенко / 2.** Лисенко М. В. Лист до І. М. Кондратьєва. — 9 січня 1886 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1886. Лисенко / 3.** Лисенко М. В. Лист до І. М. Кондратьєва. — 30 листопада 1886 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1886. Лисенко / 4.** Лисенко М. В. Лист до І. М. Кондратьєва. — 20 листопада 1886 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1886. Огоновський / 1.** Огоновський О. Коротка Історія літератури. Перыод четвертий // Зоря. — 1886. — Ч. 18. — 15 (27) вересня.
- 1886. Огоновський / 2.** Огоновський О. Коротка Історія літератури. Перыод четвертий // Зоря. — 1886. — Ч. 22. — 15(27) листопада.
- 1886. Франко.** Франко І. Я. Лист до М. П. Драгоманова. — 14 грудня 1886 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 49: Листи (1886–1894).

- 1886–1897. Карпенко-Карий.** Карпенко-Карий І. К. Мартин Боруля // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — Т. 1: Драматичні твори. — К., 1985.
- 1887. Карпенко-Карий.** Карпенко-Карий І. К. Лист до М. К. Заньковецької і М. К. Садовського. — 11.06.1887 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1887. Картинки.** В. Г. [Василь Горленко]. Картинки старини. Киевский спектакль начала XVIII в. // Киевская старина. — Т. XVII. — 1887. — Апрель.
- 1887. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. Лист до В. Б. Антоновича. — 24.10.1887 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1887. Кропивницький / Трупа.** Кропивницький М. Л. Письмо в редакцию газеты «Новое время» (К истории малорусской труппы). — 08.10.1887 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1887. Лисенко.** Лисенко М. В. Лист до Б. С. Познанського. — 29 грудня 1887 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1887. Нечуй.** Нечуй-Левицький І. С. В концерті // Зоря. — 1887. — № 11–12 // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. — К., 1968. — Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи.
- 1887. Нечуй. Мищанська.** Нечуй-Левицький І. С. Голодному й опеньки — мясо: Мищанська комедія-водевіль на 2 дії Ів. Левицького. — К., 1887.
- 1887. Старицький.** Старицький М. П. Лист до редакції газети «Новое время». — 07.11.1887 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1887. Указатель.** Указатель малопонятных слов // Странствования Василья Григоровича-Барскаго по святым местам Востока с 1723 по 1747 г. — СПб., 1887. — Ч. IV.
- 1887. Ярцев.** Ярцев О. О. Побачене й почуте // Спогади про Марка Кропивницького: 3б. — К., 1990. — С. 75.
- 1887–1897. Карпенко-Карий / Наймичка.** Карпенко-Карий І. К. Наймичка // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 1: Драматичні твори.
- 1888. Безталанна.** Вчера в Русском театре состоялся бенефис талантливой артистки... М. К. Заньковецкой: [«Безталанна»] // Одесский листок. — 1888. — № 49. — 20 февр. (Искусство и литература) // Корифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2011. — С. 63.
- 1888. Дашкевич.** Дашкевич Н. П. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия». — СПб., 1888.
- 1888. Житецький.** Житецький П. Словарь книжной малорусской речи. По рукописи XVII века. — К., 1888.
- 1888. Зерно.** Кропивницький М. Де зерно, там і полова. Драма в 4 діях // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 2.
- 1888. И. Ж. И. Ж.** Малороссийская труппа // Новороссийский телеграф. — 1888. — № 3974. — 4 февр. (Театр и музыка) // Корифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2011. — С. 59–60.

1888. *Карпенко-Карий / Франко*. Карпенко-Карий І. К. Лист до І. Франка. — 01.03.1888 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
1888. *Карпенко-Карий / Франко / 2*. Тобілевич І. Лист [до І. Франка] // Єфремов С. Карпенко-Карий (Ів. К. Тобілевич). — Ляйпціг, 1924. — С. 111–112.
1888. *Кропивницький*. Кропивницький М. Л. Лист до Товариства. — 19.10.1888 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1888. *Левицький*. Галицко-русская библиография XIX столітія (1801–1886). Составил Иван Ем. Левицький. — Львів, 1888. — Т. 1.
1888. *Павлуцький*. Павлуцький Г. Сkenография у греков. Вторая публичная лекция, читанная 11 мая [1888 г.] для приобретения звания приват-доцента по предмету теории и истории искусства / Григорий Павлуцький. О началах искусства в Греции. Сkenография у греков: Две пробные лекции, читанные в Университете св. Владимира. — К., 1888. — С. 15–28 // Теорія та історія архітектури і містобудування: Збірник наукових праць науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування. — Вип. 5. — К., 2002.
1888. *Старицький / Время*. Старицький М. П. Лист до редакції газети «Новое время». — 29.02.1888 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1888. *Старицький*. Старицький М. П. Лист до редакції газети «Новости и биржевая газета». — 29.02.1888 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1888. *Франко*. Франко І. Я. [Вступ до докторської дисертації «Політична поезія Шевченка 1844–1847 рр.»] // Радянське літературознавство. — 1976. — № 8. — С. 67–70 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 27: Літературно-критичні праці (1886–1889).
1888. *Черняев*. Черняев Н. Уездная Мельпомена. Театр в уездных и заштатных городах Харьковской губернии // Южный край. — 1888. — 10 августа // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
1889. *Peplowski*. Peplowski S. Teatr polski we Lwowie (1780–1881). — Lwów, 1889.
1889. *Z. Z.* Новый театр // Одес. вестн. — 1889. — № 1. — 1 янв. // І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004. — С. 24.
1889. *Безталанна*. Русский театр // Одес. новости. — 1889. — № 1221. — 21 февр. (Театр и музыка) // Корифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2011. — С. 67.
1889. *Кропивницький / Картини*. Кропивницький М. Л. Картины прошлого и настоящего (отрывки из воспоминаний) // Елисаветградский вестник. — 1889. — №№ 66, 68, 74 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1889. *Кропивницький / Суслів / 1*. Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Суслів. — 22.03.1889 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1889. *Кропивницький / Суслів / 2*. Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Суслів. — 30.03.1889 / Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.

- 1889. Нечуй.** Нечуй-Левицький І. С. Лист до М. Грушевського. — 10 марця 1889 р. // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. — К., 1968. — Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи.
- 1889. Оживленно.** Русский театр. «Прощальный спектакль малороссов прошел чрезвычайно оживленно...» // Одес. новости. — 1889. — № 1221. — 21 февр. (Театр и музыка) // І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004. — С. 26.
- 1889. Польський театр.** Польський театр в Каменце 1860–1861 гг. // Киевская старина. — 1889. — Т. XXVI. — Сентябрь.
- 1889. Рудин.** Рудин. Спектакли малорусской труппы // Новороссийский телеграф. — 1889. — 14 нояб., № 4595 // І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004.
- 1889. Старицький.** Старицький М. П. Лист до М. К. Заньковецької. — 08.06.1889 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1889. Франко.** Франко І. Я. Лист до М. П. Драгоманова. — 27 квітня 1889 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 49: Листи (1886–1894).
- 1889. Франко/Відповідь.** Франко І. Я. Відповідь критикові «Перебенді» // Правда. — 1889. — Вип. 7. — С. 72–74 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 27: Літературно-критичні праці (1886–1889).
- 1889. Черняев.** Черняев Н. Из харьковской театральной старины. Исторический очерк балета в Харькове (1780–1880) // Южный край. — 1889. — 6, 12 июля // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
- 1889–1891. Карпенко-Карий.** Карпенко-Карий І. К. Сто тисяч // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — Т. 1: Драматичні твори. — К., 1985.
- 1890. Власть.** Власть темноти. Драмат у пяти діях графа Льва Толстого. Перевів з великоруского М. Павлик // Народ. — 1890. — Ч. 17.
- 1890. Власть/1.** Власть темноти. Драмат у пяти діях графа Льва Толстого. Перевів з великоруского М. Павлик // Народ. — 1890. — Ч. 22.
- 1890. Власть/2.** Власть темноти. Драмат у пяти діях графа Льва Толстого. Перевів з великоруского М. Павлик // Народ. — 1890. — Ч. 23.
- 1890. Зайдиголова.** Кропивницький М. Зайдиголова. Драма у 5 діях // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 2.
- 1890. Карпенко-Карий.** Карпенко-Карий І. К. Лист до В. Лукича-Левицького. — 27.11.1890 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1890. Куліш.** Куліш П. Чорна рада. — Вид. друге. — Львів, 1890 // Куліш П. Твори: У 2 т. — К., 1989. — Т. 2: Чорна рада: Хроніка 1663 року; Оповідання; Драматичні твори; Статті та рецензії.
- 1890. Лисенко.** Лисенко М. В. Лист до Л. О. Яновської. — 1890 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1890. Морока.** Грушевський М. Перша редакція «Иродовой мороки» Куліша // Україна. — 1927. — Кн. 1–2. [публікація тексту Куліша].

- 1890. Stalmach.** Stalmach P. Cieszymir: śpiewogra ludowa w 3 odsłonach, z nutami do śpie-
wek i jednym obrazkiem; Bój na Dobropolu: opiew wojny książąt śląskich z Tata-
rami. — Cieszyn, 1890.
- 1890–1891. Франко.** Франко І. Я. Метод і задача історії літератури // Франко І. Я. Зібрання
творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910).
- 1891. Глібов.** Глібов Л. До мирового. Жарт в 1 дії. — СПб., 1891 // Глібов Л. Твори: У 2 т. —
К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні
рецензії. Листи.
- 1891. Е. Е.** Театр // Одесский вестник. — 1891. — 6 янв., № 4 // І. К. Тобілевич (Карпен-
ко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004. — С. 31.
- 1891. Карпенко-Карий.** Карпенко-Карий І. К. Лист до В. Лукича-Левицького. — 27.07.1891
// Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — Т. 3: Драматичні твори, листи,
статті. — К., 1985.
- 1891. Кримський / Товариство.** Кримський А. Ю. Товариство Садовського в Москві //
Зоря. — 1891. — № 7 // Кримський А. Ю. Твори: У 5 т. — К., 1972. — Т. 2: Художня
проза, літературознавство і критика.
- 1891. Кримський / Трупа.** Кримський А. Ю. Трупа Деркача // Зоря. — 1891. — № 3 //
Кримський А. Ю. Твори: У 5 т. — К., 1972. — Т. 2: Художня проза, літературознав-
ство і критика.
- 1891. Кримський.** Кримський А. Ю. Рец.: «Не допоможуть і чари, як хто кому не до пари»
(Драма в 5 діях Миколи Янчука) // Зоря. — 1891. — № 9 // Кримський А. Ю. Твори:
У 5 т. — К., 1972. — Т. 2: Художня проза, літературознавство і критика.
- 1891. Кропивницький / 1.** Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Суслова. — 05.04.1891
// Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1891. Кропивницький / 2.** Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької. — 03.06.1891
// Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1891. Кропивницький / 3.** Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Садовського. — 21.09.1891
// Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1891. Леся.** Леся Українка. Лист до М. П. Косача. — 25 лютого 1891 // Леся Українка. Зі-
брання творів: У 12 т. — К., 1978. — Т. 10: Листи (1876–1897).
- 1891. Лисенко / 1.** Лисенко М. В. Лист до М. Ф. Комарова. — 1891 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1891. Лисенко / 2.** Лисенко М. В. Лист до Г. І. Маркевича. — 6 студня 1891 // Лисенко М. В.
Листи. — К., 1964.
- 1891. Мирний / 1.** Панас Мирний. Лист до Марії Заньковецької. — 24 листопада 1891 р. //
Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів. У 7 т. — К., 1971. — Т. 7: Поезія.
Публіцистика. Епістолярій.
- 1891. Мирний / 2.** Панас Мирний. Лист до Марії Заньковецької. — 5 листопада 1891 р. //
Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. — К., 1971. — Т. 7: Поезія.
Публіцистика. Епістолярій.
- 1891. Олеся.** Кропивницький М. Олеся. Драма в 4 діях і 5 одмінах // Кропивниць-
кий М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 2.

- 1891. Старицький/3.** Старицький М. П. Лист до М. К. Заньковецької. — Січень, 1891 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1891. Старицький/4.** Старицький М. П. Лист до М. К. Садовського. — Лютий, 1891 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989–1990. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи. — 1990.
- 1891. Титарівна.** Кропивницький М. Титарівна. Драма в 5 діях і 6 картинах (Сюжет запозичений) // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 5.
- 1891. Трупа.** Малорусская трупа // Новороссийский телеграф. — 1891. — № 5000. — 19 января // І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004. — С. 37.
- 1891. Франко/Задачі.** Франко І. Задачі і метод історії літератури // Руська школа. — 1891. — Т. 1. — Вип. 2. — С. 45–51 // Франко І. Задачі і метод історії літератури // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41.
- 1891. Франко/Мистерия.** Мирон. Мистерия страстей Господних // Киевская старина. — 1891. — Т. XXXIII. — Кн. 4. — С. 131–154 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 28: Літературно-критичні праці (1890–1892).
- 1891. Черняев/Материалы.** Черняев Н. Материалы, мелочи и заметки // Южный край. — 1891. — 6, 9, 13, 24 октября; 3, 7, 10, 17 ноября // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
- 1891. Чорноморці.** Поставленная третьего дня в Новом театре оперетта «Чорноморці» была разыграна малороссами с обычным оживлением // Одесский листок. — 1891. — № 284. — 1 нояб. (Театр и музыка) // М. Л. Кропивницький в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2006. — С. 70.
- 1891. Эмзе.** Эмзе. Малороссы. «Скромно и без шума открылись спектакли товарищества... “Наталкой Полтавкой”...» // Одес. новости. — 1891. — 6 янв., № 1824 // І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004. — С. 31.
- 1891. Ю-сь.** Ю-сь. Малорусские спектакли // Новороссийский телеграф. — 1891. — 8 дек., № 5301 // І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004. — С. 41.
- 1892. Драгоманов.** Драгоманов М. Лист до І. Франка. — 11.XII.1892 // Матеріяли для культурної й громадської історії Західної України. — К., 1928. — Т. 1. — С. 384–385.
- 1892. Карпенко-Карий.** Карпенко-Карий І. К. Лист до В. Лукича-Левицького. — 03.10.1892 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1892. Карпенко-Карий/Судженої.** Карпенко-Карий І. К. Судженої конем не об'їдеш // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1892. Кропивницький/1.** Кропивницький М. Л. Лист до В. Лукича-Левицького. — 27.06.1892 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.

1892. *Кропивницький/2*. Кропивницький М. Л. Лист до В. Лукича-Левицького. — 29.03.1892 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1892. *Кропивницький/3*. Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Садовського. — 05.05.1892 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1892. *Кропивницький/4*. Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Суслова. — 19.03.1892 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1892. *Лисенко/1*. Лисенко М. В. Лист до В. Лукича. — 28 листопада 1892 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
1892. *Лисенко/2*. Лисенко М. В. Лист до В. Лукича. — 30.XII.1892 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
1892. *Мирний*. Лимерівна. Драма в 5 справах і 6 постановках. Панаса Мирного. — Львів, 1892.
1892. *Молода Русь*. «Молода Русь» в роках 1860–1866 // Діло. — 1892. — 19.II(2.III). — Ч. 40 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2002. — № 3 (4).
1892. *Старицький/1*. Старицький М. П. Лист до М. К. Заньковецької. — 27.09.1892 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1892. *Старицький/2*. Старицький М. П. Лист до М. К. Садовського. — 20.07.1892 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1892. *Старицький/3*. Старицький М. П. Лист до М. Ф. Комарова. — Квітень, 1892 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1892. *Тимченко*. Тимченко [Є.] Русско-украинский словарь. — К., 1892. — Вып. 1: А-Б.
1892. *Франко*. Франко І. Я. Наш театр // Народ. — 1892. — № 9–10, 15–18 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 28: Літературно-критичні праці (1890–1892).
1893. *Кропивницький/1*. Кропивницький М. Л. Лист до В. Лукича-Левицького. — 02.06.1893 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1893. *Кропивницький/2*. Кропивницький М. Л. Лист до В. Лукича-Левицького. — 18.10.1893 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1893. *Леся*. Леся Українка. Лист до О. П. Косач. — 25.XII.1893 // Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. — К., 1978. — Т. 10: Листи 1876–1897.
1893. *Лисенко/1*. Лисенко М. В. Лист до М. Ф. Комарова. — 20 січня 1893 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
1893. *Лисенко/2*. Лисенко М. В. Лист до Б. С. Познанського. — 28 січня 1893 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
1893. *Лисенко/3*. Лисенко М. В. Лист до Б. С. Познанського. — 31 березня 1893 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
1893. *Нечуй*. Нечуй-Левицький І. С. Марія Заньковецька, українська артистка // Зоря. — 1893. — № 10 // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. — К., 1968. — Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи.

- 1893. *Старицький / 1.*** Старицький М. П. Лист до В. О. Шухевича. — Літо, 1893 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1893. *Старицький / 2.*** Старицький М. П. Лист до Б. Д. Грінченка. — Квітень, 1893 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1893. *Старицький / 3.*** Старицький М. П. Лист до Б. Д. Грінченка. — Середина квітня, 1893 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1893. *Старицький / 4.*** Старицький М. П. Лист до І. М. Кондратьєва. — 19.06.1893 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1893. *Старицький / 5.*** Старицький М. П. Лист до М. М. Старицької. — 03.12.1893 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1893. *Старицький / 6.*** Старицький М. П. Лист до М. М. Старицької. — Грудень, 1893 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1893. *Старицький / Аза.*** Старицький М. Циганка Аза. Драма з малоруського і циганського народного життя в 6 діях з хорами, піснями і танцями // Старицький М. Малоросійський театр. — М., 1893. — Т. II // Старицький М. Твори у 8 т. — К., 1964. — Т. 3: Драматичні твори.
- 1893. *Старицький / Зимовий вечір.*** Старицький М. Зимовий вечір (драматичний етюд в 2-х одслонах) // Старицький М. П. Драматичні твори. — М., 1910 // Старицький М. П. Драматичні твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 3: Драматичні твори.
- 1893. *Старицький / Ніч під Івана Купала.*** Старицький М. П. Ніч під Івана Купала (драма з співами і музикою) // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 3: Драматичні твори.
- 1893. *Старицький / У темряві.*** Старицький М. У темряві // Зоря. — 1893. — №№ 19–23 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 3: Драматичні твори.
- 1893. *Уманець.*** Комаров М. Словарь російсько-український. Зібрали і впорядкували М. Уманець і А. Спілка. Додаток до «Зорі»: В 4 т. — Львів, 1893–1898.
- 1893. *Устав / Х.*** Устав общества любителей сценического искусства. — Х., 1893.
- 1893. *Франко / 1.*** Франко І. Я. Лист до В. Г. Шурата. — Початок листопада 1893 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 49: Листи (1886–1894).
- 1893. *Франко / 2.*** Франко І. Я. Лист до М. П. Драгоманова. — 14 січня 1893 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 49: Листи (1886–1894).
- 1893. *Франко / 3.*** Франко І. Я. Лист до Товариства «Руська бесіда». — 6 грудня 1893 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 49: Листи (1886–1894).
- 1893. *Франко / 4.*** Франко І. Я. Наше літературне життя в 1892 році (Листи до редактора «Зорі») // Зоря. — 1893. — № 1–2 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895).

1893. *Франко/5*. Франко І. Наш театр // Народ. — 1892. — № 9, 10, 15–18 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 28: Літературно-критичні праці (1890–1892).
1893. *Черняев/Матеріали*. Черняев Н. Матеріали для історії харківського театру // Южный край. — 1893. — 18, 20 декабря // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
1893. *Черняев/Млотковский*. Черняев Н. Харьковский театр во времена Млотковского // Южный край. — 1893. — 25, 30 апреля; 5, 23 мая; 19, 24, 29 июня; 6, 13, 17, 22, 29 31 июля; 13, 14, 28 августа // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
1893. *Черняев/Старина*. Черняев Н. Из харьковской музыкальной старины // Южный край. — 1893. — 10, 11 декабря // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
1893. *Черняев/Старинный*. Черняев Н. Старинный харьковский театр // Южный край. — 1893. — 24, 29 декабря; 1894. — 13, 15, 25, 31 января; 1895. — 14, 17 апреля // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
1893. *Яворовский*. Нестор Яворовский. Руский театр під управою «Рускої Бесіди» // Народ. — 1893. — 8 януарія. — Ч. 607.
1894. *Бенефис*. Бенефис І. К. Карпенко-Карого // Новоросійський телеграф. — 1894. — 22 февр, № 6043 // І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004. — С. 56.
1894. *Боян*. Боян. Народні музичні струменти на Україні // Зоря. — 1894. — Ч. 1. — 15(27) грудня. — С. 17–21.
1894. *Буковинець*. Буковинець. Степан Смаль-Стоцький // Зоря. — 1894. — Ч. 7. — С. 166–167.
1894. *Жаль*. Леся Українка. Жаль // Зоря: Літературно-наукове письмо для родини. — 1894. — № 12. — 15 (27) червня.
1894. *Карпенко-Карий*. Карпенко-Карий І. К. Лист до Ф. Д. Краснюка. — 28.11.1894 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
1894. *Кропивницький/Гайдамака*. Кропивницький М. Л. Лист до Д. А. Гайдамаки. — 18.08.1894 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1894. *Кропивницький/Грінченко*. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 09.12.1894 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1894. *Лисенко/1*. Лисенко М. В. Лист до О. М. Огоновського. — 5.IX.1894 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
1894. *Лисенко/2*. Лисенко М. В. Лист до О. М. Огоновського. — 18.IX.1894 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
1894. *Лисенко/3*. Лисенко М. В. Лист до О. М. Огоновського. — 3.X.1894 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
1894. *Лірники*. Студинський К. Лірники. — Львів, 1894.
1894. *Лукич*. Василь Лукич [Левіцький В.]. Рух наших театрів і вівістки // Зоря. — 1894. — Ч. 1. — 15(27) грудня. — С. 23–24.

1894. *Маркович*. Маркович Д. Не зрозуміли. Комедія в чотирьох діях // Бувальщина: Драми. Комедії. Водевіль. — К., 1990.
1894. *Старицький*. Старицький М. П. Лист до В. Лукича. — 20–22 січня 1894 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1894. *Старицький/Старицька*. Старицький М. П. Лист до М. М. Старицької. — Березень, 1894 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1894. *Старицький/Талан*. Старицький М. П. Талан // Театральна бібліотека. — 1894. — № 36 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Драматичні твори.
1894. *Талан*. Нові твори драматичні. Талан — драма з побиту українських артистів, в 5 діях і 6 відмінах Михайла Старицького // Зоря. — 1894. — Ч. 6. — 25 (27) марта.
1894. *Франко*. Франко І. Я. Лист до А. Ю. Кримського. — 5 лютого 1894 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 49: Листи (1886–1894).
1894. *Франко/Драгоманов*. Франко І. Лист до М. П. Драгоманова. — 14 вересня 1894 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 49: Листи (1886–1894).
1894. *Франко/Театр*. Франко І. Я. Русько-український театр (історичні обриси) // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895).
1894. *Художник*. Шевченко Т. Художник. Переклав О. Кониський. — Зоря.— 1894. — Ч. 5. — С. 97–106.
1894. *Цезар/1*. Цезар Білило [Білиловський К.] До історії нашого театру // Зоря. — 1894. — Ч. 7. — С. 164–165.
1894. *Цезар/2*. Цезар Білило [Білиловський К.] Шевченкові роковини в Петербурзі // Зоря.—1894. — Ч. 7. — С. 165–166.
1895. *Вороний*. Вороний М. Настя Переверзева // Зоря. — 1895. — Ч. 9 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989.
1895. *Кропивницький/1*. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 02.01.1895 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1895. *Кропивницький/2*. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 22.11.1895 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1895. *Кропивницький/3*. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 27.10.1895 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1895. *Кропивницький/Вій*. Кропивницький М. Л. Вій. Фантастична комедія у 5 діях з апофеозом // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1959. — Т. 5.
1895. *Кропивницький/Науменко*. П'ять листів М. Л. Кропивницького. Лист до В. Науменка. 13-го августа 1895 р. / Публікація З. Борисюка // Український театр. — 1990. — № 3. — 26 лютого. — С. 22–23.
1895. *М. Др.* М. Др. Народний театр на Україні // Життя і слово. — 1895. — Т. III.
1895. *Старицький*. Старицький М. П. Лист до редакції газети «Приазовський край». — 1895, середина січня // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.

1895. **Франко**. Франко І. Я. [План викладів історії літератури руської] // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910).
1895. **Черняев**. Черняев Н. Итальянская опера в Харькове в 60-х и в начале 70-х годов // Южный край. — 1895. — 23, 24, марта // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
1895. **Черняев/Милославский**. Черняев Н. Н. К. Милославский // Южный край. — 1895 // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
1895. **Черняев/Щепкин**. Черняев Н. М. С. Щепкин // Южный край. — 1895 // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
1896. **Вороний**. Вороний М. Наши артисты в сценах // Зоря. — 1896. — № 23 // Вороний М. К. Твори. — К., 1989.
1896. **Карпенко-Карий/Искра**. Карпенко-Карий І. К. Лиха іскра поле спалить і сама щезне // Зоря. — 1897 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — Т. 2: Драматичні твори. — К., 1985.
1896. **Коваленко**. Грицько Коваленко. Український театр (Думки про українську драматургію, в порівнянню до європейської, про загальну роллю і будучину нашого театру) // Зоря. — 1896. — Ч. 23. — 1(13) грудня.
1896. **Конкурс**. Оголошене висліді конкурсу на оригінальні руські твори сценічні // Зоря. — 1896. — Ч. 7. — 1(13) цвітня. — С. 140.
1896. **Коцюбинський**. Коцюбинський М. Лист до Михайла Комарова. — 11.09.1896 // Коцюбинський М. Твори: У 7 т. — К., 1974. — Т. 5: Листи (1886–1904).
1896. **Кропивницький/Грінченко**. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 23.05.1896 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1896. **Кропивницький/Куліш**. Кропивницький М. Л. Лист до О. М. Куліш. — 12.03.1896 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1896. **Левенко**. Володимир Левенко В. Леонтович. Per pedes apostolorum: Образки з життя духовенства. — Львів, 1896.
1896. **Олесницький**. Олесницький Є. Ще кілька слів про драматичний конкурс Виділу краєвого // Зоря. — 1896. — Р. XVII. — Ч. 8.
1896. **С. А. І.** С. А. І. Кропивницький і Карпенко-Карий // Зоря. — 1896. — Р. XVII. — Ч. 1.
1896. **Спектакли**. Спектакли малорусской труппы М. Л. Кропивницкого // Одесский листок. — 1896. — 18 окт. — № 273 // М. Л. Кропивницький в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2006. — С. 83.
1896. **Театр**. Львівський руський народний театр // Зоря. — 1896. — Ч. 3. — 1(12) лютого. — С. 59.
1896. **Франко**. Франко І. Я. Южнорусская пасхальная драма // Киевская старина. — 1896. — Кн. 6, 7 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 30: Літературно-критичні праці (1895–1897).
1896. **Франко/Критика**. Франко І. Я. Слово про критику // Житє і слово. — 1896. — Кн. 1. — С. 31–34 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 30: Літературно-критичні праці (1895–1897).

- 1896. Хроніка.** Василь Лукич. Хроніка // Зоря. — 1896. — Ч. 24. — 15(27) грудня. — С. 482.
- 1896. Щурат.** Щурат В. Французський декадентизм в польській і великоруській літературі // Зоря. — 1896. — Р. XVII. — Ч. 9.
- 1897. Вороний/Вій.** Вороний М. Рец.: «Вій» (фантастична комедія у 5 діях, з апофеозом, з співами, хорами і танцями) // Зоря. — 1897. — № 7 // Вороний М. К. Твори. — К., 1989.
- 1897. Вороний/Кропивницький.** Вороний М. Марко Кропивницький // Зоря. — 1897. — № 24 // Вороний М. К. Твори. — К., 1989.
- 1897. Грінченко.** Грінченко Б. Ясні зорі. Драма на п'ять дій // Грінченко Б. Твори: У 2 т. — К., 1991. — Т. 2: Повісті. Драматичні твори / Упоряд. В. В. Яременка, прим. А. Г. Погрібного і В. В. Яременка, ред. тому А. Г. Погрібний.
- 1897. Карпенко-Карий/Грінченко.** Карпенко-Карий І. К. Лист до Б. Д. Грінченка. — 08.10.1897 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1897. Карпенко-Карий/Житецький.** Карпенко-Карий І. К. Лист до П. Г. Житецького. — 15.12.1897 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1897. Карпенко-Карий/Записка.** Карпенко-Карий І. К. Записка до з'їзду сценічних діячів // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1897. Карпенко-Карий/Тобілевич/1.** Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — 16.03.1897 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1897. Карпенко-Карий/Тобілевич/2.** Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — Вересень, 1897 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1897. Карпенко-Карий/Тобілевич/3.** Карпенко-Карий. Лист до Н. І. Тобілевича. — 25.02.1897 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1897. Карпенко-Карий/Товариство.** Карпенко-Карий І. К. Лист до Товариства акторів. — 04.02.1897 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1897. Кримський/Грінченко.** Кримський А. Ю. Лист до Б. Д. Грінченка. — 09.10.1897 // Кримський А. Ю. Твори: У 5 т. — К., 1972. — Т. 5. — Кн. 1.
- 1897. Кримський/Тобілевич.** Кримський А. Ю. Рец.: Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Драми і комедії // Зоря. — 1897. — № 21 // Кримський А. Ю. Твори: У 5 т. — К., 1972. — Т. 2: Художня проза, літературознавство і критика.
- 1897. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. С хлеба на квас // Призыв: Сб. — М., 1897 // Кропивницький М. Твори: В 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1897. Кропивницький/Грінченко/1.** Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 17.01.1897 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.

1897. *Кропивницький/Грінченко/2*. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 23.04.1897 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1897. *Кропивницький/Грінченко/3*. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 31.08.1897 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1897. *Кропивницький/Пропавша грамота*. Кропивницький М. Л. Пропавша грамота. Фантастична комедія-оперета у 4 діях і 7 картинах // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1959. — Т. 5.
1897. *Леся/Косач/1*. Леся Українка. Лист до О. П. Косач (матері). — 7 листопада 1897 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1978. — Т. 10: Листи (1876–1897).
1897. *Леся/Косач/2*. Леся Українка. Лист до О. П. Косач. — 7 листопада 1897 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1978. — Т. 10: Листи (1876–1897).
1897. *Старицький/Білиловський/1*. Старицький М. П. Лист до Ц. О. Білиловського. — Початок жовтня, 1897 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1897. *Старицький/Білиловський/2*. Старицький М. П. Лист до Ц. О. Білиловського. — Жовтень, 1897 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1897. *Старицький/Комаров/1*. Старицький М. П. Лист до М. Ф. Комарова. — Жовтень, 1897 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1897. *Старицький/Комаров/2*. Старицький М. П. Лист до М. Ф. Комарова. — Друга половина червня, 1897 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1897. *Старицький/Хмельницький*. Старицький М. Богдан Хмельницький. Історична драма в 5 діях і 6 одмінах з апофеозом // Киевская старина. — 1897. — № 4, 5 // Старицький М. Твори у 8 т. — К., 1964. — Т. 4: Драматичні твори.
1897. *Тимченко*. Тимченко Є. Русско-малороссийский словарь. — К., 1897. — Т. 1: А–О.
1897. *Франко/Тобілевич*. Франко І. Я. Рец.: Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Драми і комедії // Жите і слово. — 1897. — Т. 6. — Кн. 1 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899).
1897. *Чайківський*. Чайківський А. Причинок до історії русько-народного театру в Галичині // Жите і слово. — 1897. — Т. VI.
1897. *Черняев*. Черняев Н. Театр в уездных городах полвека назад и теперь // Южный край. — 1897. — 25 июня // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010.
1898. *Гл*. Гл. Д. Русский театр // Одес. новости. — 1898. — 29 окт., № 4441 // М. Л. Кропивницький в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2006. — С. 104.
1898. *Гораціо*. Гораціо. Русский театр // Театр. — 1898. — 28 сент., № 129 // М. П. Старицький в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2010.
1898. *Із секретів*. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості // Літературно-науковий вістник. — 1898. — Т. 1. — Кн. 1–6 // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899).

- 1898. Карпенко-Карий/Вороний.** Карпенко-Карий І. К. Лист до М. К. Вороного. — 07.02.1898 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) Твори: В 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1898. Карпенко-Карий/Саксаганський.** Карпенко-Карий І. К. Лист до П. К. Саксаганського. — 14.03.1898 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1898. Карпенко-Карий/Тобілевич.** Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — 25.02.1898 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) Твори: В 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1898. Карпенко-Карий/Чумаки.** Карпенко-Карий І. К. Чумаки // Літературно-науковий вістник. — 1898 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — Т. 2: Драматичні твори. — К., 1985.
- 1898. Коцюбинський.** Коцюбинський М. Организация общественных развлечений // Во-лынсь. — 1898. — 28–20 січня. — № 23–24 // Коцюбинський М. Твори: У 7 т. — К., 1975. — Т. 4: Статті та нариси. Інші редакції. Переклади. Фольклорні записи.
- 1898. Кримський/Грінченко/1.** Кримський А. Ю. Лист до Б. Д. Грінченка. — 29.08.1898 // Кримський А. Ю. Твори: У 5 т. — К., 1972. — Т. 5. — Кн. 1.
- 1898. Кримський/Грінченко/2.** Кримський А. Ю. Лист до Б. Д. Грінченка. — 18.07.1898 // Кримський А. Ю. Твори: У 5 т. — К., 1972. — Т. 5. — Кн. 1.
- 1898. Кропивницький/Заньковецька.** Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької. — 18.06.1898 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1898. Кропивницький/Мордовцев.** Кропивницький М. Л. Лист до Д. Л. Мордовцева. — 06.03.1898 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1898. Леся/02.02.** Леся Українка. Лист до О. П. Косач (матері). — 2 лютого 1898 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1978. — Т. 11: Листи (1898–1902).
- 1898. Леся/02.03.** Леся Українка. Лист до О. П. Косач (матері). — 2 березня 1898 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1978. — Т. 11: Листи (1898–1902).
- 1898. Леся/12.03.** Леся Українка. Лист до О. П. Косач (матері). — 12 березня 1898 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1978. — Т. 11: Листи (1898–1902).
- 1898. Леся/11.04.** Леся Українка. Лист до О. П. Косач (матері). — 11 квітня 1898 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1978. — Т. 11: Листи (1898–1902).
- 1898. Леся/13.04.** Леся Українка. Лист до О. П. Косач (матері). — 13 квітня 1898 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1978. — Т. 11: Листи (1898–1902).
- 1898. Леся/01.05.** Леся Українка. Лист до О. П. Косач (матері). — 1 травня 1898 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1978. — Т. 11: Листи (1898–1902).
- 1898. Лисенко/1.** Лисенко М. В. Лист до О. М. Куліш (Ганни Барвінок). — 29 січня 1898 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1898. Лисенко/2.** Лисенко М. В. Лист до О. Л. Самойлович. — 1 мая 1898 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1898. Лисенко/3.** Лисенко М. В. Лист до О. М. Куліш (Ганни Барвінок) — 2 мая 1898 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.

- 1898. Лисенко / 4.** Лисенко М. В. Лист до Б. С. Познанського. — 4 мая 1898 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1898. Лисенко / 5.** Лисенко М. В. Лист до М. Ф. Комарова. — 17 грудня 1898 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1898. Мирний.** Панас Мирний. Лист до М. Коцюбинського. — 11 вересня (30 серпня) 1898 // Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. — К., 1971. — Т. 7: Поезія. Публіцистика. Епістолярій.
- 1898. Николаев.** Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве: Исторический очерк (1803–1893). — К., 1898.
- 1898. Роковини.** Столітні роковини відродження українсько-руського письменства // Записки НТШ. — 1898. — Т. 26.
- 1898. Старицький / 1.** Старицький М. П. Лист до І. Я. Франка. — 21.09.1898 // Старицький М. П. Твори: У 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1898. Старицький / 2.** Старицький М. П. Лист до І. Я. Франка. — Вересень, 1898 // Старицький М. П. Твори: У 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1898. Старицький / 3.** Старицький М. П. Лист до Панаса Мирного. — 06.04.1898 // Старицький М. П. Твори: У 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1898. Старицький / 4.** Старицький М. П. Лист до Панаса Мирного. — 20.04.1898 // Старицький М. П. Твори: У 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1898. Старицький / 5.** Старицький М. П. Лист до Панаса Мирного. — 20.05.1898 // Старицький М. П. Твори: У 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1898. Старицький / 6.** Старицький М. П. Лист до Панаса Мирного. — 30.06.1898 // Старицький М. П. Твори: У 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1898. Старицький / Доповідь.** Старицький М. П. Доповідь на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей 9–23 марта 1897 г. в Москве. Ч. 2. — М., 1898 // Старицький М. П. Твори: У 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
- 1898. Франко.** Франко І. Я. Гергарт Гауптман. Його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи «Парижа». Е. Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса // Літературно-науковий вістник. — 1898. — Кн. 2 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899).
- 1898. Франко / Котляревський.** Франко І. Я. Писання І. П. Котляревського в Галичині // Записки НТШ. — 1898. — Т. 26 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899).

- 1898. Франко / Пупин.** Франко І. [Рец.] А. І. Пупин. История русской литературы // Записки НТШ. — 1898. — Т. 26. — Кн. 6 // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 31.
- 1898. Ярон.** Ярон С. Воспоминания о театре (1867–1897). — К., 1898.
- 1899. Карпенко-Карий.** Карпенко-Карий І. К. Лист до Б. Д. Грінченка. — 08.11.1899 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1899. Карпенко-Карий / Чалий.** Карпенко-Карий І. К. Сава Чалий // Киевская старина. — Т. VII, IX // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 2: Драматичні твори.
- 1899. Кропивницький / 1.** Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. — 03.02.1899 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1899. Кропивницький / 2.** Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. — 08.02.1899 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1899. Кропивницький / 3.** Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. — 16.02.1899 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1899. Кропивницький / 4.** Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. — 21.02.1899 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1899. Кропивницький / 5.** Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. — 23.02.1899 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1899. Кропивницький / Беспочвенники.** Кропивницький М. Л. Беспочвенники. Драма в 4 дійствах і 6 картинах в стихах // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 1.
- 1899. Кропивницький / Вергілійова Енеїда.** Кропивницький М. Л. Вергілійова Енеїда // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1959. — Т. 5.
- 1899. Леся / 1.** Леся Українка. Лист до О. П. Косач (сестри). — 28 листопада 1899 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1978. — Т. 11: Листи (1898–1902).
- 1899. Леся / 2.** Леся Українка. Лист до О. П. Косач (сестри). — 29 січня, 1 лютого 1899 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1978. — Т. 11: Листи (1898–1902).
- 1899. Лисенко / 1.** Лисенко М. В. Лист до О. М. Куліш (Ганни Барвінок). — 30 липня 1899 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1899. Мирний.** Панас Мирний. Лист до Олександри Шейдеман. — 7 січня 1899 // Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. — К., 1971. — Т. 7: Поезія. Публіцистика. Епістолярій.
- 1899. Устав.** Устав музыкально-драматической школы свободного художника М. К. Носовой в Киеве. — К., 1899.
- 1899. Франко.** Франко І. Я. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910).
- 1899. Франко / Москаль.** Франко І. Я. Галицький «Москаль-чарівник» // Збірник Наукового товариства ім. Шевченка. — 1899. — Т. 27. — Кн. I // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899).

1899. *Франко/Шекспір*. Франко І. Я. Передмова до видання: Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський. Переклад П. О. Куліша. — Львів, 1899 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 32: Літературно-критичні праці (1899–1901).
1899. *Spectator/1*. Spectator [О. Лотоцький]. З Російської України: Генезис українського театру. Сучасні українські трупши. Український репертуар. Становище українського театру з юридичного погляду. Хиби українського театру. Відносини російських артистів до українського театру. Взаїмні відносини укр. труп і артистів // Літературно-науковий Вістник. — 1899. — Річник II. — Т. 1.
1900. *Абрагамсон*. Абрагамсон А. Парижские письма. I. Париж накануне выставки // Киевлянин. — 1900. — № 72. — 12 марта. — С. 3.
1900. *Александровский*. Александровский И. Театральные заметки // Киевлянин. — 1900. — № 321. — 19 ноября. — С. 3.
1900. *Бінокль*. На оборудованіе киевского городского театра // Киевлянин. — 1900. — № 337. — 5 декабря. — С. 3.
1900. *Децо*. С. Є. Децо про театральних рецензентів // Літературно-науковий вістник. — 1900. — Т. 11. — Ч. II.
1900. *Етно*. С. Є. Етнографічні концерти в Петербурзі // Літературно-науковий вістник. — 1901. — Т. 13. — Ч. II.
1900. *Карпенко-Карий*. Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — 26.03.1900 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
1900. *Картини*. Хроника. // Киевлянин. — 1900. — № 306. — 4 ноября. — С. 2.
1900. *Кафешантан*. О некоторых секретах кафешантанного мира рассказывает г. Плещеев в «России» // Киевлянин. — 1900. — № 158. — 9 июня. — С. 4.
1900. *Кропивницький/1*. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 02.12.1900 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1900. *Кропивницький/2*. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 19.12.1900 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1900. *Кропивницький/Нашествіє*. Кропивницький М. Л. Нашествіє варварів. Комедія у двох діях // Київська старовина. — 1994. — № 3.
1900. *Куліш*. Куліш П. О. Цар Наливай. Староруська історична драма // Куліш П. О. Драматизована трилогія. — Х., 1900 // Куліш П. О. Твори: У 2 т. — К., 1994. — Т. 2: Поєми. Драматичні твори.
1900. *Любка*. Котляров П. Любка, или Сватанье в с. Рихмах. Оперетта в 4 действиях // Київська старовина. — 1900. — Січень // Українська драматургія першої половини XIX століття. Маловідомі п'єси. — К., 1958.
1900. *Франко/Буря*. Франко І. Я. Рецензія. Буря. Драма в 5 діях О. М. Островського. З російської переклав М. Павлик // Літературно-науковий вістник. — 1900. — Т. X. — Кн. 6 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 32: Літературно-критичні праці (1899–1901).
1900. *Франко/Житецький*. Франко І. Я. Рец.: П. Житецький. «Энеида». И. П. Котляревского и древнейший список ее // Записки НТШ. — 1900. — Кн. 6. — С. 41 //

- Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).
- 1900. Франко/Кміт.** Франко І. Я. Примітки до статті Ю. Кміта «Карпенко-Карий (Іван Тобілевич)» // Літературно-науковий вістник. — 1900. — Кн. 7. // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).
- 1900. Франко/Коріолан.** Франко І. Я. Передмова до видання: Уільям Шекспір. Коріолан. Переклад П. О. Куліша. — Львів, 1900 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 32: Літературно-критичні праці (1899–1901).
- 1900. Франко/Макбет.** Франко І. Я. Передмова до видання: Уільям Шекспір. Макбет. Переклад П. О. Куліша. — Львів, 1900 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 32: Літературно-критичні праці (1899–1901).
- 1900. Франко/Приборкана.** Франко І. Я. Передмова до видання: Уільям Шекспір. Приборкана гоструха. Комедія в 5 діях з передгрою. Переклад П. О. Куліша. — Львів, 1900 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 32: Літературно-критичні праці (1899–1901).
- 1900. Франко/Розмова.** Франко І. Я. На склоні віку. Розмова вночі перед новим 1901 // Бувальщина: Драми. Комедії. Водевіль. — К., 1990.
- 1900. Франко/Театр.** Франко І. Я. Уваги про галицько-руський театр // Літературно-науковий вістник. — 1900. — Кн. 11. — С. 74 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).
- 1900. Франко/Цезар.** Франко І. Я. Передмова до видання: Уільям Шекспір. Юлій Цезар. Переклад П. О. Куліша. — Львів, 1900 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 32: Літературно-критичні праці (1899–1901).
- 1900. Хоткевич.** Хоткевич Г. 3 російської України. Сумний стан теперішнього українського театру (Драматичні «твори» Сластіна) // Літературно-науковий вістник. — 1900. — Кн. 2.
- 1900. Черняев.** Черняев Н. Афиши // Черняев Н. Харьковський ілюстрований театральний альманах. Матеріали для історії Харьковської сцени. — Х., 1900.
- 1900. Шекспір.** Шекспір У. Приборкана гоструха. Комедія в 5 діях з передогою. Переклад П. Куліша. Виданий з передмовою і поясненням Др. Ів. Франка. — Львів, 1900.
- 1900. Етуаль.** Откуда берутся кафешантанные этюали? // Киевлянин. — 1900. — № 155. — 16 июня. — С. 3.
- 1900-ті (?). Контракт.** Контракт. Правила // Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. — К., 1984.
- 1900-ті. Мирний.** Панас Мирний. Лист до Марка Кропивницького. — Кінець 90-х — початок 1900-х років // Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. — К., 1971. — Т. 7: Поезія. Публіцистика. Епістолярій.
- 1901. Барвінський.** Барвінський О. Огляд історії українсько-руської літератури до кінця XVIII століття. — Львів, 1901.

1901. *Карпенко-Карий*. Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — 02.03.1901 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
1901. *Картини*. Хроника // Києвлянин. — 1901. — № 19. — 19 января. — С. 3.
1901. *Клевета*. Кое-что о клевете // Києвлянин. — 1901. — № 326. — 25 ноября. — С. 3.
1901. *Комісія*. Заседание театральной комиссии // Києвлянин. — 1901. — № 330. — 29 ноября. — С. 3.
1901. *Концертант*. Франко І. Федькович концертант і прелегент // Літературно-науковий вістник. — 1901. — Річник 4. — Т. 16. — С. 175–177.
1901. *Корифеи*. Корифеи украинской сцены. — К., 1901.
1901. *Кропивницький / 1*. Кропивницький М. Л. Лист до Л. О. Яновської. — 19.10.1901 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1901. *Кропивницький / 2*. Кропивницький М. Л. Лист до Л. О. Яновської. — 24.10.1901 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1901. *Леся*. Леся Українка. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. (критичний огляд) // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1977. — Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті.
1901. *Мелочи*. Лазаревский Ал. Украинские исторические мелочи. — К., 1901. — Ч. 1.
1901. *Репетиція*. Наталка Полтавка. Генеральна репетиція. Етюд у двох діях // Літературно-науковий вістник. — 1901. — Кн. IV. — Т. XIV.
1901. *Старицький*. Старицький М. П. Лист до І. М. Кондратьєва. — 02.06.1901 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1901. *Стріндберг*. Стріндберг А. Над хмарами // Літературно-науковий вістник. — 1901. — Т. XIV. — Кн. VI. — Червень.
1901. *Томашівський*. Томашівський С. Маруся Богуславка в українській літературі: Історично-літературний нарис [Закінчення] // Літературно-науковий вістник. — Кн. IV. — Т. XIV. — Цвітень.
1901. *Устав*. Устав Киевского литературно-артистического общества. — К., 1901.
1901. *Франко*. Франко І. Я. З останніх десятиліть XIX віку // Літературно-науковий вістник. — 1901. — Т. 15. — Кн. 7. — С. 9 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910).
1901. *Франко / Галас*. Франко І. Я. Передмова до видання: Вільям Шекспір. Багацько галасу знічев'я. Переклад П. О. Куліша. — Львів, 1901 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).
1901. *Франко / Клеопатра / 1*. Франко І. Я. Передмова до: Уїлліям Шекспір. Антоній і Клеопатра. Переклад П. А. Куліша. Виданий з передмовою і поясненнями Др. Ів. Франка. — Львів, 1901.
1901. *Франко / Клеопатра / 2*. Франко І. Я. Передмова до видання: Вільям Шекспір. Антоній і Клеопатра. Переклад П. О. Куліша. — Львів, 1901 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).

1901. *Франко/Перетц*. Франко І. Я. Рец.: Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы // Записки НТШ. — 1901. — Т. II. — Кн. 3. — С. 28–30.
1901. *Франко/Ромео*. Франко І. Я. Передмова до видання: Вільям Шекспір. Ромео та Джульєтта. Переклад П. О. Куліша. — Львів, 1901 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).
1902. *Боярка*. Театр ст. Боярка [реклама] // Києвлянин. — 1902. — № 170. — 22 июня. — С. 1.
1902. *Єфремов*. С. Є. [С. Єфремов] Літературний процес і суд проф. Флоринського над... самим собою... // ЛНВ. — 1902. — Т. 17. — Ч. 1: Хроніка: 3 науки і письменства. — С. 1–2.
1902. *Клака*. Смесь. Клакеры в парижском театре // Києвлянин. — 1902. — № 175. — 27 июня. — С. 4.
1902. *Кропивницький/Чайковський*. Кропивницький М. Л. Чайковський, або Олексій Попович. Исторично-драматична бувальщина у 5 діях і 9 одмінах. Зміст позичений у Є. П. Гребінки // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1959. — Т. 5.
1902. *Найденьш*. Найденьш. Адольфа Дыгасинского (с польського). (Окончание) // Києвлянин. — 1902. — № 15. — 15 января. — С. 2.
1902. *Одеса*. Лернер О. Одесская старина: Исторические очерки. По данным из архива бывшего Новороссийского генерал-губернатора. — Одесса, 1902.
1902. *Старицький/Франко/1*. Старицький М. П. Лист до І. Я. Франка. — Серпень, 1902 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1902. *Старицький/Франко/2*. Старицький М. П. Лист до І. Я. Франка. — Початок червня 1902 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1902. *Тен*. Тен Г. Фільософія штуки / Переложив Олександр Барвінський. Друге видання. — Львів, 1902.
1902. *Франко/Декламація*. Франко І. Я. Передмова до видання: «Вибір декламацій для руських селян і міщан», Львів, 1902 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).
1902. *Франко/Лір*. Франко І. Я. Передмова до видання: Вільям Шекспір. Король Лір. Переклад П. О. Куліша. — Львів, 1902 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).
1902. *Франко/ЛНВ*. Франко І. Я. Михайло Петрович. Старицький // Літературно-науковий вістник. — 1902. — Кн. 5. — С. 67 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).
1902. *Франко/Міра*. Франко І. Я. Передмова до видання: Вільям Шекспір. Міра за міру. Переклад П. А. Куліша. — Львів, 1902 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).
1902. *Франко/Писання*. Франко І. Я. Передмова до видання: «Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видання. Тому третього друга частина. Драма-

- тичні переклади Осипа Юрія Федьковича», Львів, 1902 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).
- 1902. Франко/Страсті.** Франко І. Я. Рец.: Страсти Христовы в западнорусском списке XV века. Труд Н. М. Тупикова // Записки НТШ. — 1902. — Кн. 1 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902).
- 1902. Чайковський.** Кропивницький М. Чайковський, або Олексій Попович. Історично-драматична бувальщина у 5 діях і 9 одмінах. Зміст позичений у Є. П. Гребінки // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 5.
- 1903. Александровский.** Александровский И. 100-летие Киевского театра // Киевлянин. — 1903. — № 249. — 9 сентября. — С. 3–4.
- 1903. Винниченко.** Винниченко В. Антрепренёр Гаркун-Задунайський. Уперше надруковано в журн. «Киевская старина». — 1903. — Кн. II. — [Т. 1] // Винниченко В. Краса і сила. Повісті та оповідання. — К., 1989.
- 1903. Гомо.** Гомо. Русский театр // Юж. обозрение. — 1903. — № 2038. — 8 янв. (Театр и музыка) // І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004. — С. 113.
- 1903. Декляматор.** Народний декляматор. — Коломия, 1903.
- 1903. Карпенко-Карий/Наталка.** Карпенко-Карий І. К. Наталка Полтавка // Літературний збірник на спомин О. Кониського. — К., 1903 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1903. Карпенко-Карий/Тобілевич.** Карпенко-Карий І. К. Лист до І. І. Тобілевич та М. І. Тобілевич. — 01.08.1903 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1903. ККС.** Киевское коммерческ. собрание [реклама] // Киевлянин. — 1903. — № 337. — 6 декабря. — С. 1.
- 1903. Коцюбинський.** Коцюбинський М. Лист до Миколи Лисенка. — Грудень, 1903 / Коцюбинський М. Твори: В 7 т. — К., 1974. — Т. 5: Листи (1886–1904).
- 1903. Кража.** Кража биноклей // Киевлянин. — 1903. — № 336. — 5 декабря. — С. 3.
- 1903. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. Лист до А. Ю. Тесленка. — 09.10.1903 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1903. Лисенко/1.** Лисенко М. В. Лист до Г. І. Маркевича. — 9 липня 1903 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1903. Лисенко/2.** Лисенко М. В. Лист до Г. І. Маркевича. — 20 липня 1903 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1903. Лисенко/3.** Лисенко М. В. Лист до В. Ясеницького. — 12 грудня 1903 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1903. Мамаша.** Кропивницький М. Мамаша. Комедія у 3 діях // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 3.
- 1903. Мирний.** Панас Мирний. Лист до Марії Заньковецької. — Липень–серпень 1903 // Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. — К., 1971. — Т. 7: Поезія. Публіцистика. Епістолярій.

1903. *Село*. Село Тындырівка. Образок в 3 действях. Написав Петро Федосів. — Коломия, 1903.
1903. *Старицький / 1*. Старицький М. П. К биографии Н. В. Лысенка // Киевская старина. — 1903. — Грудень // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1903. *Старицький / 2*. Старицький М. П. Лист до М. М. Коцюбинського. — Початок лютого, 1903 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1903. *Старицький / 3*. Старицький М. П. Лист до М. Ф. Комарова. — 25.03.1903 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи.
1903. *Трембицький*. Тарас Шевченко. Картина в 1 дійствію. Написав Ісидор Трембицький. — Коломия, 1903.
1903. *Франко*. Франко І. Я. Рец.: Народний декламатор. — Коломия, 1903 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 34: Літературно-критичні праці (1902–1905).
1903. *Чумаки*. Русский театр. «Малорусская труппа М. Кропивницкого... 6 января 1903 г. представлено будет: «Чумаки», комедия ...соч. Карпенко-Карого...»: [Афіша] // Ведомости Одес. градоначальства. — 1903. — 5 янв., № 4; Одес. новости. — 6 янв., № 5850; Одесский листок. — 6 янв., № 5; Юж. обозрение. — 6 янв., № 2037 // І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004. — С. 113.
1903. *Gargas*. Gargas Z. Teatry chłopskie w Galicyi. — Lwów, 1903.
1904. *Артистична*. Артистична часопис // Літературно-науковий вістник. — 1904. — Т. 28. — Кн. 10.
1904. *Ваглер*. Ваглер П. Новітні вигади в старині. Культурно-історична студія // Літературно-науковий вістник. — 1904. — Т. 26. — Кн. 4.
1904. *Ваглер / 2*. Ваглер П. Новітні вигади в старині. Культурно-історична студія // Літературно-науковий вістник. — 1904. — Т. 28. — Кн. 11.
1904. *Гр. См*. Гр. См. Укр. вистава в Юреві // Літературно-науковий вістник. — 1904. — Т. 25. — Кн. 1. — С. 61.
1904. *Гр. Смутний*. Гр. Смутний. Український театр в Одесі // Літературно-науковий вістник. — 1904. — Т. 25. — Кн. 3. — С. 185.
1904. *Д. Д.* Д-ко. Український театр в Петербурзі // Літературно-науковий вістник. — 1904. — Т. 26. — Кн. 5. — С. 42.
1904. *Історія*. [Тит Гембицький]. Історія основаня і розвою руско-народного театру в Галичині. Составлена одним із найстарших артистів рускої сцени. — Коломия, 1904.
1904. *Карпенко-Карий / 1*. Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — 25.01.1904 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
1904. *Карпенко-Карий / 2*. Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей. — 7.01.1904 // Уроки житейської мудрості. Листи І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) до своїх

- дітей. Вступ, упорядкування листів та примітки Н. Ю. Тобілевича // Вітчизна. — 1991. — № 5.
- 1904. Карпенко-Карий / 3.** Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей. — 14/27.02.1904 // Уроки житейської мудрості. Листи І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) до своїх дітей. Вступ, упорядкування листів та примітки Н. Ю. Тобілевича // Вітчизна. — 1991. — № 5.
- 1904. Карпенко-Карий / 4.** Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей. — 13.04.1904 // Уроки житейської мудрості. Листи І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) до своїх дітей. Вступ, упорядкування листів та примітки Н. Ю. Тобілевича // Вітчизна. — 1991. — № 5.
- 1904. Карпенко-Карий / 5.** Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевич. — 18.06.1904 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1904. Карпенко-Карий / 6.** Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей. — 26.07.1904 // Уроки житейської мудрості. Листи І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) до своїх дітей. Вступ, упорядкування листів та примітки Н. Ю. Тобілевича // Вітчизна. — 1991. — № 6.
- 1904. Карпенко-Карий / 7.** Карпенко-Карий І. К. Лист до М. Ф. Комарова. — 07.12.1904 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1904. Карпенко-Карий / 8.** Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей. — 19.12.1904 // Уроки житейської мудрості. Листи І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) до своїх дітей. Вступ, упорядкування листів та примітки Н. Ю. Тобілевича // Вітчизна. — 1991. — № 6.
- 1904. Кибальчич.** Кибальчич Н. З малих краєвидів // Літературно-науковий вісник. — 1904. — Т. 27. — Кн. 9.
- 1904. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Суслова. — 11.09.1904 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1904. Лисенко.** Лисенко М. Лист до М. С. Грушевського. — 1 липня 1904 року // Микола Лисенко. Листи / Упоряд. Р. Скорульська. — К., 2004. — С. 387.
- 1904. Лисенко / 1.** Лисенко М. В. Лист до М. М. Аркаса. — 9 березня 1904 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1904. Лисенко / 2.** Лисенко М. В. Лист до М. М. Аркаса. — 27.05.1904 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
- 1904. ЛНВ.** Музично-драматична школа М. В. Лисенка в Києві // Літературно-науковий вісник. — 1904. — Річник VIII. — Т. XXVII. — С. 92–96.
- 1904. Мирний.** Панас Мирний. Лист до невідомої особи. — Кінець квітня 1904 // Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. — К., 1971. — Т. 7: Поезія. Публіцистика. Епістолярій.
- 1904. Мирний / Нечуй.** Панас Мирний. Лист до І. Нечуя-Левицького. — Грудень 1904 // Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. — К., 1971. — Т. 7: Поезія. Публіцистика. Епістолярій.

- 1904. Мирний/Тобілевичі.** Панас Мирний. Лист до Івана, Миколи та Панаса Тобілевичів. — Вересень 1904 // Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. — К., 1971. — Т. 7: Поезія. Публіцистика. Епістолярій.
- 1904. Нечуй.** Нечуй-Левицький І. С. Лист до Івана Пулюя. — 12 ноября — студня 1904 року // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів у десяти томах. — К., 1968. — Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи.
- 1904. Словар.** Руско-німецький словар. Уложив Омелян Попович. — Чернівці, 1904.
- 1904. Старинний.** Старинний грецький театр в Індії // Літературно-науковий вістник. — 1904. — Т. 28. — Кн. 11.
- 1904. Условія.** Условія приёма в Музыкально-драматическую школу Н. В. Лысенка // Киевская старина. — 1904. — Июль-август. — Приложение. — С. 7–9.
- 1904. Франко/Енци.** Франко І. Я. Южнорусская литература // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. — СПб., 1904. — Т. 41 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910).
- 1904. Франко/ЛНВ.** Франко І. Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Літературно-науковий вістник. — 1904. — Т. 25. — Кн. 2 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905).
- 1904. Франко/Шевченко.** Франко І. Я. Шевченко і критики // ЛНВ. — 1904. — Т. 28. — С. 116–129 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905).
- 1905. Вистава.** Вистава українських артистів // Артистичний вістник. — 1905. — Річник 1. — Зошит II. — С. 24–28.
- 1905. Гастролі.** Нечуй-Левицький І. Гастролі // З потоку життя: Альманах. — Херсон, 1905 // Нечуй-Левицький І. Збір. творів у 10 т. — К., 1967. — Т. 8: Прозові твори.
- 1905. Грушевський.** Грушевський М. В справі руських шкіл і руського театру // Літературно-науковий вістник. — 1905. — Т. 29. — Кн. 3.
- 1905. Доклад.** Доклад Комиссии по вопросу об отмене стеснений малорусского печатного слова // Об отмене стеснений малорусского печатного слова. — СПб., 1905.
- 1905. Єфремов.** Єфремов С. Бонаventura в українській літературі // Літературно-науковий вістник. — 1905. — Т. 29. — Кн. 3.
- 1905. Карпенко-Карий/Житейське море.** Карпенко-Карий І. К. Житейське море // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1905. Карпенко-Карий/Суєта.** Карпенко-Карий І. К. Суєта // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1905. Карпенко-Карий.** Карпенко-Карий І. К. Лист до Г. І. Маркевича. — 09.05.1905 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.
- 1905. Кропивницький.** Кропивницький М. Л. Итоги за тридцать пять лет // Сын отечества. — 1905. — №№ 94, 120 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.

1905. *Лисенко/1*. Лисенко М. В. Лист до Г. І. Маркевича. — 26.12.1905 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.
1905. *Мирний/Спокуса*. Панас Мирний. Спокуса. Містерія у чотирьох справах // Український літературний альманах. — К., 1905 // Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. — К., 1970. — Т. 6: Драматичні твори.
1905. *Націоналізм*. Націоналізм у музиці // Артистичний вістник. — 1905. — Річник 1. — Зошит V. — С. 67–69.
1905. *Обзор*. Лотоцкий А. Краткий обзор украинского литературного движения в России и за границей // Об отмене стеснений малорусского печатного слова. — СПб., 1905.
1905. *Огляд/1*. Огляд // Артистичний вістник. — 1905. — Річник 1. — Зошит II–III. — С. 31–32.
1905. *Огляд/2*. Огляд // Артистичний вістник. — 1905. — Річник 1. — Зошит V. — С. 78–80.
1905. *Огляд/3*. Огляд // Артистичний вістник. — 1905. — Річник 1. — Зошит VI. — С. 105–112.
1905. *Редакція*. Від редакції // Артистичний вістник. — 1905. — Річник 1. — Зошит I. — С. 1.
1905. *Редин*. Редин Е. К. Преподавание искусств в Императорском Харьковском университете: к истории Император. Харьков. ун-та (1805–1905). — Х., 1905.
1905. *Рескін*. Рескін про війну і плястичні штуки // Артистичний вістник. — 1905. — Річник 1. — Зошит V. — С. 75–77.
1905. *Стебницький*. Стебницький П. Очерк развития действующего цензурного режима в отношении малорусской письменности // Об отмене стеснений малорусского печатного слова. — СПб., 1905.
1905. *Стороженко*. Стороженко Н. Нарис історії західно-європейської літератури до кінця XVIII віку. З російської переклали С. Петлюра і Н. Романович. Видано під редакцією Др. Івана Франка. — Львів, 1905.
1905. *Субвенції*. Соймові субвенції для українських культурних товариств у Галичині на 1906 р. // Літературно-науковий вістник. — 1905. — Т. 32. — Кн. 12.
1905. *Труш/1*. Мочульський М. Іван Труш // Артистичний вістник. — 1905. — Річник 1. — Зошит V. — С. 63.
1905. *Труш/2*. Труш І. Memento! // Артистичний вістник. — 1905. — Річник 1. — Зошит V. — С. 92–93.
1905. *Франко/1*. Франко І. Я. Лист до С. О. Єфремова. — 19 лютого 1905 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 50: Листи (1895–1916).
1905. *Франко/2*. Франко І. Я. Лист до С. О. Єфремова. — 31 травня 1905 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 50: Листи (1895–1916).
1905. *Франко/Мізерія*. Франко І. Я. Наша театральна мізерія // Артистичний вістник. — 1905. — № 7–8 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905).
1905. *Франко/Чесць*. Франко І. Я. Львівський театр і народна честь // Літературно-науковий вістник. — 1905. — Т. 29. — Кн. 2 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905).

1905. *Хомик*. Хомик А. Всесильний доляр // Літературно-науковий вістник. — 1905. — Т. 32. — Кн. 12.
1905. *Хоткевич*. Хоткевич Г. Лихоліття. Хроніка початку ХХ ст. в 5-ти діях. [1905–1906?] // Хоткевич Г. Твори: У 2 т. — К., 1966. — Т. 1.
1905. *Чарнецький*. Чарнецький С. Дещо про теперішній стан галицько-руського театру // Літературно-науковий вістник. — 1905. — Т. 30. — Кн. 4.
1906. *Безталанна*. Лук'яновський народний театр. «Безталанна», драма І. Тобілевича, 17 грудня // Рада. — 1906. — № 82. — 19 грудня. — С. 3.
1906. *Городський*. Городський театрі [оголошення] // Рада. — 1906. — № 5. — 20 вересня. — С. 1.
1906. *Городський / 2*. Стеценко К. Городський театр // Рада. — 1906. — № 36. — 26 жовтня (жовтня). — С. 3.
1906. *Гр. С.* Гр. С. «Наталка-Полтавка» опер. І. Котляревського // Рада. — 1906. — № 10. — 26 вересня. — С. 3.
1906. *Грінченко*. М. І-ч. Малий Театр — Крамського. «На новий шлях», драма Б. Грінченка // Рада. — 1906. — № 52. — 14 листопада. — С. 3.
1906. *Добродійний*. Городський театр [реклама] // Рада. — 1906. — № 79. — 15 грудня (декабра). — С. 1.
1906. *Доманицький*. Словарик. Пояснення чужих та не дуже зрозумілих слів. Склав В. Доманицький. — К., 1906.
1906. *Індржишек*. Г. І. Индржишек [оголошення] // Рада. — 1906. — № 7. — 22 вересня. — С. 1.
1906. *Історія*. З школи Лисенка // Рада. — 1906. — № 2. — 16 вересня. — С. 3.
1906. *Клака*. Театральна клака в Одессе // Києвлянин. — 1906. — № 55. — 24 лютого. — С. 3.
1906. *Комаров*. Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906 р.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1906.
1906. *Концерти*. Сімфонічні концерти // Рада. — 1906. — № 3. — 16 листопада.
1906. *Кропивницький / 35 літ*. Кропивницький М. Л. За тридцять п'ять літ // Нова громада. — 1906. — № 9 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1906. *Кропивницький / Громада*. Кропивницький М. Л. За тридцять п'ять літ // Нова громада. — 1906. — № 9.
1906. *Кропивницький / Комаров*. Кропивницький М. Л. Лист до М. Ф. Комарова. — 02.10.1906 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1906. *Кропивницький / Сумцов*. Кропивницький М. Л. Лист до М. Ф. Сумцова. — 25.07.1906 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1906. *Курси*. На курсах української драми // Рада. — 1906. — № 1. — 15 вересня. — С. 3.
1906. *Лесневич*. Музыкально-драматическая школа М. К. Лесневич-Носовой [реклама] // Києвлянин. — 1906. — № 238. — 29 лютого. — С. 1.
1906. *Лисенко / 1*. Лисенко М. В. Лист до М. Ф. Комарова. — 02.08.1906 // Лисенко М. В. Листи. — К., 1964.

1906. *Нова громада*. Перша київська етнографічна вистава // Нова громада. — 1906. — № 3. — С. 2.
1906. *Одмова*. Одмова від спектаклю в городському театрі на користь слухачів вищих комерческих курсів // Рада. — 1906. — № 75. — 10 грудня. — С. 3.
1906. *Опера*. Труппа Гайдамаки // Рада. — 1906. — № 91. — 30 грудня. — С. 3.
1906. *Перети*. Українське питанне в освітленні польського поета XVIII віка // Записки НТШ. — 1906. — Т. 71. — Кн. 3.
1906. *Приют*. Дневні дитячі приюти // Рада. — 1906. — № 57. — 19 листопада. — С. 3.
1906. *Просвіта*. Товариство «Просвіта» у Києві. Теми для виданнів. Виробила Видавнична Комісія Товариства // Рада. — 1906. — № 22. — 10 жовтня. — С. 2-3.
1906. *Ревізія*. До ревізії оперного театру // Рада. — 1906. — № 73. — 8 грудня. — С. 3.
1906. *Сагатовський*. Труппа Сагатовського // Рада. — 1906. — № 28. — 17 жовтня. — С. 4.
1906. *Соловцов / 1*. Іванченко М. Театр «Соловцов» // Рада. — 1906. — № 42. — 2 листопада. — С. 3.
1906. *Соловцов / 2*. Театр // Рада. — 1906. — № 71. — 6 грудня. — С. 1.
1906. *Старицька*. Театр і музика // Рада. — 1906. — № 28. — 17 жовтня. — С. 4.
1906. *Стешенко*. Театр і музика. Цікава вистава // Рада. — 1906. — № 53. — 15 листопада. — С. 3.
1906. *Танці*. Лукьяновский народный дом [реклама] // Киевлянин. — 1906. — № 96. — 8 апреля. — С. 1.
1906. *Твори*. Твори Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького, Николи Устияновича, Антона Могильницького. — Львів, 1906.
1906. *Театр*. Театр і музика // Рада. — 1906. — № 15. — 1 жовтня.
1906. *Театр / 2*. В політехникумі // Рада. — 1906. — № 72. — 7 грудня. — С. 3.
1906. *Дуван*. Дуван-Торцов І. Лист до редакції // Рада. — 1906. — № 64. — 28 листопада (ноября). — С. 3.
1906. *Травіата*. Городський театр. Опера «Травіата» // Рада. — 1906. — № 5. — 20 вересня.
1906. *Труппа*. Труппа Садовського в Полтаві // Рада. — 1906. — № 32. — 21 жовтня. — С. 3.
1906. *Труппа / 2*. Труппа Садовського у Ніжині // Рада. — 1906. — № 59. — 22 листопада. — С. 3.
1906. *ТТГ*. Театр Товариства грамотності [реклама] // Рада. — 1906. — № 86. — 23 грудня (декабря). — С. 1.
1906. *Федькович / Громовий топір*. Федькович Ю. Довбуш або Громовий топір и знахарский крест. Трагедия в пять ділах. Написав а відтак зовсім наново переробив Ю. Федькович // Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видане. — Львів, 1906. — Т. 3. — Ч. 1-А: Драматичні твори Осипа Юрія Федьковича. 3 перводруків і автографів видав Др. Олександр Колесса.
1906. *Федькович / Дивоглядія*. Федькович Ю. Довбуш. Дивоглядія в п'ятьох зводах. Перша редакція / Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видане. — Львів, 1906. — Т. 3. — Ч. 1-А: Драматичні твори Осипа Юрія Федьковича. 3 перводруків і автографів видав Др. Олександр Колесса.

1906. *Франко/Вертеп*. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII в. // Записки НТШ. — 1906. — Т. 71. — Кн. 3–5 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 36: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1906. *Франко/НТШ/69*. Франко І. Рец.: В. Н. Перетц. К истории польского и русского народного театра. Несколько интермедий XVII–XVIII столетия // Записки НТШ. — 1906. — Т. 69. — Кн. 1 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1906. *Франко/НТШ/71/1*. Франко І. Я. Рец.: Hermann Reich. Der Mimus <...> // Записки НТШ. — 1906. — Т. 71. — Кн. 3 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1906. *Франко/НТШ/71/2*. Франко І. Я. Рец.: Rodolphe de Varsage. Histoire de célèbre theatre <...> // Записки НТШ. — 1906. — Т. 71. — Кн. 3 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1906. *Франко/НТШ/71/3*. Франко І. Я. Рец.: Herm. Siegf. Rehm. Das Buch der Marionette <...> // Записки НТШ. — 1906. — Т. 71. — Кн. 3 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1906. *Франко/НТШ/72*. Франко І. Я. Рец.: В. Н. Перетц. К истории польского и русского народного театра // Записки НТШ. — 1906. — Т. 72. — Кн. 4 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1906. *Франко/НТШ/73/1*. Франко І. Я. Рец.: Dr Curt Prüfer. Ein ägyptisches Schattenspiel // Записки НТШ. — 1906. — Т. 73. — Кн. 5 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1906. *Франко/НТШ/73/2*. Франко І. Я. Рец.: Dr Georg Jacob. Erwähnungen des Schattenstheater <...> // Записки НТШ. — 1906. — Т. 73. — Кн. 5. — С. 190 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1906. *Франко/НТШ/73/3*. Франко І. Я. Рец.: R. Pischel. Das altindische Schattenspiel // Записки НТШ. — 1906. — Т. 73. — Кн. 5 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1906. *Франко/НТШ/75*. Франко І. Я. Рец.: Dr Wiktor Hahn. Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku // Записки НТШ. — 1906. — Т. 75. — Кн. 1 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1906. *Хоткевич*. Хоткевич Г. Лихолітте. Хроніка з початку XX століття на п'ять дій // Літературно-науковий вістник. — 1906. — Річник XI. — Т. XXXV.
1906. *III*. III. Театр і музика // Рада. — 1906. — № 60. — 23 листопада. — С. 3.
1906. *Щурат*. Щурат В. Із днів упадку Наполеона // Щурат В. На досвітку нової доби: Статті й замітки до історії відродження Гал. України. — Львів, 1919.
1906. *Ю. О. Ю. О.* «Житейське мере», драма Карпенка-Карого // Рада. — 1906. — № 6. — 21 вересня.
1906. *Юбилей*. Николаев Н. 150-летний юбилей русского театра // Киевлянин. — 1906. — № 239. — 30 августа. — С. 1–2.

1907. **Актори.** Актори ремесники // Рада. — № 135. — 1907 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знахідку до історії української драми і театра за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
1907. **Бенефіс.** Товариство під орудою А. К. Саксаганського [реклама] // Рада. — 1907. — 25 серпня. — С. 1.
1907. **Богданов.** Богданов П. Н. Лекции по теории драматического искусства, читанные преподавателем драматического искусства П. Н. Богдановым. — Х., 1907.
1907. **Будова.** Українська труппа д-ія Глазуненка // Рада. — 1907. — 28 липня (юля). — № 171. — С. 4.
1907. **Винниченко.** Винниченко В. Дізгармонія. Драматичні картини на 4 дії. — К., 1907.
1907. **Вистави.** Театр і музика. Українські народні вистави і концерти на різдвяних святах у Київ // Рада. — 1907. — № 1. — 1 января.
1907. **Володиславич.** Володиславич Антін [Антін Крушельницький]. Орли. Комедія в 4 діях. — Львів, 1907.
1907. **Гонорар.** Як заробляють гроші сучасні письменники та артисти // Рада. — 1907. — № 173. — 31 липня.
1907. **Грабина.** Грабина О. Т. Галеаццо-Марія Сфорца, тиран Милана: Драматична хроніка з життя XV віку в 3-х діях. — К., 1907.
1907. **Грушевський.** Грушевський М. Маленьке бажання // Рада. — 1907. — Ч. 5. — С. 3.
1907. **Д. Д.** Лук'яновський народній театр // Рада. — 1906. — № 73. — 8 грудня (декабря). — С. 3.
1907. **Д-ко.** Д. Д-ко. Театр і музика. Труппа Саксаганського. «Крути та не перекручуй», ком. М. Старицького // Рада. — 1907. — № 120. — 26 травня (мая). — С. 4.
1907. **Дорошенко.** Дорошенко Д. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. — 1907. — Октябрь.
1907. **Дорошенко/25.** Дорошенко Д. До 25-літнього ювілею артистичної діяльності Миколи Садовського // Україна — 1907. — Т. 2. — Кн. 5.
1907. **Дума.** Державна Дума. Засідання сімнадцяте // Рада. — 1907. — № 283. — 18 декабря. — С. 2.
1907. **З'їзд.** Про з'їзд українських акторів // Рада. — 1907. — № 179 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знахідку до історії української драми і театра за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
1907. **Заметки.** Николаев Н. Театральные заметки // Киевлянин. — 1907. — № 6. — 6 января. — С. 4.
1907. **Засідання.** Засідання Київського Українського Наукового товариства // Рада. — 1907. — № 222. — 3 жовтня. — С. 2.
1907. **Ібсен.** Ібсен Г. Примари. Семейова драма на три дії. Переклала М. Загірня. — К., 1907.
1907. **Королева.** Ното Novus. Про Заньковецьку, про побут, національність, то-що // Рада. — 1907. — № 278. — 12 декабря. — С. 3.
1907. **Кропивницький/Коза.** Кропивницький М. Л. «Коза-Дерева» на хуторі // Рада. — 1907. — 11 січня. — № 8 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.

1907. *Кропивницький / Прохорович*. Кропивницький М. Л. Лист до П. В. Прохоровича. — 15.09.1907 // *Кропивницький М. Твори*: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1907. *Кропивницький / Савіна*. Кропивницький М. Л. Лист до М. Г. Савіної. — Травень, 1907 // *Кропивницький М. Твори*: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1907. *Леся*. Леся Українка. [Про театр] // *Леся Українка. Зібрання творів*: У 12 т. — К., 1977. — Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті.
1907. *Лист*. Володський Ол. Лист до українських акторів // Рада. — 1907. — Ч. 5. — С. 4.
1907. *Малюнки*. Д. Д-ко. Лук'янівський театр. «Дві сім'ї», драмат. малюнки в 4 діях М. Кропивницького // Рада. — 1907. — № 43. — 21 лютого (феврала). — С. 4.
1907. *Мова*. Василь Мова (Лиманський). Старе гніздо й молоді птахи. Драматичні образи // Літературно-науковий вістник. — 1907. — Т. XXXVIII. — Кн. IV–XII // *Мова (Лиманський) В. С. Старе гніздо й молоді птахи*. — К., 1990.
1907. *Муки*. Старицька-Черняхівська Л. Муки українського слова. Трагічний жарт на І дію // Літературно-науковий вістник. — 1907. — Т. XL. — Кн. XII.
1907. *Надзвичайно*. Надзвичайно [реклама] // Рада. — 1907. — № 246. — 2 ноября. — 1907. — С. 4.
1907. *Нотин*. Нотин І. Театр Лук'янівського народного дому. 21 січня. «Не так склалось, як жадалось», драма М. Старицького [у виконанні учнів школи Лисенка] // Рада. — 1907. — № 18. — 23 січня. — С. 4.
1907. *Одповідальний*. Театр Т-ва Грамотности [реклама] // Рада. — 1907. — 5 октября. — № 224. — С. 1.
1907. *Петлюра / Заньковецька*. Петлюра С. До ювілею М. К. Заньковецької // Україна. — 1907. — Т. 3. — Ч. 2 // Петлюра С. В. Статті. — К., 1993.
1907. *Петлюра / Лист*. Петлюра С. Лист до українських акторів працівників українського театру // Рада. — № 170. — 1907 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знахідку до історії української драми і театра за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
1907. *Петлюра / Тобілевич*. Петлюра С. Пам'яті Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) // Слово. — 1907. — № 27 // Петлюра С. В. Статті. — К., 1993.
1907. *Петлюра / Уваги*. Петлюра С. Уваги про завдання українського театру. Передмова до п'єси Чірікова «Євреї» в перекладі з російської Леоніда Пахаревського. — К., 1907 // Петлюра С. В. Статті. — К., 1993.
1907. *Полеміка*. Litera [Л. Пахаревський]. Маленька полеміка // Рада. — 1907. — № 124. — 31 травня.
1907. *Помішник*. Театр «Соловцов» [реклама] // Рада. — 1907. — 4 березоля (марта). — № 53. — С. 1.
1907. *П-ський*. П-ський [Л. Пахаревський]. Український театр в 1906 році // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. — 1907. — Т. 1. — Январь.
1907. *Рада*. В справі заснування українського театрального бюро // Рада. — № 20. — 1907 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знахідку до історії української драми і театра за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.

1907. *Ремісник*. Актьор-ремісник. Про акторів-ремісників // Рада. — 26.07.1907. — № 169. — С. 4.
1907. *Роковини*. П2. Театр і музика. Шевченкові роковини // Рада. — 1907. — № 43. — 21 лютого (феврала). — С. 4.
1907. *Садовський*. Садовський М. Мої театральні згадки // Літературно-науковий вістник. — 1907. — Т. XXXVIII. — Кн. VI.
1907. *Саксаганський*. М. Л. П. К. Саксаганський (До сьогоднішнього ювілею) // Рада. — 1907. — № 158. — 13 липня. — С. 1–2.
1907. *Саксаганський/1*. Бенефіс П. Саксаганського // Рада. — 1907. — № 256. — 14 ноября. — С. 4.
1907. *Свенціцький*. Свенціцький І. «Архаггелови вїщання Марії» і благовіщенська містерія (Проба історії літературної теми) // Записки НТШ. — 1907. — Т. 77.
1907. *Свято*. Старицька-Черняхівська Л. Свято української сцени // Літературно-науковий вістник. — 1907. — Т. 38. — Кн. V.
1907. *Словарь/1*. Словарь української мови. Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. — К., 1907. — Т. 1.
1907. *Словарь/2*. Словарь української мови. Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. — К., 1908. — Т. 2.
1907. *Соловцов/1*. Театр «Соловцов» [реклама] // Рада. — 1907. — № 285. — 20 декабря. — С. 1.
1907. *Соловцов/2*. Театр «Соловцов» [реклама] // Рада. — 1907. — № 286. — 21 декабря. — С. 1.
1907. *Соловцов/3*. Театр «Соловцов» [реклама] // Рада. — 1907. — № 290. — 29 грудня. — С. 1.
1907. *Соловцов/4*. Театр «Соловцов» [реклама] // Рада. — 1907. — № 19. — 24 січня (января). — С. 1.
1907. *Соловцов/5*. Театр «Соловцов» [реклама] // Рада. — 1907. — № 49. — 28 лютого (феврала). — С. 1.
1907. *Соловцов/6*. Театр «Соловцов» // Рада. — 1907. — № 279. — 13 грудня. — С. 3.
1907. *Старицька*. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру // Україна. — 1907. — Ч. 10. — 95; — Ч. 11–12. — С. 346 // Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. — К., 2000.
1907. *Старицька/Садовський*. Старицька-Черняхівська. Микола Карпович Садовський // Рада. — 1907. — № 99 — 29 квітня (апріля). — С. 2–3.
1907. *Стешенко/1*. Стешенко І. Історія української драми // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. — 1907. — Т. 1. — Кн. 1.
1907. *Стешенко/2*. Стешенко І. Історія української драми // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. — 1907. — Т. 1. — Кн. 2.
1907. *Стешенко/3*. Стешенко І. Історія української драми // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. — 1907. — Т. 1. — Кн. 3.
1907. *Стешенко/4*. Стешенко І. Історія української драми // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. — 1907. — Т. 2. — Кн. 4.

1907. *Стещенко/5*. Стещенко І. Історія української драми // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. — 1907. — Т. 2. — Кн. 5.
1907. *Стещенко/6*. Стещенко І. Історія української драми // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. — 1907. — Т. 2. — Кн. 6.
1907. *Стещенко/7–8*. Стещенко І. Історія української драми // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. — 1907. — Т. 3. — Кн. 7–8.
1907. *Стещенко/9*. Стещенко І. Історія української драми // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. — 1907. — Т. 3. — Кн. 9.
1907. *Т-ва*. Театр Т-ва Грамотности [реклама]. // Рада. — 1907. — 1 января (14 січня). — № 1. — С. 1.
1907. *Театр*. Театр і музика // Рада. — 1907. — № 91.
1907. *Трест*. Величезний театральний трест // Рада. — 1907. — 28 липня (іюля). — № 171. — С. 4.
1907. *ТУБ*. Театр у Болгарії // Рада. — 1907. — № 249. — 6 ноября. — С. 4.
1907. *Франко/Cohen*. Франко І. Я. Рец.: Dr. Gustave Cohen. Geschichte der Inscenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frank Reich // Записки НТШ. — 1907. — Т. 80. — Кн. 6 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1907. *Франко/Володиславич*. Франко І. Я. Рец.: Антін Володиславич. Орли, комедія в 4-х діях // Літературно-науковий вістник. — 1907. — Т. 38. — Кн. 5. — С. 373 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1907. *Франко/Наколесник*. Франко І. Я. Рец.: Зенон Наколесник [Лев Лопатинський]. Невмирака, історична фантазія в одній дії // Літературно-науковий вістник. — 1907. — Т. 40. — Кн. 10. — С. 555 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1907. *Франко/Резанов*. Франко І. Я. Рец.: В. И. Резанов. Памятники русской драматической литературы. Школьные действия XVII–XVIII в. // Записки НТШ. — 1907. — Т. 77. — Кн. 3 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1907. *Франко/Тобілевич*. Франко І. Я. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) // Літературно-науковий вістник. — 1907. — Т. 40. — Кн. 11 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1907. *Litera*. Litera [Пахаревський Л.]. Театр «Соловцов» // Рада. — 1907. — № 120. — 26 травня (мая). — С. 4.
1908. *25*. Старицька-Черняхівська Л. 25 років сценічної діяльності М. К. Заньковецької // Рада. — 1908. — № 12. — 15 января (28 січня). — С. 2–3.
1908. *Ашкаренко*. Ашкаренко Г. Спомин про першу Українську трупу // Рідний край. — 1908. — № 15. — С. 12–14.
1908. *В. Т*. В. Т. Нові пієси у трупі Сабініна, в Катеринославі // Рада. — 1908. — 30 іюля (12 серпня). — № 174. — С. 1–2.

1908. *Вертеп*. Український вертеп у Чернігові // Рідний край. — 1908. — № 7. — С. 13.
1908. *Вечер*. Благотворительный вечер // Утро [Харьков]. — 1908. — № 586. — 7 нояб-
бря. — С. 4.
1908. *Видовисько*. Драматично-музичне видовисько // Рідний край. — 1908. — № 8. — С. 8.
1908. *Відозва*. Відозва галицько-українських акторів // Рада. — № 33. — 9 фев-
рала (22 лютого). — С. 4.
1908. *Гехтер*. Гехтер М. Новини нашої літератури // Рада. — 1908. — 23 января (5 люто-
го). — № 19. — С. 1–2.
1908. *Глаголь*. Театр «Грамотности». Бенефіс З. А. Діброви // Рада. — 1908. — № 20. —
24 января (6 лютого). — С. 4.
1908. *Гойдалки*. «Електричні гойдалки» // Рада. — 1908. — № 216. — 4 листопада.
1908. *Горюн*. Горюн М. Самотність (Драматичний етюд) // Рідний край. — 1908. — Ч. 13. —
8 квітня. — С. 7–11.
1908. *Жидівка*. Театр «Грамотности» [«Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного] // Рада. —
1908. — № 216. — 4 листопада.
1908. *З газет*. З газет та журналів // Рада. — 1908. — ч. 199. — 13 вересня. — С. 1–2.
1908. *З'їзд/1*. З'їзд режисерів // Рада. — 1908. — № 6. — 8 января (21 січня). — С. 4.
1908. *З'їзд/2*. З'їзд сценічних діячів // Рідний край. — 1908. — № 10. — С. 4.
1908. *Зайці*. Г. Єр. Театр і музика. Театр «Грамотности» // Рада. — 1908. — № 47. — 26 фев-
рала (10 березня). — С. 4.
1908. *Змиєв*. Змиєв. Спектакль // Утро. — 1908. — № 513. — 12 августа. — С. 5.
1908. *Інцидент*. Інцидент у театрі «Соловцов» // Рада. — 1908. — 23 сентября (6 листопа-
да). — № 217. — С. 4.
1908. *Клака*. Клакерська організація // Рада. — 1908. — № 240. — 21 октября (3 грудня). —
С. 2.
1908. *Клопоти*. Клопоти театральних діячів // Рада. — 1908. — № 3. — 17 січня. — С. 2.
1908. *Комітет*. До ювілею Марії Костянтинівни Заньковецької // Рада. — 1908. — № 10. —
12 января (25 січня). — С. 4.
1908. *Коцюбинський*. Коцюбинський М. Вистава Чернігівської «Просвіти» // Рада. —
22 лютого (березня). — 1908. — Ч. 44 // Коцюбинський М. Твори: У 7 т. — К., 1975. —
Т. 4: Статті та нариси. Інші редакції. Переклади. Фольклорні записи.
1908. *Кропивницький/Дещо*. Кропивницький М. Л. Дещо про «товариша» та про «стат-
ті»: 24 та 45 (з дорожніх розмов) // Рада. — 1908. — 31 грудня // Кропивницький М.
Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1908. *Кропивницький/Сабінін*. Кропивницький М. Л. Лист до Л. Р. Сабініна. — 27.01.1908
// Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1908. *Кропивницький/Спогади*. Кропивницький М. Л. Спогади про Бобринець і бобрин-
чан // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
1908. *Курси*. Київські вищі оперні і драматичні курси [реклама] // Рада. — 1908. —
№ 200. — 15 вересня. — С. 1.
1908. *Лекція*. Театр «Соловцов» // Рада. — 1908. — № 7. — 22 січня. — С. 3.

1908. *Маніфест/4*. Н. [Николаев Н. И.] Критические наброски. IV. Манифест театральной революции // Киевлянин. — 1908. — № 39. — 8 февраля. — С. 2–3.
1908. *Маніфест/5*. Н. [Николаев Н. И.] Критические наброски. V. Манифест театральной революции // Киевлянин. — 1908. — № 39. — 26 февраля. — С. 2–3.
1908. *Мистецтво/1*. Українське слово й мистецтво // Рідний край. — 1908. — Ч. 6. — 15 лютого. — С. 13–14.
1908. *Мистецтво/2*. Українське слово й мистецтво // Рідний край. — 1908. — Ч. 13. — 8 квітня. — С. 10–14.
1908. *Мистецтво/3*. Українське слово й мистецтво // Рідний край. — 1908. — Ч. 31. — 7 жовтня. — С. 11–12.
1908. *Мистецтво/4*. Українське слово й мистецтво // Рідний край. — 1908. — Ч. 44. — 22 студня. — С. 13.
1908. *МХТ*. Ювілей Є. Неделіна // Рада. — 1908. — № 282. — 24 грудня. — С. 4.
1908. *Наброски*. Н. [Николаев Н. И.] Критические наброски // Киевлянин. — 1908. — № 327. — 25 ноября. — С. 2–3.
1908. *Нечуй*. Нечуй-Левицький І. С. Лист до Марії Заньковецької. — 8 січня 1908 року // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. — К., 1968. — Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи.
1908. *О. В.* О. В. Театр і музика // Рада. — 1908. — № 158. — 10 юля (23 липня). — С. 4.
1908. *Об. Т.* Об. Т. Городський театр // Рада. — 1908. — 15 (28) січня. — № 12. — С. 4.
1908. *Отчет*. Отчет по устройству спектакля в драматическом театре 3 декабря 1908 года, в пользу недостаточных слушательниц высших женских курсов о-ва взаимопомощи трудящихся женщин // Утро. — 1908. — № 628. — 30 декабря. — С. 4.
1908. *Отчет/2*. Отчет по спектаклю, устроенному родительским комитетом при 1-м реальном училище с. г. в драматическом театре // Утро. — 1908. — № 564. — 12 октября. — С. 5.
1908. *Отчет/3*. Отчет о спектакле и танцевальном вечере // Утро. — 1908. — № 594. — 16 ноября. — С. 5.
1908. *П.* П. Театр «Грамотности». «Надія» [у трупі Садовського] // Рада. — 1908. — № 18. — 4 лютого.
1908. *Перетц*. Театр «Соловцов» [оголошення] // Рада. — 1908. — № 248. — 30.10.1908. — С. 1.
1908. *Перетц/1*. Театр «Соловцов» [оголошення] // Рада. — 1908. — № 7. — 22 січня.
1908. *Перетц/2*. В. Д. // Записки Записки НТШ. — Т. XXXV (кн. V за рік 1908) // Рада. — 1908. — № 295. — 10 січня. — С. 3.
1908. *Перетц/3*. Перетц В. Найблизчі завдання вивчення історії Української літератури // Записки Українського Наукового Товариства в Києві. — 1908. — Кн. I.
1908. *Перетц/Вертен*. Перетц В. До історії вертепної драми // Записки НТШ. — 1908. — Т. 85.
1908. *Петлюра*. Петлюра С. «Дзвін» — Збірник // Слово. — 1908. — № 2 // Петлюра С. В. Статті. — К., 1993.

1908. *Плагіят*. Українські плагіатори // Рада. — 1908. — № 118.
1908. *Поезії*. Д. Д-ко. Бібліографія. Поезії М. Старицького 1861–1904 // Рада. — 1908. — № 26. — С. 4.
1908. *Поїзд*. Театр в поїзді залізниці // Рада. — 1908. — № 7. — 22 січня. — С. 3.
1908. *Привітання*. Привітання П. Д. Демущьому в день його 15-літнього ювілею // Рада. — 1908. — № 158. — 10 юлія (23 липня). — С. 4.
1908. *Пчілка/1*. Олена Пчілка. Українське слово й мистецтво // Рідний край. — 1908. — Ч. 5. — 8 лютого. — С. 10–14.
1908. *Реклама*. [Реклама] // Рада. — 1908. — 1 юлія (14 липня) — № 150. — С. 1.
1908. *Розвага*. Розвага. Український декламатор. Т. 2. Уложив О. Коваленко. — К., 1908 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знахідку до історії української драми і театра за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
1908. *Селяне*. Як відносяться селяне до театральних вистав // Рада. — 1908. — № 159. — 11 юлія (24 липня). — С. 3.
1908. *Соловцов*. Театр «Соловцов» // Рада. — 1908. — № 216. — 4 листопада.
1908. *Старицька. Санфо*. Старицька-Черняхівська Л. Санфо (Драматична дія) // Український літературний альманах «Нова Рада». — К., 1908. — С. 453–475 // Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. — К., 2000.
1908. *Стешенко/1*. Стешенко І. Історія української драми // Одбитка з журналу «Україна». — 1908. — Т. 1.
1908. *Стешенко/2*. Театр «Соловцов» [оголошення] // Рада. — 1908. — 30 січня.
1908. *Театр/1*. Театр і музика // Рада. — 1908. — № 166. — 20 юлія (2 серпня).
1908. *Театр/2*. Театр і музика // Рада. — 1908. — № 8. — 10 января (23 січня).
1908. *Театр/3*. Театр і музика // Рада. — 1908. — № 10. — 12 января (25 січня).
1908. *Тім*. Театр і музика // Рада. — 1908. — № 62. — 14 марта (27 березня). — С. 3.
1908. *Товариство*. Нове драматичне товариство // Рідний край. — 1908. — № 13. — С. 11.
1908. *ТТГ*. Театр Т-ва Грамотности [реклама] // Рада. — 1908. — № 12. — 15 января (28 січня). — С. 1.
1908. *Українізація*. Єфремов С. Українізація світової драми // Рада. — 1908. — № 213. — 18 сентября (1 листопада). — С. 2.
1908. *Франко/Слово*. Франко І. Я. Слово про збуреня пекла. Українська пасійна драма // Записки НТШ. — 1908. — Т. 81. — Кн. 1 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906).
1908. *Черняхівська*. Черняхівська Л. Столичний рецензент // Рада. — 1908. — № 263. — 16 ноября (28 грудня). — С. 3.
1908. *Четверо*. Театр «Соловцов» [«Их четверо». Трагедія глухих людей Г. Запольської] // Рада. — 1908. — № 216. — 4 листопада.
1908. *Шельменко*. Вистава для божевільних // Рада. — 1908. — № 282. — 24 грудня. — С. 4.
1908. *Шкільний спектакль*. Шкільний спектакль учнів школи М. Лисенко // Рада. — 1908. — № 246 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічно-

- го знадібку до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
- 1908. Ювілей.** Ювілейне свято московського художнього театру // Рада. — 1908. — № 238. — 31 листопада.
- 1908. Літера / 1.** Літера [Л. Пахаревський]. Театр і музика. Театр «Соловцов» // Рада. — 1908. — 15 (28) січня. — № 12. — С. 4.
- 1908. Літера / 2.** Літера [Л. Пахаревський]. Театр «Соловцов» // Рада. — 1908. — № 20. — 24 января (6 лютого). — С. 4.
- 1909. А. А. В «Голубом глазе» // Утро.** — 1909. — № 889. — 10 ноября. — С. 7.
- 1909. Ангажемент.** Театр і искусство // Утро. — 1909. — № 893. — 14 ноября. — С. 5.
- 1909. Борисов.** Літера [Л. Пахаревський]. Театр «Соловцов». Ювілей Л. Борисова // Рада. — 1909. — № 17. — 22 января (4 лютого). — С. 4.
- 1909. Вечерницький.** Вечерницький А. По ревізії (Розмова з Марком Лукичем Кропивницьким) // Рада. — 1909. — 12 (25) липня // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник. — К., 1990.
- 1909. Вечерницький / 2.** Вечерницький А. До справи заснування укр. театального товариства // Рада. — 1909. — № 162. — 19 июля (1 серпня). — С. 2.
- 1909. Возняк / 1.** Возняк М. Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX століття (Замітки й матеріали) // Записки НТШ. — 1909. — Кн. 1. — Ч. LXXXVII.
- 1909. Возняк / 2.** Возняк М. Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX століття (Замітки й матеріали) (Докінченне) // Записки НТШ. — 1909. — Кн. 1. — Ч. LXXXVIII.
- 1909. Возняк / 3.** Возняк М. До історії українського театру в Галичині // Записки НТШ. — 1909. — Кн. 1. — Т. ХС.
- 1909. Головацький.** Кореспонденції Якова Головацького в літах 1835–49 / Зладив Кирило Студинський. — Львів, 1909 // Пилипчук Р. Я. Український аматорський театр у Коломиї (1848–1850) // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Ювілейний збірник на пошану Феодосія Стебля. — 2001. — № 9.
- 1909. Добродійний.** Театр і музика. Добродійний спектакль // Рада. — 1909. — № 63. — 18 марта (31 березія). — С. 4.
- 1909. Дорошенко.** Дорошенко Д. Бібліографія // Рада. — 1909. — 27 червня. — № 134. — С. 4.
- 1909. Е. Е. Городской театр // Утро.** — 1909. — № 891. — 12 ноября. — С. 5.
- 1909. Епифанский.** Епифанский А. Как сдавался в аренду харьковский театр на пять лет // Утро. — 1909. — № 889. — 10 ноября. — С. 6.
- 1909. З'їзд.** На з'їзді режисерів // Рада. — 1909. — № 58. — 12 марта (25 березія). — С. 3.
- 1909. З'їзд / 1.** Телеграми // Рада. — 1909. — № 33. — 11 февраля (24 лютого). — С. 4.
- 1909. Картины.** Корреспонденции // Утро. — 1909. — № 698. — 24 марта. — С. 5.
- 1909. Кінець.** Театр і музика. Труппа М. К. Садовського (Кінець сезону) // Рада. — 1909. — № 76. — 5 апріля (18 квітня). — С. 3.

1909. *Клака*. Внутренние известия. Одесса. Клакеры // Утро [Харьков]. — 1909. — № 699. — 25 марта. — С. 6.
1909. *Колесниченко*. М. К. Бенефіс Т. П. Колесниченка // Рада. — 1909. — № 188. — 21.08. — С. 3.
1909. *Кропивницький / Хоть з мосту*. Кропивницький М. Л. Хоть з мосту в воду. Комедія в 3 діях з куплетами. Фабула позичена у Мольєра «Georges Dandin ou le mari confondu» // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1959. — Т. 5.
1909. *Куліш. Предисловія*. Куліш П. Предисловія, примічання і посліловія П. А. Кулиша к своїм стихотвореніям // Сочиненія и Письма П. А. Кулиша. — К., 1909. — Т. 3: Стихотворенія 1893–1897 рр.
1909. *Куліш. Скворода*. Куліш П. Грицько Скворода. Староруська поема // Сочиненія и Письма П. А. Кулиша. — К., 1909. — Т. 3: Стихотворенія 1893–1897 рр.
1909. *Лисенко*. Д-р. А. Лисенко. Заспокоїлось. Драматичний нарис в одній дії і 3 відслонах. — Львів, 1909.
1909. *Лист*. Ан. В-ко. Лист з Одеси // Рада. — 1909. — № 194. — 28 августа (10 вересня). — С. 1.
1909. *Маковей*. Маковей О. Ізидор Воробкевич // Твори Ізидора Воробкевича [У 2 т.]. — Львів, 1909. — Т. 1.
1909. *Мистецтво / 1*. Українське слово й мистецтво // Рідний край. — 1909. — Ч. 3. — Січень. — С. 8.
1909. *Мистецтво / 2*. Українське слово й мистецтво // Рідний край. — 1909. — Ч. 11. — Березіль (март). — С. 8.
1909. *Мистецтво / 3*. Українське слово й мистецтво // Рідний край. — 1909. — Ч. 17. — Травень (май). — С. 11.
1909. *Митарства*. Митарства рецензента // Рада. — 1909. — № 59. — 12 марта (25 березіля). — С. 4.
1909. *Мурашко*. Мурашко М. Спогади старого вчителя. — К., 1964.
1909. *Пивинська*. Театр і музика. А. С. Пивинська // Рада. — 1909. — № 23. — 29 января (11 лютого). — С. 4.
1909. *Приказчики*. Театр Собранія Приказчиков [реклама] // Утро. — 1909. — № 876. — 25 октября. — С. 2.
1909. *Рада / Реклама*. [Реклама] // Рада. — 1909. — № 282. — 13 декабря (26 грудня). — С. 1.
1909. *Режисер*. На з'їзді режисерів // Рада. — 1909. — № 58. — 12 марта (25 березіля). — С. 3.
1909. *Розов*. Розов В. Українська шкільна драма «Успеные Богородицы» // Записки Українського Наукового Товариства в Київі. — К., 1909. — Кн. V.
1909. *Скука*. Litera [Л. Пахаревський]. Театр «Соловцов». «Общество поощрения скуки» // Рада. — 1909. — № 264. — 21 ноября (3 грудня). — С. 6.
1909. *Соловцов*. Театр «Соловцов» // Рада. — 1909. — № 278. — 22 грудня.
1909. *Старий*. В. Старий. Народний дім т-ва Грамотности. Труппа М. К Садовського // Рада. — 1909. — № 270. — 22 грудня.

1909. *Стеценко*. Стеценко К. Літній театр Купецького зібрання: Бенефіси д. Мироненка і д-ки Суходольської // Рада. — 1909. — № 181. — 12 августа (25 серпня). — С. 3–4.
1909. *Тім*. Театр і музика // Рада. — 1909. — № 33. — 11 февраля (24 лютого). — С. 4.
1909. *Франко*. Франко І. Я. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1983. — Т. 40: Літературно-критичні праці.
1909. *Франко / Лист*. Франко І. Я. Лист до редактора видавництва «Herders Konversations Lexicon». — 18 січня 1909 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 50: Листи (1895–1916).
1909. *Хоткевич / Вони*. Хоткевич Г. «Вони». Драматичний малюнок в 1-й дії // Хоткевич Г. Твори: У 2 т. / Упоряд., підготовка текстів та прим. Ф. П. Погребенника. — К., 1966. — Т. 1.
1909. *Хоткевич / Рік*. Хоткевич Г. Гуцульський рік // Хоткевич Г. Неопубліковані гуцульські п'єси. — Луцьк, 2005.
1909. *Цензор*. Діяльність уряду та адміністрації // Рада. — 1909. — № 188. — 21 августа (3 вересня) — С. 3.
1909. *Чикаленко*. Чикаленко Є. І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий). Сторінка з споминів // Рада. — 1909. — Ч. 198. — С. 2.
1909. *Школа*. Л. Я-ка. Школа М. В. Лисенка // Рада. — 1909. — № 104. — 9 мая (22 травня). — С. 3–4.
1910. *Агітація*. Адмінстративна агітація // Рада. — 1910. — № 14. — 19 января (1 лютого). — С. 2.
1910. *Бенефіс*. А. Веч-ний. Бенефіс М. К. Садовського // Рада. — 1910. — № 49. — 15 березіля.
1910. *Бефердерунок*. Пропап «бефердерунок». Шутка з войскового житья в 1 акт. Написав Иван Болкот. — Львів, 1910.
1910. *Босоніжка*. Театр і музика. Гастроли Артеміс Колонна // Рада. — 1910. — № 87. — 16 апріля (28 квітня). — С. 4.
1910. *Вечерницький / 1*. Вечерницький А. Про сільські театри // Рада. — 1910. — № 4. — 19 січня. — С. 1–2.
1910. *Вечерницький / 2*. Вечерницький А. Акторська справа // Рада. — 1910. — № 154. — 12 липня.
1910. *Гайдамака*. Театр і музика. Труппа Д. Гайдамаки // Рада. — 1910. — № 259. — 16 ноября (29 листопада). — С. 4.
1910. *Гординський*. Гординський Я. Слово про збуренне пекла по Старунському рукописі XVIII в. // Записки НТШ. — 1910. — Кн. V.
1910. *Графиня*. Літера [Л. Пахаревський]. Театр «Соловцов». «Графиня Юлія» та «Афинянка Лизистрата» // Рада. — 1910. — № 7. — 10 января (23 січня). — С. 4.
1910. *Григ*. М. Григ. Опера і драма // Українська хата. — 1910. — № 3.
1910. *Григ...*. Григ... М. [М. Григор'єв] Опера і драма (Проект реформи українського театра) // Українська хата. — 1910. — № 3 // [М. Комаров]. До «Української драма-

- тургії». Збірка бібліографічного знадібку до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
- 1910. Дорощи.** Дорощ С. До питання про реформу театру // Рада. — 1910. — № 79.
- 1910. Дорошенко.** Дорошенко В. Рец.: Старицька-Черняхівська. Двадцять п'ять років українського театру. (Спогади та думки). — К., 1908 // Записки НТШ. — 1910. — Т. 95.
- 1910. Зерно.** Кропивницький М. Зерно і полова (Малюнки сільського каламуту). У 4х діях // Літературно-науковий вістник. — 1910. — Т. XLIX. — Кн. 1.
- 1910. Зігфрід.** М. Григ... «Зігфрід» // Рада. — 1910. — № 259. — 14 листопада (27 листопада). — С. 3.
- 1910. Из.** Из провинции. Киев // Утро [Харьков]. — 1910. — № 1191. — 10 листопада. — С. 4.
- 1910. И-ский.** И-ский. Театр Сибирякова // Театральные отголоски. — 1910. — 1 апреля. — № 20 // М. Л. Кропивницький в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2006. — С. 149.
- 1910. К. Ст-ко / 1.** К. Ст-ко. Музика на українській сцені // Рада. — 1910. — № 124. — 15 червня.
- 1910. К. Ст-ко / 2.** К. Ст-ко. Музика на українській сцені // Рада. — 1910. — № 126. — 17 червня.
- 1910. Капельгородський.** Капельгородський П. Спогади семинариста // Літературно-науковий вістник. — 1910. — Т. L. — Кн. VI.
- 1910. Колесниченко.** В. Старий. Літній театр купецького саду. Труппа Колесниченка // Рада. — 1910. — № 150. — 4 іюля (17 липня). — С. 3.
- 1910. Комитет.** Українці в Галичині. Справа збудування українського театру у Львові // Рада. — 1910. — 29 квітня. — № 88. — С. 3.
- 1910. Коханья.** Вечерницький А. «Кохання і смерть» // Рада. — 1910. — № 213. — 4 жовтня. — С. 3.
- 1910. Кропивницький.** Над домовиною М. Кропивницького // Рада. — 1910. — № 84. — 12 квітня (25 квітня). — С. 2.
- 1910. Кропивницький / Лист.** Кропивницький М. Л. Лист до Л. Р. Сабініна. — 16.01.1910 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.
- 1910. Куліш.** Твори Пантелеймона Куліша В 6 т. — Львів, 1910. — Т. 6: Історія України од найдавніших часів.
- 1910. Листування.** Листування редакції // Рада. — № 209. — 29 вересня. — С. 4.
- 1910. Ліденко.** Ліденко В. «Українські думи». Лекція київської «Просвіти» // Рада. — 1910. — № 73. — 13 квітня. — С. 3.
- 1910. Маркеранты.** Маркеранты. Шутка з войскового життя в 1 акт. Написав Иван Болкот. — Львів, 1910.
- 1910. Мистецтво.** Українське слово й мистецтво // Рідний край. — 1910. — Ч. 39. — 19 березня. — С. 14.
- 1910. Міщанська доля.** Міщанська доля. Драматичний образ из життя наших міщан в 3 актах. Написав Роман Сурмач. — Перемишль, 1910.

- 1910. Передплата.** Нашим передплатникам // Рада. — 1910. — № 201. — 17 вересня. — С. 1.
- 1910. Профанація.** Профанація українського театру. — Рада. — № 220. — 1910 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знахідку до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
- 1910. Пчілка.** Олена Пчілка. Шевченківський вечір Київської «Просвіти» // Рідний край. — 1910. — Ч. 39. — 19 березня. — С. 10–11.
- 1910. Рукопис.** Про пересопницький рукопис // Рада. — 1910. — № 240. — 23 октябрю (5 листопада).
- 1910. Свенціцький/1.** Свенціцький І. Рец.: В. И. Резанов. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. — Ніжин, 1910 // Записки НТШ. — 1910. — Т. 94.
- 1910. Свенціцький/2.** Свенціцький І. Рец.: Б. В. Варнеке. История русского театра. — Казань, 1908. — Ч. I: XVII и XVIII век // Записки НТШ. — 1910. — Т. 94.
- 1910. Старицький/Тарас.** Старицький М. Тарас Бульба. Драма в семи діях і восьми одмінах // Старицький М. Твори у 8 т. — К., 1964. — Т. 4: Драматичні твори.
- 1910. Стежки.** Нечуй-Левицький І. Неоднаковими стежками // Нечуй-Левицький І. Нові повісті й оповідання. — К., 1910 [на обкладинці — 1911]. — Т. VII // Нечуй-Левицький І. Збір. творів у 10 т. — К., 1967. — Т. 8: Прозові твори.
- 1910. Театр.** Театр і музика // «Рада». — 1910. — № 23. — С. 4.
- 1910. Толстой.** Столичная пресса о Л. Н. Толстом // Утро [Харьков]. — 1910. — № 1191. — 10 ноября. — С. 4.
- 1910. Федькович.** Писання Осипа Юрія Федьковича [В 4 т.]. — Перше повне і критичне видане. — Львів, 1910. — Т. 4: Матеріали до життєписи Осипа Юрія Гординського-Федьковича. З перводруків і автографів зібрав, упорядкував і пояснив Др. Осип Маковей.
- 1910. Франко.** Франко І. Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Писання Івана Франка. — Львів, 1910 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910).
- 1910. Христя.** Христя Алчевська. Майстри слова (Критичний шкіц) // Українська хата. — 1910. — № 7–8. — С. 475–484 // Христя Алчевська. Твори. К., 1990.
- 1910. Чарівниця.** Вечерницький А. «Чарівниця» // Рада. — 1910. — № 206. — 24 вересня. — С. 4.
- 1910. Чулий.** Чулий Л. // Рада. — 1910. — № 121. — 11 червня. — С. 2–3.
- 1910. Шато.** Театр і музика. Городський сад «Шато-де Фльєр» // Рада. — № 87. — 26 квітня (28 квітня). — С. 4.
- 1910. Штука.** Артист М. Вільшанський [оголошення] // Рада. — 1910. — № 201. — 17 вересня. — С. 1.
- 1910. Щепотьев.** Щепотьев В. Главные темы религиозного песенного творчества украинского народа в христианский период // Труды Полтавской ученой архивной комиссии. — 1910. — Вып. 7.
- 1910. Шурам.** Шурам В. Рец.: Moritz Steinschneider: Rangstreit-Literatur. Ein Beitrag zur vergleichenden Literatur und Kulturgeschichte (Sitzungsberichte d. k. Akad. d. Wiss. in

- Wien. Philos.-Hist. Kl., 155 B, 4 Abhandl., 1908, стор. 87) // Записки Записки НТШ. — 1910. — Т. 93.
- 1910. W. Old.** W. Old. Інтимний театр // Рада. — 1910. — Ч. 96. — С. 4.
- 1911. Вечерницький / Могікани.** Вечерницький А. Могікани в одставці (М. Заньковецька і О. Саксаганський) // Рада. — 1911. — № 268 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знахідку до історії української драми і театра за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
- 1911. Вечерницький / Павучки.** Вечерницький А. Театральні павучки (Про театральну шантрапу) // Рада. — 1911. — № 253 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знахідку до історії української драми і театра за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
- 1911. Відповідальний.** Театр Городського Народнього Дому [реклама] // Рада. — 1911. — № 269. — 29 ноября (12 декабря). — С. 1.
- 1911. Воробкевич / Приблуда.** Воробкевич С. Гнат Приблуда // Сидір Воробкевич. Вибрані твори. — К., 1987.
- 1911. Городський.** Театр і музика. Городський театр // Рада. — 1911. — № 40. — 19 февраля (4 березіля). — С. 4.
- 1911. Городський / 2.** Театр і музика. Городський театр // Рада. — 1911. — № 41. — 20 февраля (5 березіля). — С. 3.
- 1911. Діріжор.** М. Григ... Купецький сад // Рада. — 1911. — № 187. — 20 августа (2 вересня). — С. 3.
- 1911. Курси.** Курси М. Є. Медведєвої // Рада. — 1911. — № 174. — 3 серпня. — С. 4.
- 1911. Лозинський.** Лозинський М. Український театр в Галичині // Рада. — 1911. — № 3. — 5 января (18 січня). — С. 2–3.
- 1911. НТ.** Новий театр у Києві // Рада. — 11 серпня 1911. — № 170. — С. 4.
- 1911. Оборона.** Рецензент театру М. Садовського В. Старий. В оборону правди // Рада. — 1911. — № 280. — 13 декабря (26 декабря). — С. 3.
- 1911. Помішник.** Театр М. К. Садовського // Рада. — 1911. — № 267. — 26 ноября. — С. 4.
- 1911. П-ть.** П-ть. «Живой труп» в театре Грикке // Утро. — 1911. — № 1467. — 10 октября. — С. 7.
- 1911. Сезон.** Театр і музика. Початок великопостного сезону // Рада. — 1911. — № 47. — 27 февраля (13 березіля). — С. 4.
- 1911. Сімович.** Сімович В. «Брехня» В. Винниченка (З приводу постанови пієси товариством «Руська бесіда» в Чернівцях на Буковині) // Діло. — 1911. — № 126 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знахідку до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
- 1911. Соловцов.** Театр «Соловцов» // Рада. — 1911. — № 28. — 18 лютого. — С. 1.
- 1911. Соловцов / 2.** Театр «Соловцов» // Рада. — 1911. — № 267. — 26 ноября. — С. 4.
- 1911. Соловцов / 3.** Театр «Соловцов» [реклама] // Рада. — 1911. — № 39. — 18 февраля (1 березіля). — С. 1.

1911. *Соловцов/4*. В театрі «Соловцов» // Рада. — 1911. — № 40. — 19 февраля (4 березня). — С. 4.
1911. *Стеценко/3*. Стеценко К. Музика на українській сцені // Рада. — 1911. — № 10. — 27 січня.
1911. *Стеценко/4*. Стеценко К. Музика на українській сцені // Рада. — 1911. — № 11. — 28 січня.
1911. *Стеценко/5*. Стеценко К. Музика на українській сцені // Рада. — 1911. — № 12. — 31 січня.
1911. *Стоколос*. Стоколос Я. Театральні замітки // Українська хата. — 1911. — Кн. 11–12 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знадібку до історії української драми і театра за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
1911. *Теория*. Вопросы теории и психологии творчества. — Изд. 2., переработанное, значительно дополненное. Пособие при изучении теории словесности в высших и средних учебных заведениях. — Х., 1911.
1911. *ТИ*. Театр и искусство // Утро. — 1911. — № 1264. — 6 февраля. — С. 7.
1911. *Фельетон*. Zet. Маленький фельетон // Рада. — 1911. — № 113. — 19 травня (1 червня). — С. 2.
1911. *Харківщина*. З Харківщини. Гулянка // Рада. — 1911. — № 187. — 20 августа (2 вересня). — С. 3.
1911. *Хоткевич/Непросте*. Хоткевич Г. Непросте // Хоткевич Г. Неопубліковані гуцульські п'єси. — Луцьк: ВМА «Терен», 2005.
1911. *Хоткевич/Театр*. Хоткевич Г. Гуцульський театр // Діло. — 1911. — № 149 // Хоткевич Г. Твори: У 2 т. — К., 1966. — Т. 2 / Упоряд., підготовка текстів та примітки Ф. П. Погребенника.
1911. *Чулий*. Чулий Л. Театральне багно (Рекламування в трупах Дукельського і Колесниченка) // Рада. — 1911. — № 13 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знадібку до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
1911. *Школа*. Єфремов С. Марко Кропивницький. На перші роковини смерті // Рада. — 1911. — № 81. — 9 априля (22 квітня). — С. 2.
1911. *Amicus*. Amicus. Театр чи спекуляція? // Рада. — 1911. — № 71. — 11 квітня.
1912. *А. П. А. П.* Бенефіс режисьора Г. П. Гаєвського // Рада. — 1912. — № 18. — 3 лютого. — С. 5.
1912. *Ан*. Ан. Цирк і народний театр // Рада. — 1912. — № 163. — 18 (31) липня. — С. 3–4.
1912. *Барвінський*. Барвінський О. Спомини з мого життя. Перша часть. — Львів, 1912 // Пилипчук Р. Я. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 3 (7).
1912. *Бенефіс*. Благотворительный бенефіс // Утро. — 1912. — № 1599. — 16 марта. — С. 6.
1912. *Бенефіс*. П. Український театр. Бенефіс М. Садовського // Рада. — 1912. — № 29. — 5 февраля (18 лютого). — С. 3–4.

1912. *Бенефіс/2*. Театр і музика. Коштовний подарунок бенефіціантові // Рада. — 1912. — № 192. — 23 августа (5 вересня). — С. 4.
1912. *Биржа*. Пессимист. «Актерская биржа» // Утро [Харьков]. — 1912. — № 1575. — 17 февраля. — С. 5.
1912. *Вечер*. Вечер мелодекламации // Утро. — 1912. — № 1570. — 11 февраля. — С. 6.
1912. *Возняк*. Возняк М. Стара українська драма і новіші досліди над нею // Записки Записки НТШ. — 1912. — Т. СХІІ.
1912. *Вороний*. Вороний М. Лист до театральних діячів // Неділя. — 1912. — Ч. 36 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989.
1912. *Городський*. Театр і музика. Городський театр // Рада. — 1912. — № 75. — 1 апріля (14 квітня). — С. 4.
1912. *Грицай*. Грицай О. Із нашої драматичної літератури («Сонце Руїни», трагедія Василя Пачовського з нагоди її вистави). Докінченне // Літературно-науковий вістник. — 1912. — Т. LVІІІ. — Кн. V.
1912. *Гуцульський*. Гуцульський театр // Рада. — 1912. — № 66. — 20 марта (2 березня). — С. 4.
1912. *Єлена*. Театр і музика. «Прекрасная Елена» // Рада. — 1912. — № 26. — 1 февраля (14 лютого). — С. 4.
1912. *Жученко*. Жученко М. Моя відповідь театральному рецензентові «Ради» // Дніпрові хвилі. — 1912. — № 1. — С. 14–16.
1912. *Заслона*. Театральна заслона Врубеля // Рада. — 1912. — № 287. — 16 декабря (29 грудня). — С. 5.
1912. *Кляйст*. Євшан М. Гейнріх Кляйст і німецька література // Літературно-науковий вістник. — 1912. — Т. LVІІ. — Кн. ІІІ.
1912. *Комаров/СЄ*. С. Є. Рец.: М. Комаров. До «Української драматургії» // Рада. — 1912. — Ч. 118. — 25 мая (7 червня). — С. 3–4.
1912. *Комаров*. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знахідку до історії української драми і театра за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
1912. *Леся/Косач*. Леся Українка. Лист до О. П. Косач. — 6 червня 1912 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1979. — Т. 12: Листи (1903–1913).
1912. *Леся/Кримський*. Леся Українка. Лист до А. Ю. Кримського. — 6 червня 1912 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1979. — Т. 12: Листи (1903–1913).
1912. *Луцик*. До світла. Сценічний образок з життя народа с співами в 3 актах. Написав І. Я. Луцик (Пьеса та написана спеціально для «Русских дружин»). — Львів, 1912.
1912. *Марджанов*. Театр и искусство // Утро. — 1912. — № 1599. — 16 марта. — С. 6.
1912. *Пессимист*. Пессимист. О критике // Утро [Харьков]. — 1912. — № 1802. — 16 ноября. — С. 3.
1912. *Повинность*. Театральная повинность // Утро [Харьков]. — 1912. — № 1725. — 15 августа. — С. 6.
1912. *Податок*. Податок на концертантів // Рада. — 1912. — № 204. — 19 вересня. — С. 3.

- 1912. Реклама/1.** Сьогодні дебюти і гастролі нових артистів [реклама] // Рада.— 1912. — № 192. — 23 августа (5 вересня). — С. 1.
- 1912. Реклама/2.** «Аполло» [реклама] // Рада.—1912. — № 286. — 15 декабря (28 грудня). — С. 1.
- 1912. Резанов.** Резанов В. «Мудрость Предвѣчная». Киевская школьная драма 1703 г. — К., 1912.
- 1912. Садовський.** Садовський М. Отвертий лист до п. Ф. Коломійченка // Рада. — 1912. — № 46. — 9 березня.
- 1912. Садовський/2.** Вечерницький А. Вистави труппи д. Садовського // Рада. — 1912. — № 144. — 24 іюня (7 липня). — С. 4.
- 1912. Саксаганський.** Л. П. К. Саксаганський про україн. худ. театр // Рада. — 1912. — № 174. — 13 серпня.
- 1912. Скептик.** Скептик. Маленький фельетон. Голопузі антрепреньори // Рада. — 1912. — № 191. — 22 августа (4 вересня). — С. 2.
- 1912. Соловцов.** Театр «Соловцов» // Рада. — 1912. — № 22. — 27 января (9 лютого). — С. 4.
- 1912. Срезневский.** Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. — СПб., 1893–1912. — Т. 3.
- 1912. Сріблянський.** Сріблянський М. Проблеми культури // Українська хата. — 1912. — Ч. 3.
- 1912. Стоколос.** Стоколос Як. Театральні замітки // Українська хата. — 1911. — Кн. V.
- 1912. ТІМ.** Театр і музика // Рада. — 1912. — № 287. — 16 декабря (29 грудня). — С. 5.
- 1912. Товкачевський.** Товкачевський А. Проблеми культури // Українська хата. — 1912. — Ч. 3.
- 1912. Філії.** Філії театру М. К. Садовського // Рада. — 1912. — № 35. — 12 февраля (25 лютого). — С. 3.
- 1912. Франко.** Франко І. Я. Дещо про літературну спадщину Іоаннікія Волковича // Діло. — 1912. — № 283. — 17(4) грудня // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1983. — Т. 39: Літературно-критичні праці (1911–1914).
- 1912. Хованский.** Хованский Дм. Большой вопрос (к вопросу о возрождении украинского народного театра). — Х., 1912.
- 1912. Хор.** Бенефіс хора труппи д. Садовського // Рада. — 1912. — № 20. — 25 января (7 лютого). — С. 3.
- 1912. Ното.** Ното. Театральне мистецтво і український театр (думки та уваги) // Літературно-науковий вістник. — 1912. — Т. LVIII. — Кн. VI.
- 1913. Автомат.** С-Петербургский столичный цирк М. Н. Злобина // Утро [Харьков]. — 1913. — № 2144. — 18 ноября. — С. 1.
- 1913. Варський.** Бенефіс С. Варського // Рада. — 1913. — № 11. — 27 січня. — С. 5.
- 1913. Верховдуб/1.** Ол-др Верховдуб. З глибин життя (Українські вистави на селі) // Рада. — 1913. — № 37. — 27 лютого.
- 1913. Верховдуб/2.** Ол-др Верховдуб. З глибин життя (Українські вистави на селі) // Рада. — 1913. — № 54. — 19 березня.

1913. *Вечерницький*. Вечерницький А. Голос укр. артистів // Рада. — 1913. — № 10. — 25 січня.
1913. *Винниченко*. Винниченко В. Олаф Стефензон // Дзвін. — 1913. — № I-II [т. 7] // Винниченко В. Краса і сила. Повісті та оповідання. — К., 1989.
1913. *Вілінська*. О'Коннор-Вілінська В. Спогади про М. В. Лисенка (1842–1912) // Сяйво. — 1913. — Ч. 1.
1913. *Вороний*. Вороний М. Театр і драма: Збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури. — К., 1913.
1913. *Вороний/Афіши*. Вороний М. Походження театральних афіш // Сяйво. — 1913. — № 1.
1913. *Вороний/Театр*. Вороний М. Театр і драма. — К., 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989.
1913. *Вороний/Щепкін*. Вороний М. Михайло Щепкін (1788–1863). Етюд // Сяйво. — 1913. — № 7–9 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989.
1913. *Гонорар*. В оборону авторського гонорару // Рада. — 1913. — № 143. — 6 липня.
1913. *До*. До наших читачів / Сяйво. — 1913. — Ч. 1.
1913. *Єфремов*. Єфремов С. «Нема кому»? // Рада. — 1913. — № 12. — 15 января (28 січня). — С. 1.
1913. *Ж*. Ж. Українська група під режисурою П. К. Саксаганського в Петербурзі // Рада. — 1913. — № 41. — 4 березня. — С. 4.
1913. *Затиркевич*. М. Ліс-кий. Ювилей Г. П. Затиркевич-Карпинської // Рада. — 1913. — № 97. — 28 априля (11 травня). — С. 3.
1913. *Іванов*. Два Іванових про Лисенка // Рада. — 1913. — № 209. — 12 сентября (24 вересня). — С. 2.
1913. *Костенко*. Костенко П. Життя вимагає (з приводу банкруцтва групи Т. П. Колесніченка) // Рада. — 1913. — № 215. — 3 жовтня. — С. 4.
1913. *Леся*. Леся Українка. Лист до О. П. Косач. — 27 березня 1913 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К., 1979. — Т. 12: Листи (1903–1913).
1913. *М. Л-кий*. М. Л-кий. Бенефіс оркестра // Рада. — 1913. — № 36. — 26 лютого. — С. 4.
1913. *Миргород*. Дописи. Миргород (на Полтавщині) // Рада. — 1913. — № 181. — 9 августа (22 серпня). — С. 4.
1913. *Наші*. Наші товариства // Рада. — 1913. — № 4. — 5 января (18 січня). — С. 1–2.
1913. *Николаевич*. Николаевич Ю. Навечерие Нового Года. Образок в 4-х действиях. Новорічний подарок для «Русских дружин». — Львов, 1913.
1913. *Перович*. Перович Я. В. Камиль Лемонье // Утро. — 1913. — № 1984. — 6 июня. — С. 3.
1913. *Русова*. Русова С. Дещо про сучасне французьке красне письменство // Літературно-науковий вістник. — 1913. — Т. LXII. — Кн. VI. — С. 486.
1913. *Русова/1*. Русова С. Негайна потреба // Сяйво. — 1913. — Ч. 2.
1913. *Саксаганський*. О. К. Саксаганський про сучасний український театр // Рада. — 1913. — № 11. — 27 січня. — С. 1.

1913. *Соловцов*. Театр «Соловцов» // Рада. — 1913. — № 11. — 27 січня. — С. 5.
1913. *Старицька*. Старицька-Черняхівська Л. Nosturpo. Лібрето до останнього твору опери-хвилинки М. В. Лисенка // Сяйво. — 1913. — Ч. 1.
1913. *Стешенко / 1*. Стешенко І. З історії української драми 19-го віку // Сяйво. — 1913. — Ч. 1.
1913. *Стешенко / 2*. Стешенко І. З історії української драми. Ів. П. Котляревський // Сяйво. — 1913. — Ч. 2.
1913. *Стешенко / 3*. Стешенко І. Мистецтво і абстрактність в драмі Винниченка // Сяйво. — 1913. — Ч. 7–9.
1913. *Стоколос*. Стоколос Як. Український театр в 1912 році // Українська хата. — 1913. — Т. VI.
1913. *Тім*. Театр і музика // Рада. — 1913. — № 96. — 27 квітня (10 травня). — С. 4.
1913. *Тобілевич*. Тобілевич С. Життя Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) // Літературно-науковий вістник. — 1913. — Січень–март.
1913. *Трагедия*. Н. А. Трагедия артистов // Утро [Харьков]. — 1913. — № 2144. — 18 листопада. — С. 3.
1913. *Усячина*. Усячина. Пашпорти артистів і псевдоніми // Сяйво. — 1913. — Ч. 2.
1913. *Франко / НТШ*. Франко І. Я. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над «Богогласником» // Записки НТШ. — 1913. — Т. 113. — Кн. 1. — С. 22 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1983. — Т. 39: Літературно-критичні праці (1911–1914).
1913. *Франко / Студія*. Франко І. Я. Котра віра ліпша. Інтермедія жида з русином. Тексти й студія. — Львів, 1913 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1983. — Т. 39: Літературно-критичні праці (1911–1914).
1913. *Хата*. Єфремов С. Без власної хати // Рада. — 1913. — № 267. — 21 листопада (3 грудня). — С. 2–3.
1913. *Цірк*. В. Старий. Укр. вистави в цирку Крутікова (Гастролі М. К. Заньковецької та О. К. Саксаганського) // Рада. — 1913. — № 89. — 2 травня.
1913. *Черкасенко*. Черкасенко С. Головні причини // Рада. — 1913. — № 27. — 1 лютого (14 лютого). — С. 1–2.
1913. *Шаповал*. Шаповал М. Театральні замітки // Українська хата. — 1913. — Т. VI.
1913. *Школа*. Музично-драматична школа М. В. Лисенка [оголошення] // Рада. — 1913. — 27 січня. — № 11. — С. 1.
1913. *Школа / 1*. Музично-драматична школа імені М. В. Лисенка [реклама] // Рада. — 1913. — 7 вересня. — № 194. — С. 1.
1913. *Schiller*. Schildenfeld Schiller L. Teatralia. Nowy kierunek badań teatralogicznych // Krytyka, miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce. — Kraków, 1913. — Т. XXXVIII.
1914. *Борачок*. Борачок Юліян. Димитрій. Образ драматичний в 5 діях зі співами і музикою. — Львів, 1914.
1914. *Василько*. Василько В. Щоденники // Український театр. — 1999. — № 1–2.

1914. *Василько / 1*. Василько В. Щоденник 1914–1918. Т. 2 // ЦДАМЛМ України, ф. 653, оп. 2, од. зб. 396.
1914. *Василько / 3*. Василько В. Щоденники // Український театр. — 1999. — № 3.
1914. *Винниченко*. Винниченко В. Геній України // Дзвін. — 1914. — № 2.
1914. *Возняк*. Возняк М. Початки української комедії // Україна. — 1914. — Кн. 1.
1914. *Возняк / 2*. Возняк М. Початки української комедії // Україна. — 1914. — Кн. 2.
1914. *Волки*. Городской театр. «Волки и овцы» // Утро. — 1914. — № 2417. — 3 сентября. — С. 5.
1914. *Вороний / Дзвін*. Вороний М. Український театр у Києві (Враження та уваги) // Дзвін. — 1914. — № 3, 4, 6 // Вороний М. К. Твори. — К., 1989.
1914. *Вороний / ЛНВ*. Вороний М. Рец.: С. Черкасенко. «Казка старого млина. Драма» // ЛНВ. — 1914. — Кн. IV // Вороний М. К. Твори. — К., 1989.
1914. *Крила*. Александровський Г. Рец.: «Крила», буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської // Сяйво. — 1914. — № 3.
1914. *Мова*. Юрій Мова. Ще про наш театр // Сяйво. — 1914. — № 5–6.
1914. *Рулін*. Рулін П. История изучения русской литературы. Конспект лекции. [1914?] // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1., од. зб. 103.
1914. *Саксаганський*. Саксаганський П. К. Шантрапа. Жарт на одну дію // Бувальщина: Драма. Комедії. Водевіль. — К., 1990.
1914. *Січинський*. Січинський-Потоцький. Драма в 5-х діях. Написав Антін Маланчук. — Нью-Йорк, 1914.
1915. *Ванченко*. Ванченко К. Спогади українського лицедія [Голос минулого. — 1915. — № 7–8] // Спогади про Марка Кропивницького: Збірн. — К., 1990.
1915. *Василько / 4*. Василько В. Щоденники // Український театр. — 1999. — № 4.
1915. *Заметки*. Києвлянин. — 1915. — № 11. — 11 января. — С. 4.
1915. *Лотоцький*. Два домики і одна фіртка. Комедія в одній дії. Написав Лев Лотоцький. — Jersey City, 1915.
1915. *Нагорянський*. Ох! Не люби двох!. Оперета в 3-ох діях. Написав Антоній Ів. Нагорянський. — Jersey City, 1915.
1915. *Невольник*. Невольник. Драма в 5-ох діях зі співами і танцями. Усценізував Карпенко-Карий (Тобілевич). Після поеми Тараса Шевченка. — Jersey City, 1915 [На обкладинці — помилка: автор п'єси — М. Л. Кропивницький].
1915. *Рус*. Мстислав Рус. Американець. Веселий образ з життя народа зі співами. В трьох діях. Друге видане. — Scranton, 1915.
- 1915–1926. *Барвінський*. Барвінський О. Спомини мого життя. — Нью-Йорк; К., 2004. — Ч. 3–4.
1916. *Василько / Щоденник*. Василько В. Щоденники // Український театр. — 2000. — № 1–2.
1916. *Галайда*. Галайда Я. Про театр та про розвиток його на Україні // Розвага. Календар полонених Українців на роки 1916 і 1917. — Фрайштадт, 1916.
1916. *Кропивницький*. Кропивницький М. Л. Автобіографія // Вестник Европы. — 1916. — Кн. II, III // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6.

- 1916. Табір.** Із таборового життя // Просвітний листок // [Пресова секція полонених Українців табору Вецляр]. — 1916. — Ч. 15. — 15 червня.
- 1916. Тато.** Тато на заручинах. Міщанська пригода в одній дії. Написав Григорій Григорієвич. — Jersey City, 1916.
- 1916. Чарнецький.** Чарнецький С. Золотий вік українського театру (Управа Гриневецького і Біберовича). Відбиток зі «Шляхів». — Львів, 1916.
- 1917. Анкета.** Театральна анкета // Нова Рада. — 1917. — № 152. — 3 жовтня. — С. 4.
- 1917. Артiст.** Хроніка. Українські артисти організуються // Вістник Українського Військового генерального Комітету. — 1917. — № 16. — 22 вересня. — С. 4.
- 1917. Бостунич.** Бостунич Г. Почему погиб киевский драматический театр. Скорбныя наблюдения и печальные выводы театрала. — М., 1917.
- 1917. Василько / Щоденник / 1.** Василько В. Щоденники // Український театр. — 2000. — № 1–2.
- 1917. Василько / Щоденник / 2.** Василько В. Щоденник // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1917. Васильченко / В холодку.** Васильченко С. В холодку. Малюнок на 1 дію // Васильченко С. Драматичні твори. — К., 1917.
- 1917. Васильченко / Зілля.** Васильченко С. Зілля Королевич. Етюд на 1 дію // Васильченко С. Драматичні твори. — К., 1917.
- 1917. Васильченко / На перші гулі.** Васильченко С. На перші гулі. Жарт на 1 дію // Васильченко С. Драматичні твори. — К., 1917.
- 1917. Васильченко / Недоросток.** Васильченко С. Недоросток. Народна юмореска в 4-х діях // Васильченко С. Драматичні твори. — К., 1917.
- 1917. Видання.** Театрально-музична видавнича справа // Нова Рада. — 1917. — № 152. — 3 жовтня. — С. 4.
- 1917. Відділ.** Театральний Відділ при Генеральному Секретарстві Народної Освіти // Нова Рада. — 1917. — № 161. — 13 жовтня. — С. 2.
- 1917. Вороний.** Вороний М. Мольер. Вступна стаття до видання п'єси «Тартюф» у перекладі Володимира Самійленка. — К., 1917 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989.
- 1917. Гетьманець.** Гетьманець Гр. На першій виставі // Робітнича газета. — 1917. — № 145. — 23 вересня. — С. 3–4.
- 1917. Гординський.** Гординський Я. До історії культурного й політичного життя в Галичині у 60-тих рр. XIX в. — Львів, 1917.
- 1917. Д. А. / 1.** Д. А. [Антонович Д.] Робітничий театр // Робітнича газета. — 1917. — № 82. — 10 липня. — С. 1.
- 1917. Д. А. / 2.** Д. А. [Антонович Д.] Театральні замітки // Робітнича газета. — 1917. — 26 вересня. — № 143 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1917. Д. А. / 3.** Д. А. [Антонович Д.] Молодий театр // Робітнича газета. — 1917. — № 189. — 19 листопада. — С. 4.
- 1917. Дубровський.** Дубровський В. Московсько-українська фразеологія. — К., 1917.
- 1917. З'їзд.** З'їзд українських акторів // Нова Рада. — 1917. — № 137. — 14 вересня. — С. 4.

1917. *Закон*. Закон про академію мистецтв // Нова Рада. — 1917. — № 191. — 21 листопада. — С. 2.
1917. *Заява*. Заява «Молодого театр» Київській Городській Управі // Нова Рада. — 1917. — № 200. — 3 грудня. — С. 4.
1917. *Збори*. Установчі збори Т-ва «Українського національного театру» // Робітничая газета. — 1917. — № 19. — 23 квітня (апріля). — С. 4.
1917. *Кампанія*. Для організації літературно-художньої частини виборчої кампанії // Нова Рада. — 1917. — № 137. — 14 вересня. — С. 3.
1917. *Кіссо*. Цирк А. Кіссо [реклама] // Нова Рада. — 1917. — 20 грудня. — № 213. — С. 1.
1917. *Комітет*. Від Ген. Військового Комітету // Нова Рада. — 1917. — № 137. — 14 вересня. — С. 3.
1917. *Курбас/Драма і сцена*. Лесь Курбас. Драма і сцена // Театральні вісті. — 1917. — № 9–10 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1917. *Курбас/Думки*. Лесь Курбас. Думки і проекти // Театральні вісті. — 1917. — № 5–6 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1917. *Курбас/Молодий*. «Молодий театр» (Генеза — завдання — шляхи) // Робітничая газета. — 1917. — 23 вересня // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1917. *Курбас/Про символічний театр*. Лесь Курбас. Про символічний театр і театр О. Олесь // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1917. *Курбас/Проекти*. Лесь Курбас. Думки і проекти // Театральні вісті. — 1917. — № 5–6 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1917. *Курбас/Теми*. Лесь Курбас. На теми дня // Театральні вісті. — 1917. — № 2 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1917. *Л. Б. Л. Б.* Театр М. Садовського. «Ревізор», комедія Гоголя // Нова Рада. — 1917. — 20 грудня. — № 213. — С. 4.
1917. *М. Б-н*. М. Б-н. «Молодий театр». Володимир Винниченко. «Чорна Пантера і Білий Медвідь» // Робітничая газета. — 1918. — 21 квітня. — № 255 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1917. *Малярство*. Новинки. З наукового Товариства ім. Шевченка // Діло. — 1917. — № 59. — 13 березня. — С. 3.
1917. *Міністерство*. Керамічна промисловість на Україні // Нова Рада. — 1917. — № 98. — 27 липня. — С. 3.
1917. *МУТ*. Молодий Український Театр // Нова Рада. — 1917. — № 161. — 13 жовтня. — С. 4.
1917. *МУТ/2*. Молодий український театр // Нова Рада. — 1917. — № 209. — 15 грудня. — С. 4.
1917. *Нест*. Нест. Літ. Україно-руський словничок до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка. — Херсон: [б.в.], 1917. — 83 с.
1917. *Паяц*. Федір Б. Олесь на сцені Молодого театру // Нова Рада. — 1917. — № 190. — 19 листопада. — С. 4.
1917. *Повідомлення*. Робітничая газета. — 1917. — 19 листопада. — № 196 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.

- 1917. Постанова.** Постанова Генерального Секретаріату Української народної республіки «Про податкову політику». 20 Грудня 1917 р. // Українська Центральна Рада: Документи і матеріали: У 2 т. — К., 1997. — Т. 2: 10 грудня 1917 р. — 29 квітня 1918 р.
- 1917. Просвіта.** 20 вересня 1917 р. відбувся Перший Всеукраїнський з'їзд «Просвіт» // Вільна Українська Школа. — 1917. — № 1 // Освітня хроніка на сторінках періодичних видань 1917–1920 рр. (з фондів Педагогічного музею України) / Педагогічний музей України. — К., 2017.
- 1917. Просвіта/2.** Всеукраїнський З'їзд Просвіт // Вістник Українського Військового генерального Комітету. — 1917. — № 17. — 30 вересня. — С. 4.
- 1917. Протокол № 27.** Протокол засідання Генерального секретаріату № 27 від 27 грудня 1917 р. // Українська Центральна Рада: Документи і матеріали: В 2 т. — К., 1997. — Т. 2: 10 грудня 1917 — 29 квітня 1918 р.
- 1917. Публіка.** Федір Б. «Молодий український театр» // Нова Рада. — 1917. — № 205. — 10 грудня. — С. 4.
- 1917. РГ/5.** [реклама] // Робітничка газета. — 1917. — № 5. — С. 4.
- 1917. РГ/114.** [реклама] // Робітничка газета. — 1917. — № 114. — 20 серпня (августа). — С. 4.
- 1917. РГ/121.** [реклама] // Робітничка газета. — 1917. — № 121. — 29 серпня (августа). — С. 4.
- 1917. РГ/158.** Молодий Український театр // Робітничка газета. — 1917. — № 158. — 13 жовтня (жовтня). — С. 4.
- 1917. РГ/178.** Режисерські видання [оголошення] // Робітничка газета. — 1917. — № 178. — 7 листопада. — С. 4.
- 1917. Реклама.** Літній театр Купецького зібрання [реклама] // Нова Рада. — 1917. — № 96. — 25 липня. — С. 1.
- 1917. Рулін/Звіт.** Рулін П. Звіт професора стипендіата Руліна П. за 1916–1917 рр. // ЦДАМЛІМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 286.
- 1917. Рулін/Звіт/2.** Рулін П. Звіт про методику подачі матеріалу з історії літератури [б.д., 1917?] // ЦДАМЛІМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 289.
- 1917. Рулін/Огляд.** Рулін П. Звіт професора стипендіата Руліна П. за 1916–1917 рр. Обзор літератури по истории русского театра за 1916 год // ЦДАМЛІМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 286.
- 1917. Садко.** Садко. «Молодий театр» // Народна воля. — 1917. — 26 вересня. — № 118 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1917. Садовський.** Податок на театр. Лист М. Садовського // Нова Рада. — 1917. — № 206. — 12 грудня.
- 1917. Секція.** Хроніка // Вістник Українського Військового генерального Комітету. — 1917. — № 11. — 26 серпня. — С. 4.
- 1917. Сумцов.** Сумцов М. Українські співці й байкарі. — Черкаси, 1917.
- 1917. ТВГСО.** Від Театрального Відділу Генерального Секретарства Освіти // Нова Рада. — 1917. — № 173. — 27 жовтня. — С. 3.

1917. **Ф. К. / 1.** Ф. К. Українські концерти в Києві // Діло. — 1917. — № 8. — 12 січня. — С. 1.
1917. **Ф. К. / 2.** Ф. К. Для українського театру і мистецтва в рос. Україні // Діло. — 1917. — Ч. 55. — 8 марта (23 лютого). — С. 2.
1917. **Федір.** Федір Б. Олесь на сцені «Молодого театру» // Нова Рада. — 1917. — 19 листопада. — № 190 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1917. **Федір / Пантера.** Федір Б. Молодий український театр. «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» // Рада. — 1917. — № 146. — 26 вересня. — С. 4.
1917. **Чикаленко.** Чикаленко Є. Щоденник (1907–1917). — К., 2011.
1917. **Широцький.** Широцький К. Листо про мистецтво. II. В обороні культури // Нова Рада. — 1919. — № 71. — 23 червня. — С. 1.
1917. **Школа.** Драматична школа для робітників // Нова Рада. — 1917. — 4 жовтня. — № 153. — С. 4.
1917. **Яринович.** [А. Яринович Ніковський А. В.]. Три трупи чи три театри // Нова Рада. — 1917. — № 208. — 14 грудня. — С. 2.
1918. **А. Д. А. Д.** [Антонович Д.] Молодий театр // Робітничка газета. — 1918. — 14 квітня. — № 249 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1918. **Адмін.** Літній театр купецького зібрання [реклама] // Нова Рада. — 1918. — № 156. — 4 вересня (22 серпня). — С. 1.
1918. **Василько / Щоденник.** Василько В. Щоденник // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1918. **Вечір.** Кедрин І. З театру. Драматичний вечір О. Олесь. Силами учнів драматичної школи М. Вороного // Діло. — 1924. — № 84. — 1924. — 16 квітня. — С. 2–3.
1918. **Відділ.** Відділ мистецтв // Нова Рада. — 1918. — № 47. — 2 квітня (20 березня). — С. 2.
1918. **Військо.** Театральні вистави для українського республіканського війська // Робітничка газета. — 1918. — № 424. — 31 грудня. — С. 5.
1918. **Гаркун.** «Державний» Гаркун // Нова Рада. — 1918. — № 157. — 5 вересня (23 серпня). — С. 4.
1918. **ДДТ.** Державний драматичний театр у Києві // Нова Рада. — 1918. — № 127. — 30 (17) липня. — С. 2.
1918. **ДДТ / 2.** Д. Старий. Державний Драматичний театр // Нова Рада. — 1918. — 1 грудня (18 листопада). — № 227. — С. 3–4.
1918. **Державний.** Державний народний театр // Нова Рада. — № 139. — 13 серпня (31 липня). — С. 4.
1918. **Допомога.** Допомога «Молодому театрові» // Нова Рада. — 1918. — № 89. — 31(18) травня. — С. 4.
1918. **Дубровський.** Дубровський В. Московсько-український словник. — К., 1918.
1918. **Дубровський / 2.** Дубровський В. Словник українсько-московський. — К., 1918.
1918. **Єфремов.** Єфремов С. Коротка історія українського письменства. — К., 1918.
1918. **Законопроект.** Новий законопроект Міністерства освіти // Нова Рада. — 1918. — № 64. — 21(8) квітня. — С. 3.

- 1918. Закриття.** В. Старий. Закриття сезону в театрі М. К. Садовського // Нова Рада. — 1918. — № 75. — 14 (1) травня. — С. 4.
- 1918. Збори.** Загальні збори членів-товаришів Товариства на вірі «Молодий театр» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1918. Іваницький.** Іваницький С., Шумлянський Ф. Російсько-український словник. — Вінниця, 1918.
- 1918. Канівець.** Канівець М. Російсько-український словник. — К., 1918.
- 1918. Кисіль / Вертеп.** Кисіль О. Український вертеп (про походження українського вертепу) // Український вертеп. — К., 1918 // Кисіль О. Український театр: Дослідження. — К., 1968.
- 1918. Кінотеатр.** У січні 1918 р. кінематографічною секцією при театральному відділі Міністерства освіти організовано культурно-просвітний шкільний кінотеатр // Вільна Українська Школа. — 1918–1919. — № 2. — С. 122–123 // Освітня хроніка на сторінках періодичних видань 1917–1920 рр. (з фондів Педагогічного музею України) / Педагогічний музей України. — К., 2017.
- 1918. Ковдра.** Ковдра Б. Сучасне в античному. З приводу відновлення «Царя Едіпа» в «Молодому театрі» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1918. Колесса.** Колесса О. Передмова // Федькович О. Ю. Писання. Перше повне і крит. вид. — Львів, 1918. — Т. 3. — Ч. 1: Драматичні твори / Передм. О. Колесси, з автогр. видав О. Колесса.
- 1918. Конкурс.** По постанові театральн. ради // Нова Рада. — 1918. — № 59. — 16 (3) квітня. — С. 4.
- 1918. Концерт.** Парадний концерт-мітинг в оперному міському театрі // Нова Рада. — 1918. — № 42. — 26 (13) березня. — С. 4.
- 1918. Кузеля.** Кузеля З. Словник чужих слів. — К., Ляйпціг, [1918].
- 1918. Курбас / Вертеп.** Лесь Курбас. Про «Різдвяний вертеп» // Курбас Л. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1918. Курбас / Відозва.** Відозва «Молодого театру» до кооператорів // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1918. Курбас / Громадянство.** Відозва «Молодого театру» до кооператорів // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1918. Курбас / Едіп.** Лесь Курбас. Про трагедію Софокла «Цар Едіп» // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1918. Курбас / Слово перекладача.** Лесь Курбас. Слово перекладача // Віктор Обюртен. Мистецтво вмирає. — К., 1918 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1918. Курбас / Театральний лист.** Лесь Курбас. Театральний лист // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1918. Курси.** Режисерсько-інструкторські курси // Нова Рада. — 1918. — № 176. — 1 жовтня. — С. 2.
- 1918. Курси / 1.** Режисерсько-інструкторські курси // Нова Рада. — 1918. — № 2. — С. 1.
- 1918. Курси / 2.** Інструкторсько-режисерські курси // Нова Рада. — 1918. — № 4. — С. 4.

1918. *Курси/3*. Курси позашкільної освіти // Нова Рада. — 1918. — № 77. — 16 (3) травня. — С. 4.
1918. *Курси/4*. Режисерсько-інструкторські курси // Нова Рада. — 1918. — № 134. — 7 серпня (25 липня). — С. 2.
1918. *Кучеренко*. Контракт Д. Н. Т. з М. М. Кучеренко // Нова Рада. — 1918. — № 156. — 4 вересня (22 серпня). — С. 1.
1918. *Лист*. Лист М. Заньковецької до Н. Богомолець-Лазурської 28 травня 1918 р. // Український театр. — 1994. — № 4. — С. 25.
1918. *Мазюкевич*. Мазюкевич П. Словничок малозрозумілих, але часто вживаних слів // Нова Рада. — 1918. — № 230. — 6 грудня (23 листопада). — С. 2.
1918. *Мандрівний*. Мандрівний театр // Нова Рада. — 1918. — № 136. — 9 серпня (27 липня). — С. 3.
1918. *МаТе*. «Мандрівничий театр» // Робітнича газета. — 1918. — № 223. — 9 янв. — С. 4.
1918. *МДІ*. Муз.-драм. інститут ім. М. Лисенка // Нова Рада. — 1918. — 18 (5) серпня. — № 144. — С. 2.
1918. *Меженко*. Іванів-Меженко Ю. Творчість індивідуума і колектив // Музагет. — 1918 // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927). — [Х.], 1928. — Т. 2: Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури.
1918. *МТ/1*. Молодий театр // Нова Рада. — 1918. — № 173. — 27 жовтня. — С. 4.
1918. *МТ/2*. Молодий театр // Нова Рада. — 1918. — № 113. — 13 липня. — С. 3–4.
1918. *Налог*. Театральний налог // Нова Рада. — 1918. — № 5. — 28 декабря. — С. 3.
1918. *Ніковський/1*. Ніковський Ан. Директор державних театрів // Нова Рада. — 1918. — № 174. — 27 (14) вересня. — С. 1–2.
1918. *Ніковський/2*. Ніковський Ан. Ще про директора державних театрів // Нова Рада. — 1918. — № 175. — 29 (16) вересня. — С. 2.
1918. *П. П.* П. С. [до ст. Святковий репертуар Національного театру] // Нова Рада. — 1918. — № 8. — С. 4.
1918. *Павлусь*. Павлусь. Святковий репертуар Національного театру // Нова Рада. — № 8. — 12 січня. — С. 4.
1918. *Паї*. На «Молодий театр» // Нова Рада. — 1918. — № 89. — 31 (18) травня. — С. 4.
1918. *Пайка*. Класова пайка // Рада. — 1918. — № 188. — 16 (3) жовтня. — С. 3.
1918. *Пенсія/1*. Пенсія М. К. Заньковецькій // Нова Рада. — 1918. — № 87. — 29 (16) травня. — С. 2.
1918. *Пенсія/2*. В раді міністрів // Нова Рада. — 1918. — № 101. — 16 (3) червня. — С. 3.
1918. *Податки*. Театральні податки // Нова Рада. — 1918. — № 244. — 28 (15) грудня. — С. 3.
1918. *Постанова/1*. Постанова про заснування в м. Києві державного драматичного театру // Рада. — 1918. — № 150. — 27 (14) серпня. — С. 2.
1918. *Постанова/2*. Постанова Директорії // Робітнича газета. — 1918. — № 424. — 31 грудня. — С. 6.

- 1918. Постанова.** Українська Держава (квітень–грудень 1918 року). Документи і матеріали: У 2 т. — К., 2015.
- 1918. Протест.** Протест «Молодого театру» // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1918. Протокол.** Протокол засідання Ради Народних Міністрів. 6 березня 1918 р. // Українська Центральна рада: Документи і матеріали: У 2 т. — К., 1997. — Т. 2: 10 грудня 1917 р. — 29 квітня 1918 р.
- 1918. Резолюція / 1.** Резолюція II з'їзду КП(б)У від 17–22 жовтня 1918 р. «Про святкування дня роковин Жовтневої революції» // Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення Комуністичної Партії і Радянського уряду. 1917–1959 рр. Зб. докум. в 2-х т. — К., 1959. — Т. 1. — С. 20–21.
- 1918. Резолюція / 2.** Резолюція театральної ради в справі помешкання для державного театру // Нова Рада. — 1918. — № 187. — 13 жовтня (30 вересня). — С. 1–2.
- 1918. Ремез.** Ремез Олекса. «Молодий театр» // Робітничка газета. — 1918. — 28 травня. — № 281 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1918. Ремез / 2.** Ремез О. З Українського театру // Робітничка газета. — 1918. — № 422.
- 1918. Репертуар.** П. Р. С. Святковий репертуар Національного театру // Нова Рада. — 1918. — № 8. — 12 січня. — С. 4.
- 1918. Рулін / Звіт.** Рулін П. Отчет профессора стипендиата Петра Ивановича Рулина за 1917–1918 [б. д.; 1918] // ЦДАМЛІМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 290.
- 1918. Савченко / «Молодий театр».** Яків Можейко [Я. Г. Савченко]. «Молодий театр». — К., 1918 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1918. Садовський.** Театр М. К. Садовського // Нова Рада. — 1918. — № 152. — 30 (1) серпня. — С. 4.
- 1918. Спілка.** Всеукраїнська професійна акторська спілка // Нова Рада. — № 171. — 24 (11) сересня. — С. 4.
- 1918. Старий.** В. Старий. Український театр М. Садовського. Бенефіс Г. П. Затиркевич // Нова Рада. — 1918. — № 9. — 13 січня. — С. 4.
- 1918. Статут.** Статут товариства на вірі «Молодий театр» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1918. Стрільченко.** Стрільченко Я. «Молодий театр» // Нова Рада. — 1918. — № 145. — 21 (8 серпня). — С. 3–4.
- 1918. Термінологія.** В справі театральної термінології // Нова Рада. — 1918. — № 89. — 31 (18) травня. — С. 4.
- 1918. Терпило.** Терпило П. і П. Словник російсько-український. — Вид. 5-те, перероблене й виправлене. — К., 1918.
- 1918. Товариство.** Театр. Драматично-артистичне т-во «Український Національний театр» // Нова Рада. — 1918. — № 16. — 20 (7) лютого. — С. 2.
- 1918. УВ.** Федір Б. Урочиста вистава на честь Директорії // Нова Рада. — 1918. — № 240. — 24 (11) грудня. — С. 3.

1918. *Федір*. Федір Б. «Йоля» // Нова Рада. — 1918. — 9 травня. — № 71 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1918. *Федькович/Двірник*. Федькович Ю. Запечатаний двірник // Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видане. — Львів, 1918. — Т. 3. Ч. Б: Драматичні твори Осипа Юрія Федьковича. З перводруків і автографів видав Др. Олександр Колесса.
1918. *Федькович/Керманич*. Федькович Ю. Керманич або Стрілений хрест. Друга редакція // Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видане. — Львів, 1918. — Т. 3. Ч. Б.: Драматичні твори Осипа Юрія Федьковича. З перводруків і автографів видав Др. Олександр Колесса.
1918. *Федькович/Сватання*. Федькович Ю. Сватання на гостинці // Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видане. — Львів, 1918. — Т. 3. Ч. Б.: Драматичні твори Осипа Юрія Федьковича. З перводруків і автографів видав Др. Олександр Колесса.
1918. *Фіалок*. Вечір фіалок // Нова Рада. — 1918. — № 63. — 20 (7) квітня. — С. 4.
1918. *Хор*. Другий національний хор у Києві // Нова Рада. — 1918. — 18 (5) серпня. — № 144. — С. 3.
1918. *Школа/1*. Державна драматична школа // Нова Рада. — 1918. — № 134. — 7 серпня (25) липня. — С. 2.
1918. *Школа/2*. З діяльності державної народної драматичної школи // Нова Рада. — 1918. — № 147. — 23 (10) серпня. — С. 2.
1918. *Штука*. Міністерство освіти і штуки // Нова Рада. — 1918. — № 102. — 18 (5) червня). — С. 3.
1918. *Штукар*. Український штукар. Книжка до забави і виучення ся дуже гарних та задивляючих штук. — Jersey City, 1918.
1919. *Антракт*. Антрактная музика // Театральний вестник. — 1919. — № 13. — С. 3.
1919. *Артист*. Шевченко Т. Артист. Переклав О. Кониський. — К.; Ляйпціг, [1919].
1919. *Бондарчук/Замітки*. Бондарчук С. К. Театральні замітки (Про «Молодий театр». Про Леся Курбаса. Перспективи) // Мистецтво. — 1919. — № 3 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1919. *Виступ*. Виступ Леся Курбаса перед колективом «Молодого театру» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1919. *Воля*. Б-ій. «Молодий театр» // Воля. — Відень, 1919. — Т. 1. — Ч. 4. — 26 липня.
1919. *Вхід*. Об'ява // Нова Рада. — 1919. — №15. — 22 (9) січня. — С. 2.
1919. *Глаголин/1*. Глаголин Б. Харьковський театр (Начало) // Пути творчества. — 1919. — № 1-2.
1919. *Глаголин/2*. Глаголин Б. Харьковський театр (Окончание) // Пути творчества. — 1919. — № 3.
1919. *Д. А. Д. А.* [Дмитро Антонович] «Молодий театр» // Робітничка газета. — 1919. — 12 січня. — № 431 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.

1919. *Декрет*. Про об'єднання театральної справи. Декрет РНК РСФРР від 26 серпня 1919 р. // Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917–1959: Збірник документів. — К., 1959. — Т. 1: 1917 — червень 1941 рр.
1919. *Єфремов*. Єфремов С. Історія українського письменства. Вид. четверте з однінами й додатками. — К.; Ляйпціг, 1919. — Т. 2.
1919. *Єфремов/Куліш*. Єфремов С. Біля початків української критики. Куліш — як літературний критик // Книгар. — 1919. — № 23–24. — С. 1529–1537.
1919. *Записка*. Записка театрального відділу // Нова Рада. — 1919. — № 17. — С. 2.
1919. *Заява*. Заява членів Товариства на вірі «Молодий театр» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1919. *Комуніст*. В «Молодому театрі» // Комуніст. — 1919. — 23 березня. — № 18 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1919. *Корольчук*. Відкритий лист О. Корольчука групі акторів «Молодого театру» // Робітничая газета [Кам'янець-Подільський]. — 1919. — 2 листопада. — № 530 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1919. *Курбас/До групи*. Лесь Курбас. До групи товариства «Молодий театр» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1919. *Курбас/Маніфест*. Маніфест «Молодого театру» (До глядачів) // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1919. *Курбас/На грані*. Лесь Курбас. На грані // Мистецтво. — 1919. — № 1 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1919. *Курбас/Нова німецька драма*. Лесь Курбас. Нова німецька драма // Музагет. — 1919. — № 1–3 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1919. *Лист*. Лист до редакції групи акторів «Молодого театру» // Робітничая газета [Кам'янець-Подільський]. — 1919. — 24 жовтня. — № 524 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
1919. *Міністерство*. Хроніка. Нове міністерство // Нова Рада. — 1919. — № 2. — 2 січня. — С. 3.
1919. *Націоналізація*. Постанова Всеукраїнської ради мистецтв про націоналізацію театрів Києва. 15 березня 1919 року // Верстюк В. Ф., Дзюба О. М., Репринцев В. Ф. Україна від найдавніших часів до сьогодення. Хронологічний довідник. — К., 1995. — С. 326.
1919. *Підвал*. Новый театр-подвал // Театральный вестник. — 1919. — № 3–4. — С. 6.
1919. *Повідомлення*. Робітничая газета. — 1919. — 1 лютого. — № 447 // Верстюк В. Ф., Дзюба О. М., Репринцев В. Ф. Україна від найдавніших часів до сьогодення. Хронологічний довідник. — К., 1995. — С. 326.
1919. *Премія*. Хроніка // Нова Рада [2-е издание на русском языке]. — 1919. — № 9. — 2 января. — С. 3.
1919. *Премія*. Хроніка // Нова Рада. — 1919. — № 3. — 3 січня 1919 (20 грудня 1918). — С. 3.

- 1919. Пропаганда.** «Про політичну пропаганду і культурно-освітню роботу на селі». Резолюція VIII з'їзду РКП(б) 23 березня 1919 р. // Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення Комуністичної Партії і Радянського уряду. 1917–1959 рр. Зб. док. в 2-х т. — К., 1959. — Т. 1. — С. 41–44.
- 1919. Союз.** Союз театральних служачих // Театральний вестник. — 1919. — № 7. — С. 5.
- 1919. Спілька.** Спілька діячів театр. мистецтва // Нова Рада. — 1919. — № 18. — 26 (13) січня. — С. 4.
- 1919. Століття.** Грушевський М. Століття нового українського театру / українською мовою у перекладі з французької О. Козак за виданням: L'Europe Orientale (Paris). — 1919. — № 6. — 16 Novembre. — Р. 168–171 // Грушевський М. Твори: У 50 т. — Львів, 2013. — Т. 4. — Кн. II.
- 1919. Українізація.** Українізація опери // Нова Рада. — 1919. — № 18. — 26 (13) січня. — С. 4.
- 1919. Филипович.** Филипович П. Журнал «Шлях» в 1918 році // Книгар. — 1919. — № 19. — С. 1178–1182.
- 1919. Яворницький.** Яворницький Д. Словник української мови. — Катеринослав, 1919. — Т. 1: А–К.
- 1919. Ярошенко/Піонери.** Ярошенко В. М. Піонери // Мистецтво. — 1919. — Червень. — № 2 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1919–1922. Скоропадський.** Скоропадський П. Спогади. Квітень 1917 — грудень 1918. — К.; Філадельфія, 1995.
- 1919. Руссіні.** Ruccini G. Madama Butterfly (Мала добродійка метелик). Японська трагедія в 2-ох діях в 3-ох відслонах. На українську мову переклав С. Чарнецький. Накладом Йосипа Стадника. — Чернівці, 1919.
- 1920. Барвінський.** Барвінський О. Історія української літератури [В 2 ч.]. — Львів, 1920. — Ч. 1.
- 1920. Возняк.** Возняк М. Діяльог Йоанікія Волковича з 1631 р. [Додаток]: Розмышля'є о му'цѣ Христа Спасителя нашего // Записки НТШ. — 1920. — Т. СХХІХ.
- 1920. Гаєвський.** Гаєвський Г. Завдання режисера. — К., 1920.
- 1920. Гординський.** Гординський Я. «Владимір» Теофана Прокоповича // Записки НТШ. — 1920. — Т. СХХХ.
- 1920. Загаров.** Загаров О. Мистецтво актора. — К., 1920.
- 1920. Кисіль.** Кисіль О. Шляхи розвитку українського театру. — К., 1920.
- 1920. Курбас/Студія.** Лесь Курбас. Незалежна студія при Молодому театрі у Києві // Боротьба. — 1920. — 17 січня // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1920. Курбас/Щоденник.** Лесь Курбас. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1920. Мімодрама.** Сладкопевцев В. Вступ до мімодрами // Театральний порадник. — К., 1920. — Кн. II.
- 1920. Облік.** Постанова уповноваженого Наркомпраці РРФСР при Раднакомі УРСР // Вісті. — 1920. — 1 серпня // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років україн-

- ського радянського драматичного театру (хроніка) // Театральна культура. 1964 [I]. — К., 1966. — С. 258.
- 1920. Поліщук.** Поліщук В. Як дивитись на мистецтво // Гроно. — 1920 // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927). — [Х.], 1928. — Т. 2: Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури.
- 1920. Пролеткульт.** Про Пролеткульт. Лист ЦК РКП. 1 грудня 1920 р. // Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917–1959: Збірник документів. — К., 1959. — Т. 1: 1917 — червень 1941 рр.
- 1920. Роздольський.** Роздольський М. Теорія драматичного мистецтва. — Коломия, 1920.
- 1920. Рулін / Містерія.** Рулін П. Про містеріальні театральні вистави. Стаття. Машинопис. [1920-ті?] // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 15.
- 1920. Савченко.** Савченко Я. Сучасна українська критика // Мистецтво. — 1920. — 1. — С. 51–54.
- 1920. Семенко / На зламі світів.** М. [Михайль Семенко]. Трирог. Лесь Курбас і сучасність // Боротьба. — 1920. — 16 березня. — № 59 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1920. Струхманчук.** Струхманчук Я. «Гайдамаки» на сцені пролетарського театру // Вісті [Умань]. — 1920. — 23 грудня // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1920-ті. Рулін / Програма.** Рулін П. Програма курсу «Драматургія» // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972.
- 1920-ті. Рулін / Словник.** Рулін П. Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 28.
- 1921. Анко.** Анко. Аматорський театр. Підручник для культурно-просвітніх організацій та аматорських гуртків. — Львів, 1921.
- 1921. Барвінський.** Барвінський О. Історія української літератури [В 2 ч.]. — Львів, 1921. — Ч. 2.
- 1921. Бібліографія.** Красне письменство з 1920 р. // Шляхи мистецтва. — 1921. — № 1. — С. 54–59.
- 1921. Богданов.** Богданов А. Мистецтво й робітничий клас. — К., 1921.
- 1921. Васильєв.** Васильєв Б. Ідея театральності і її відбиток в «Молодому театрі» // Воля [Відень]. — 1921. — Т. 1. — Ч. 1. — Березень // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
- 1921. Гординський.** Гординський Я. «Владимір» Теофана Прокоповича (Продовжене) // Записки НТШ. — 1921. — Т. СXXXI.
- 1921. Заньковецька.** З автобіографії артистки Державного Народного театру Марії Костянтинівни Заньковецької // М. К. Заньковецька: Зб. — [Б. м; Х.?], 1937.
- 1921. Калинець.** Калинець С. Вертеп. Сценічний образок для колядників. — Львів, 1921.
- 1921. Квітка.** Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для дослідів їх діяльності й побуту. — К., 1921.

1921. *Кулик*. Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм // Шляхи мистецтва. — 1921. — № 1.
1921. *Курбас / Дзвін*. Лесь Курбас. «Затоплений дзвін» — вистава української студії-театру в Держдрамі // Вісті ВУЦВК. — 1921. — 3 червня // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1921. *Передача*. «Про передачу театрів, клубів, книгозбірень та читалень центральних радянських установ — Наркомосвіті». Постанова РНК УРСР 13 вересня 1921 р. // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // Театральна культура. 1964 [І]. — К., 1966. — С. 265.
1921. *Постанова 77*. Постанови Ради Народніх Комісарів. 77. Про облік культурно-освітніх працівників // Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України. — 1921. — Ч. 3.
1921. *Тези*. «Тези про політику в мистецтві» Колегії Агітпропу ЦК КП(б)У та Колегії Головополітосвіти УРСР. 2 вересня 1921 р. // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // Театральна культура. 1964 [І]. — К., 1966. — С. 265.
1921. *Федькович*. Федькович Ю. Як козам роги виправляють. Сміховина в однім акті. Вільно за Шекспіровою драмою: Як пуравих уговкують. — Відень, 1921.
1921. *Хроніка*. Хроніка // Молоде життя // Місячник Української Молодіжи. Видає Наук-Літер Секція Акад. Тов-ва «Січ» у Відні. [Відень]. — 1921. — № 1. — 1 лютого.
1921. *Avanti*. Avanti [Коряк В.]. На шляху до пролетарської організації театральности // Шляхи мистецтва. — 1921. — Ч. 1.
1922. *АП*. Авторське право // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 175. — 8 серпня. — С. 4.
1922. *Білецький*. Білецький Л. Драма безсилля («Мамот Нір» Єлисея Карпенка на сцені Львівського театру) // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — Вип. III–IV.
1922. *Василько / 4*. Василько В. Щоденник. Т. 4–5. — Т. 4. 1 травня — 30 грудня 1922 р. // ЦДАМЛМ України, ф. 653, оп. 2, од. зб. 397.
1922. *Виставка*. Виставка театральної техніки // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — Вип. II. — С. 27.
1922. *Він*. Він не задрісний. Комедія на 1 дію. З німецького переклав Йосип Стадник. — Львів, 1922.
1922. *Гординський*. Гординський Я. «Владимір» Теофана Прокоповича (Конець) // Записки НТШ. — 1921. — Т. СXXXII.
1922. *Дивизія*. 45-я дивизія — шеф «Березіля» Леся Курбаса // Пролетарская правда. — 1922. — № 231. — 12 октября. — С. 4.
1922. *Діточий театр*. Діточий театр // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — № II.
1922. *Дозвіл*. Аматорський театр // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — Вип. II. — С. 16.
1922. *Дудко*. Дудко Ф. Скандали на сцені // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — Вип. I. — С. 10–11.

1922. *Заньковецька*. Заньковецька М. К. Лист до адміністрації Державного Народного театру — 1.03.1922 // Листи Марії Заньковецької / Публікація Н. Бабанської // Записки НТШ. — 2003. — Т. ССXLV: Праці Театрознавчої комісії.
1922. *Зрячий*. Зрячий Н. Просвещение или... танцульки // Красный боец. — 1922. — № 12. — 17 января. — С. 4.
1922. *Імені*. Остап Вишня. «Імені Шевченка» (Мабуть, не фейлетон) // Вісті ВУЦВК. — 1923. — 11 серпня.
1922. *Карелин*. Карелин В. О театре // Театр, література, музика, балет, графіка, живопись, кино. — 1922. — № 1. — С. 4.
1922. *Кедрін*. Кедрін М. З театру. Зудерман Г. «Бій метеликів», комедія на 4 дії, переклад Й. Стадника // Діло. — 1922. — № 40. — 20 жовтня. — С. 2–3.
1922. *Кодекс*. «Про введення в дію Кодексу законів про народну освіту». Постанова ВУЦВК. — 22 листопада 1922 року // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // Театральна культура. 1964 [I]. — К., 1966. — С. 272.
1922. *Колесса*. Колесса Ф. Про вагу наукових дослідів над устною словесністю (Конець) // Літературно-науковий вістник. — 1922. — Т. 78. — Кн. 8.
1922. *Коряк*. Коряк В. Форма й зміст // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2. — С. 40–47.
1922. *Лукашевич*. Лукашевич К. Бунт ляльок: фантастична комедійка в 3-х діях: зі співами й танцями. — Львів: Світ дитини, 1922. — 32 с.
1922. *М. К.* Нова доба в розвою укр. театру в Галичині // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — Вип. III–IV.
1922. *Машкін*. Машкін А. На шляху до наукової естетики // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 1. — С. 61–65.
1922. *Машкін*. Анат. Машкін. Нові віхи в справах освіти (З доповіді в Будинку освіти) // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 267. — 26 листопада. — С. 2.
1922. *Небо*. Т. Л. Театр «під голим небом» // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — Вип. V.
1922. *Ниренштейн*. Концерт Елены Ниренштейн // Пролетарская правда. — 1922. — 22 сентября. — № 214. — С. 3.
1922. *Оподаткування*. Постанова Всесоюзного Центрального Виконавчого Комітету «Про оподаткування видовищ та розваг» // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 145. — 4 липня. — С. 5.
1922. *Отчет*. Народное хозяйство Украины в 1921 г.: Отчет Украинского экономического совета — Совету труда и обороны. — Х., 1922.
1922. *Рулін/Смисл*. Рулін П. Цель и смысл изучения истории театра [1920–1922] // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 295.
1922. *Стадник*. Лаврінович К. Йосип Стадник // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — Вип. II. — С. 3–5.
1922. *Таборові театри*. Таборові театри // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — Вип. II. — С. 30.
1922. *Театер*. Мистецька хроніка. Театер // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2. — С. 69.

1922. *ТіФ*. Театр ім. Івана Франка // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 267. — 26 листопада — С. 4.
1922. *ТійМ*. Театр й мистецтво [рубрика] // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 261. — 19 листопада. — С. 4.
1922. *Торжества*. Хроника искусств. Театр и Октябрьские торжества // Пролетарская правда. — 1922. — № 234. — 15 октября. — С. 6.
1922. *Тресиков*. Тресиков. Где дом пролетарского творчества? // Звезда [Екатеринослав]. — 1922. — № 29. — 23 серпня. — С. 3.
1922. *ТХ*. Театральная хроника // Пролетарская правда. — 1922. — № 205. — 12 сентября. — С. 3.
1922. *ТХ/2*. Театральная хроника // Пролетарская правда. — 1922. — № 203. — 9 сентября. — С. 3.
1922. *ТХ/3*. Театральная хроника // Пролетарская правда. — 1922. — № 200. — 6 сентября. — С. 3.
1922. *ТХ/4*. Театральная хроника // Пролетарская правда. — 1922. — № 206. — 13 сентября. — С. 5.
1922. *ТХ/5*. Театральная хроника // Пролетарская правда. — 1922. — № 209. — 16 сентября. — С. 3.
1922. *ТХ/6*. Театральная хроника // Пролетарская правда. — 1922. — № 214. — 22 сентября. — С. 3.
1922. *ТХ/7*. Театральная хроника. Реорганизация киевских театров // Пролетарская правда. — 1922. — № 55. — 10 марта. — С. 4.
1922. *Хроніка*. Театральная хроника // Пролетарская правда. — 1922. — № 211. — 18 сентября. — С. 3.
1922. *Шах*. Шах Є. рец.: Василь Левицький. «Пасхальна драма» — великодний образ в чотирьох діях з прологом // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — Вип. V. — С. 6–8.
1922. *Школа*. Театральна школа у Львові // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — № 1. — С. 15.
1922. *Шмінка*. Новинки в театральній техніці // Театральне мистецтво [Львів]. — 1922. — № 1. — С. 9.
1922. *Шутка*. Чехов А. Медвідь. Шутка на 1 дію. Переклав з російської Йосип Стадник. — Львів, 1922.
1922. *Avanti*. Avanti [Коряк В.]. Боротьба за радянський театр // Вісті ВУЦВК. — № 223. — 5 жовтня.
1923. *Антонович*. Антонович Д. Перша Наталка-Полтавка. — Прага; Берлін, 1923.
1923. *Антонович/Конспект*. Антонович Д. Український театр: Конспективний історичний нарис. — Прага; Берлін, 1923.
1923. *Антонович/Скорочений*. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва. — Прага, 1923.
1923. *Багалій*. Багалій Д. Наукова спадщина акад. М. Ф. Сумцова // Червоний шлях. — 1923. — № 3. — С. 162–171.

1923. *Банк*. Служащие Украинбанка клеймят «Аксаринщину» // *Вечерние известия*. — 1923. — № 9. — 15 ноября. — С. 2.
1923. *Биржа*. Мистер Бенбери. «Ад британских чертей». Актерская биржа // *Известия [Одесса]*. — 1923. — № 2. — 15 мая. — С. 3.
1923. *Білецький*. Білецький Л. Українська драма // *Календар-альманах «Дніпро» на рік 1923*. — Львів, 1923.
1923. *Блок*. Шевченко Ів. Чи можливий Жовтневий блок мистецтв? // *Література, наука, мистецтво*. — 1923. — № 6. — 11 листопада. — С. 1.
1923. *Василько/5*. Василько В. Щоденник. Т. 4–5. — Т. 5. 1 січня 1923 — 14 травня 1924 р. // *ЦДАМЛМ України*, ф. 653, оп. 2, од. зб. 397.
1923. *ВБ*. В. Б. Театральний «Гарт» // *Література, наука, мистецтво*. — 1923. — № 5. — 7 листопада. — С. 3.
1923. *Виставка*. Запрошення СРСР на міжнародну виставку красного мистецтва // *Вісти ВУЦВК*. — 1923. — № 222. — 4 жовтня. — С. 1.
1923. *Відозва*. Відозва ініціативного бюро Жовтневого Блоку мистецтв // *Література, наука, мистецтво*. — 1923. — № 6. — 11 листопада. — С. 3.
1923. *Вороний*. Вороний М. Пензлем і пером. Думки естета. — Прага; Берлін, 1923 // *Вороний М. К. Твори*. — К., 1989.
1923. *Вороний/Міміка*. Вороний М. Дещо про міміку і рухи тіла // *Театральне мистецтво [Львів]*. — 1923. — Вип. 2. — С. 22–24; Вип. 3. — С. 41–42; Вип. 4. — С. 58–62 // *Вороний М. Театр і драма*. — К., 1989.
1923. *Газ*. Я. С. «Газ» // *Червоний шлях*. — 1923. — № 2. — С. 269.
1923. *Гаккебуш*. Др. В. Гаккебуш. Психотехніка в театрі // *Барикади театру*. — 1923. — № 2–3.
1923. *Галицькі театри*. Демчук Т. Галицькі театри на Великій Україні в 1919–1920 р.р. // *Театральне мистецтво [Львів]*. — 1923. — Вип. VII–VIII. — С. 1–4.
1923. *Ганделювання*. Про заборону ганделювання театральними квитками // *Вестник Киевского губисполкома*. — 1924. — № 61. — 19 июля. — С. 2.
1923. *Гартевельд*. Гартевельд М. Театр будущего // *Художественная жизнь*. — 1923. — № 7. — С. 5.
1923. *ГРТР*. Гр. Тр. Дитячий театр «Березиль» // *Література, наука, мистецтво*. — 1923. — № 5. — 07 листопада. — С. 4.
1923. *Допр*. Спектакль Допр'а // *Вечерние известия [Харьков]*. — 1923. — № 1. — 5 ноября. — С. 2.
1923. *Єфремов*. Єфремов С. Дорогою синтезу. Огляд історіографії українського письменства // *Записки історично-філологічного відділу Української Академії наук*. — Кн. 2–3 (1920–1922). — 1923. — С. 89–110.
1923. *Загуд*. Загуд Д. Поетика. Підручник по теорії поезії. — К., 1923.
1923. *Кагаров*. Кагаров Є. Криза історії літератури // *Червоний шлях*. — 1923. — № 6–7. — С. 170–176.
1923. *Калінін*. В клубе им. Калинина // *Вечерние известия*. — 1923. — № 30. — 10 декабря. — С. 2.

1923. *Карагез*. Пан Северин. Театр в Туреччині // Барикади театру. — 1923. — № 2–3.
1923. *Кедрин*. Кедрин М. З театру. Уілям Шекспір. Отелло, трагедія на 5 дій; переклад Миколи Рудницького, постановка О. Загорова // Діло. — 1923. — № 58. — 16 червня. — С. 2–3.
1923. *Кому*. Туркельтауб І. Кому отдать? // Вечерние известия. — 1923. — № 20. — 28 ноября. — С. 2.
1923. *Коп*. Ол. Коп. Український театр у Харкові // Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 3. — 21 жовтня. — С. 2.
1923. *Коряк*. Коряк В. Від «широкої коаліції» до марксіського блоку // Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 6. — 11 листопада. — С. 1.
1923. *Коряк/1*. Коряк В. Марксіський блок митців // Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 9. — 2 грудня. — С. 1.
1923. *Коряк/2*. В. Коряк В. Наукова критика // Шляхи мистецтва. — 1923. — № 5. — С. 45–51.
1923. *Курбас/Естетство*. Лесь Курбас. Естетство // Барикади театру. — 1923. — № 2–3; 1924. — № 4–5 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1923. *Курбас/Жовтень*. Лесь Курбас. Жовтень і театр // Більшовик. — 1923. — 7 листопада // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1923. *Курбас/Крах*. Лесь Курбас. Крах академічних театрів // Більшовик. — 1923. — 12 вересня // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1923. *Курбас/ОЗ*. Організаційні збори Режисерської лабораторії «Березоля». 04.03.1923 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1923. *Курбас/Перший*. Лесь Курбас. Перший виступ «Березіля» № 2 // Барикади театру. — 1923. — № 1.
1923. *Курбас/Психологізм*. Лесь Курбас. Психологізм на сцені // Барикади театру. — 1923. — № 2–3 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1923. *Курбас/Система*. Лесь Курбас. Декілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1923. *Лаврінович*. Лаврінович К. Дещо про кабаре // Театральне мистецтво [Львів]. — 1923. — Вип. VII–VIII. — С. 4–6.
1923. *ЛіМ*. Література і мистецтво. До відкриття зимового театального сезону. Державний академічний театр // Вісті ВУЦВК. — 1923. — № 201. — 9 вересня. — С. 3.
1923. *Любченко*. Любченко Арк. Театральне бездоріжжя // Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 7. — 18 листопада. — С. 1.
1923. *Мамонтів*. Мамонтів Я. Веселий Хам. Драма в трьох актах. — New York, 1923.
1923. *Манжос*. Манжос Б. Марксизм і музика // Музика. — 1923. — № 1. — С. 25.
1923. *Меженко*. Меженко Юр. На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. — 1923. — № 2.
1923. *Меллер*. Меллер В. Сучасність потребує майстра // Барикади театру. — 1923. — № 2.

1923. *Міяковський*. Міяковський В. Невідомі твори М. Лисенка (За ненадрукованими матеріалами) // Червоний шлях. — 1923. — № 2.
1923. *НКП*. И. Т. [Туркельгауб И.]. Об участии «Всерабиса» в плановой работе НКП // Вечерние известия. — 1923. — № 11. — 17 ноября. — С. 2.
1923. *Передача*. К вопросу о передаче гос. драмы укр. театру // Вечерние известия. — 1923. — 17 ноября. — № 11. — С. 2.
1923. *Передача/2*. Передача Госдрамы украинскому театру // Вечерние известия. — 1923. — № 45. — 29 декабря. — С. 1.
1923. *Передача/3*. Передача Держдрами театрові ім. І. Франка // Вісті ВУЦВК. — 1923. — № 294. — 30 грудня. — С. 4.
1923. *Передача/4*. Киев и Харьков // Вечерние известия. — 1923. — № 32. — 12 декабря. — С. 2.
1923. *Податки*. До звільнення театру ім. Франка від податків // Вісті ВУЦВК. — 1923. — № 266. — 25 листопада. — С. 2.
1923. *Полиця*. Полиця театровіда // Барикади театру. — 1923. — № 1.
1923. *Порицький*. Порицький Вас. На увагу «Театрального Гарту». Лист до редакції // Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 11. — 16 грудня. — С. 3.
1923. *Пролеткульт*. Яблоков. Всеукраїнський пролеткульт // Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 5. — 7 листопада.
1923. *Рулін*. Рулін П. Рец.: Ол. Кисіль, Шляхи розвитку українського театру. Театральний Порадник. — 1920–1921. — № 4 // Записки історико-філологічного відділу. — К., 1923. — Кн. II–III: 1920–1922.
1923. *Рур*. Лаз. Постановка «Рура» и «Жовтня» в лагерях 45-ой // Красная армия. — 1923. — № 666. — 16 июня. — С. 4.
1923. *Савченко*. Савченко Л. Практичний українсько-російський словник. — [К.], 1923.
1923. *Саксаганський*. Саксаганський. З неопублікованої статті до журналу // Саксаганський П. К. Думки про театр. — К., 1955.
1923. *Сезон*. Лесь Курбас. До відкриття сезону в театрі ім. Т. Шевченка // Пролетарська правда. — 1923. — 11 ноября // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1923. *Сірий*. Сірий М. Національна культура. — Ужгород, 1923.
1923. *Смолич / Експеримент*. Смолич Ю. Театри експериментальні й академічні // Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 9. — 2 грудня. — С. 2.
1923. *Смолич / Листи*. Смолич Ю. Листи до робітничих клубів і до «Європейських» театрів // Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 11. — 16 грудня. — С. 1.
1923. *Смолич / Лібералізм*. Смолич Ю. Трошки про лібералізм і пролетарську ідеологію в театрі // Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 8. — 25 листопада. — С. 1.
1923. *Спектрогрім*. Лопатинський Ф. Спектрогрім // Барикади театру. — 1923. — № 1. — С. 3.
1923. *Співанник*. Рулін П. Українська пісня в старовинному російському співаннику // Записки історично-філологічного відділу. — 1923. — Кн. IV.
1923. *Суд*. Суд над «Тарзаном» // Вісті ВУЦВК. Екстренний випуск. Вечерние известия. — 1923. — № 43. — 27 декабря. — С. 2.

1923. *Суд/2*. Червоний суд. Кінець «Аксаринщини» // Вісті ВУЦВК. — 1923. — № 293. — 29 грудня. — С. 4.
1923. *Таборові*. П. Г. Таборові театри // Театральне мистецтво [Львів]. — 1923. — Вип. VII–VIII. — С. 10–14.
1923. *Терещенко*. Терещенко М. Театр мистецтва дійства // Червоний шлях. — 1923. — № 3. — С. 227–233.
1923. *Товариство*. Товариство допомоги українському революційному театрові // Барикади театру. — 1923. — № 2–3. — С. 19.
1923. *Трест*. Мистецький трест // Вісті ВУЦВК. — 1923. — № 256. — 14 листопада. — С. 3.
1923. *Туркельтауб*. Туркельтауб І. Театри Харкова. Академічні театри // Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 5. — 7 листопада. — С. 3.
1923. *Федоренко*. Федоренко І. Оскар Уайльд (огляд літературної творчості) // Літературно-науковий вістник. — 1923. — Т. 80. — Кн. 8.
1923. *Хроніка*. Хроніка «Березія» // Барикади театру. — 1923. — № 2–3.
1923. *Хроніка/2*. Хроніка // Червоний шлях. — 1923. — № 6–7.
1923. *Чикаленко*. Чикаленко Є. Спогади. 1861–1907 // Чикаленко Є. Зібрання творів і листів у семи томах. — К., 2003.
1923. *Чин*. «Про вшанування сорокарічної сценічної діяльності М. К. Заньковецької» Постанова РНК УРСР. 12 січня 1923 року // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // Театральна культура. 1964 [І]. — К., 1966. — С. 273.
1923. *Шевченко*. Шевченко Й. «Молодий театр», його роль і робота // Барикади театру. — 1923. — № 2–3.
1923. *Шміт*. Шміт Ф. Мистецтвознавство // Музика. — 1923. — Ч. 6–7.
1923. *ЮМ*. Юр. М-ко. «Карнавал» — композиція «Михайличенківців» (Лист з Києва) // Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 1. — 7 жовтня. — С. 2.
1923. *Якубський*. Якубський Б. Передне слово // Загул Д. Поетика. Підручник по теорії поезії. — К., 1923.
1923. *Budowa*. Malanowicz M., Niemira T. Budowa i urządzenie sceny. — Warszawa; Toruń; Siedlce, [1923].
1923. *Divadlo*. Ukrainské divadlo // České slovo. — Praha. — 23.12.1923. — 15(300). — S. 7.
1924. *А. Д.* А. Д. Ювілей артиста Чугая // Діло. — 1924. — № 50. — 6 березня. — С. 2.
1924. *Авербах*. Тео Авербах [анотація]. Георг Кайзер. Зранку до півночі. Драма на 5 дій // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 41. — 19 листопада. — С. 2.
1924. *Агітація*. Жебровський В. Про постановку масової агітації (До Губнаради Агітпропів) // Більшовик [Київ]. — № 202. — 6 вересня. — С. 1.
1924. *Академізм*. Червоний академізм // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 18. — 11 травня. — С. 1.
1924. *Алексеев*. Алексеев М. П. Проф. В. Б. Варнеке (К 35-летию его литературной и научной деятельности) // Силуэты [Одесса]. — 1924. — № 5. — С. 6–7.

1924. *Балетомани*. Балетомани (За лаштунками старого театру) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 24. — 22 червня. — С. 2.
1924. *Бібліографія*. Бібліографія // Театральне мистецтво [Львів]. — 1924. — Вип. 3. — С. 43.
1924. *Бібліотечка*. Бібліотечка красного письменства // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 23. — 15 червня. — С. 4.
1994. *Богдашевський*. Богдашевський Ю. Народний театр корифеїв // Український театр. — 1994. — № 1.
1924. *Борисов*. Борисов А. Как помогают безработным всерабисцы // Известия [Одесса]. — 1924. — № 1509. — 12 декабря. — С. 5.
1924. *Брак*. Хроника. Брак и свободная любовь // Червоний шлях [Єлисаветград]. — 1924. — № 198. — 31 августа. — С. 4.
1924. *БС*. Бор. Сім. До відкриття сезону в Укрдержтеатрі ім. І. Франка // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 38. — 28 вересня. — С. 4.
1924. *Василько*. Василько В. Постановочний план вистави // Кравчук П. І. В. С. Василько — режисер. — К., 1980. — С. 49–50.
1924. *Василько / 1*. Василько В. Щоденник 1924–1925. Т. 6. // ЦДАМЛМ України, ф. 653, оп. 2, од. зб. 398.
1924. *ВБ*. В. Б-й. Проблема театру. І. Кіно і живий театр // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 24. — 22 червня. — С. 1.
1924. *Вертеп*. Ведміцький Ол. Чи потрібний вертеп? (В порядку обговорення) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 3. — 20 січня. — С. 2.
1924. *Вороний*. Вороний М. Драматична примадонна. Естетично-критичний етюд. До характеристики сценічної діяльності Любові Ліницької. — Львів, 1924 // Вороний М. Твори / Упоряд., підгот. текстів, передм. Г. Д. Вервеса. — К., 1989.
1924. *Воспитание*. Общественное воспитание актера // Известия [Одесса]. — 1924. — № 1468. — 23 октября. — С. 3.
1924. *Гарт*. Блокнот Гарту й Плути. Театральний Гарт // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 32. — 17 серпня. — С. 4.
1924. *Горбенко*. Горбенко. Ляльковий театр // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 48. — 7 грудня. — С. 1–2.
1924. *Гринецький*. Гринецький І. Доля нашого театру. І. Словесний театр // Діло. — 1924. — № 168. — 1 серпня. — С. 2.
1924. *Губчак*. Губчак М. Головна театральна потреба // Діло. — 1924. — № 93. — 27 квітня. — С. 9–10.
1924. *Дагмаров*. К бенефису Дагмарова // Пролетарская правда. — 1924. — № 49. — 28 февраля. — С. 5.
1924. *Даремні*. Про вхідні квитки на даремні видовища та вистави для розваги // Вестник Киевского губисполкома. — 1924. — № 8. — 13 февраля. — С. 7.
1924. *ДДД*. В Держтеатр для дітей // Більшовик [Київ]. — 1924. — № 230. — 9 жовтня. — С. 4.

1924. *Джіммі*. Джіммі Гігінз. Програма вистави. // Барикади театру. — 1924. — № 4–5.
1924. *Джіммі / 2*. Джіммі Гігінз. Вистава на 5 дій за У. Сінклером. Текст інсценування Леся Курбаса. Текст записав і потрібні поясіння додав лаборант постановки В. Василько-Міляїв. — Х., 1924.
1924. *Домбровський*. Домбровський В. Українська поетика з додатком: Про найважливіші роди прози. Підручник для середніх шкіл і самонавчання. — Перемишль, 1924.
1924. *Драмгуртки*. Робітничі та селянські драмгуртки // Барикади театру. — 1924. — № 4–5.
1924. *Експерименти*. Лесь Курбас. Експерименти майстерні № 5. — 1924 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1924. *Ефекти*. Мурський П. Про світляні і звукові сценічні ефекти // Театральне мистецтво. — Львів, 1924. — Вип. III.
1924. *Ефремов*. Ефремов С. Історія українського письменства. У 2-х т. — Вид. четверте, з одміними й додатками. — К.; Ляйпціг, 1924. — Т. 1.
1924. *Ефремов*. Ефремов С. Карпенко-Карий (Ів. К. Тобілевич). — Ляйпціг, 1924.
1924. *Журналістика*. Футорянський С. Журналістика й музична культура // Більшовик [Київ]. — 1924. — № 207. — 5 вересня. — С. 4.
1924. *Звіздини*. Звіздини // Більшовик [Київ]. — 1924. — № 293. — 24 грудня. — С. 6.
1924. *Зорин*. Зорин І. Пять лет Всерабиса // Пролетарская правда. — 1924. — № 106. — 11 мая. — С. 4.
1924. *Квитки*. Мистецьке об'єднання «Березіль» // Більшовик. — 1924. — 29 листопада. — № 272. — С. 4.
1924. *Кедрин / 3*. Кедрин І. Інавгураційна вистава українського театру у Львові // Діло. — 1924. — № 250. — 8 листопада. — С. 4–5.
1924. *Кедрин / 1*. Кедрин І. З театру. Т. Брандон: «Тітка Карла», комедія на 3 дії. Постановка М. Крушельницького // Діло. — 1924. — № 85. — 17 квітня. — С. 3.
1924. *Кедрин / 2*. Кедрин І. Криза української драми // Діло. — 1924. — № 93. — 27 квітня. — С. 7–8.
1924. *Київ*. Юнаш. Київ на переломі // Барикади театру. — 1924. — № 4–5.
1924. *Клуб*. В клубах і театрах // Шлях революції [Черкаси]. — 4 травня 1924. — № 45. — С. 6.
1924. *Копержинський*. Копержинський К. Магічно-акробатичні й пантомімічні вистави на Україні в другій половині XVIII та на початку XIX ст. // Україна. — 1924. — № 3.
1924. *Копержинський / 1*. Копержинський К. Декілька джерел до вивчення історії постановки драматургічних утворів І. П. Котляревського // Червоний шлях. — 1924. — № 8–9.
1924. *Криза*. «Велика криза мистецтва» // Більшовик [Київ]. — 1924. — № 198. — 2 вересня. — С. 4.
1924. *Критика*. Футорянський С. Завдання і методи сучасної критики (Рецензія на рецензію) // Більшовик [Київ]. — 1924. — № 201. — 5 вересня. — С. 4.

1924. *Куліш / Дніпровський*. Куліш М. Лист до І. Дніпровського. — 5(17).VII.1924 // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.
1924. *Куліш / Дніпровський / 2*. Куліш М. Лист до І. Дніпровського. — 24.XII.1924 // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.
1924. *Куліш / Любченко*. Куліш М. Лист до А. Любченка. — 24.X.1924 // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.
1924. *Культурництво*. В. Б-ий. До спірних питань організації пролетарського культурництва // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 22. — 8 червня.
1924. *Курбас / Москва*. Лесь Курбас. Театри Москви // Більшовик. — 1924. — 9 лютого // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1924. *Курбас / Поправки*. Лесь Курбас. Поправки до нашої системи виховання актора. Лекція 06.10.1924 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1924. *Курбас / Принцип*. Лесь Курбас. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1924. *Курбас / Режлаб 24.11.1924*. Протокол № 9 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 24.11.1924 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1924. *Курбас / Режлаб 01.12.1924*. Протокол № 10 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 01.11.1924 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1924. *Курбас / Режлаб 25.12.1924*. Протокол № 13 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 25.12.1924 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1924. *Курбас / Режштаб 24.11.1924*. Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режштабу. 24.11.1924 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1924. *Курбас / СФІСД № 1*. Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 09.12.1924. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1.
1924. *Курбас / СФІСД № 2*. Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1.
1924. *Курбас / СФІСД № 3*. Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 30.12.1924. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1.
1924. *Курси*. Хроніка. Драматичні курси // Театральне мистецтво [Львів]. — 1924. — Вип. 3. — С. 43.
1924. *Лаврінович*. Лаврінович К. Повчаюча несподіванка (3 нагоди гостинних виступів російського мистецького кабaretу «Синя Птиця» у Львові // Театральне мистецтво. — Львів, 1924. — Вип. 3.
1924. *Лотерея*. Театральная лотерея // Пролетарская правда. — 1924. — № 165. — 21 июля. — С. 2.

1924. *Лотерея / 2.* Коли відбудеться театральна лотерея // Більшовик [Київ]. — 1924. — № 270. — 27 листопада. — С. 5.
1924. *Лотерея / 3.* Театральная лотерея // Харьковский пролетарий. — 1924. — № 163. — 29 октября. — С. 4.
1924. *М. Я. М. Я.* «Макбет» у «Березолі» // Червоний шлях. — 1924. — № 4–5.
1924. *Майстерня.* «Майстерня сценічної творчості» // Червоний шлях. — 1924. — № 3. — С. 272.
1924. *Майстерня-театр.* В майстерні-театрі ім. Г. Михайличенка // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 3. — 20 січня. — С. 3.
1924. *Макбет.* Бондарчук С. К постановке «Макбета» 4-й мастерской М.О.Б. Лесем Курбасом // Пролетарская правда. — 1924. — № 74. — 2 апреля. — С. 5.
1924. *Мамонтов.* Мамонтов Я. Про сучасний драмопис // Література, наука, мистецтво (дод. до газети «Вісті»). — 1924. — №№ 33, 40, 46 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1924. *Мамонтов / Голод.* Мамонтов Я. До питання про репертуарний голод // Література, наука, мистецтво. — 1924. — 10 серпня // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1924. *Мамонтов / Доля.* Мамонтов Я. Доля побутового українського театру // Література, наука, мистецтво. — 1924. — 12 жовтня / Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1924. *Мамонтов / Драмонись.* Мамонтов Я. Про сучасну драмопись // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 33. — 24 серпня. — С. 1.
1924. *Мамонтов / Побут.* Мамонтов Я. Театр і побут // Література, наука, мистецтво (дод. до газети «Вісті»). — 1924. — № 46. — 23 листопада. — С. 1.
1924. *Микитенко / Гопак.* Микитенко І. Від гопака до Л. Курбаса (Український театр) // Известия Одесского Губисполкома, Губкома КП(б)У и Губпрофсовета. — 1924. — 11 березня // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1924. *МОБ.* Нова постановка М.О.Б'у до святкування роковин Жовтневої революції // Більшовик [Київ]. — 1924. — № 198. — 2 вересня. — С. 4.
1924. *Наши.* Наши установки // Гонг Комункульта [Київ]. — 1924. — № 1. — С. 1–3.
1924. *О. В. О. В.* «Наталка Полтавка» (Укр. народний театр) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 33. — 24 серпня. — С. 4.
1924. *Опера.* Спектакль детской оперы // Коммунист [Харьков]. — 1924. — № 241. — 19 октября. — С. 4.
1924. *Орлівна.* Орлівна Г. Анна Юрчакова // Театральне мистецтво [Львів]. — 1924. — Вип. 3.
1924. *П. М. П. М.* Про авторське право драматургів (В порядку обговорення) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 41. — 19 жовтня. — С. 3.
1924. *Павлуцкий.* Кончина профессора Павлуцкого // Пролетарская правда. — 1924. — № 63. — 18 марта. — С. 5.
1924. *Перерегистрация.* Рабкор А. Перерегистрация. В союзе «Всерабис» // Червоний шлях [Єлісаветград]. — 1924. — № 286. — 14 декабря. — С. 4.

1924. *Петро*. Петро М. В справі Українського Театру у Львові // Театральне мистецтво. — Львів, 1924. — Вип. 3.
1924. *Побут*. Новий театр революційного побуту // Червоний шлях. — 1924. — № 6.
1924. *Побутова*. Хроніка. Ганна Борисоглібська // Театральне мистецтво [Львів]. — 1924. — Вип. 3. — С. 45.
1924. *Податок*. Обов'язкова постанова Київського губерніяльного виконавчого комітету // Більшовик [Київ]. — 1924. — № 261. — 16 листопада. — С. 6.
1924. *Політика*. Радянська мистецька політика // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 24. — 22 червня. — С. 1.
1924. *Політика / 2*. Наша мистецька політика (Постанова 2-ї Всеукр. наради завідувачів губ. і Окрполітосвітами) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 24. — 22 червня. — С. 3.
1924. *Політсуд*. Політсуд над проституткою // Известия (Одесса). — 1924. — № 1492. — 22 листопада. — С. 4.
1924. *Постанова. 208*. Постанова Ради Народніх Комісарів № 208. Типові штати досвідних дитячих закладів Народнього Комісаріату Освіти по відділу Соціального Виховання // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-Селянського Уряду України. — 1924. — Ч. 26–27.
1924. *Предславич*. Предславич Л. Буде чи не буде радянський театр? // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 27. — 13 липня. — С. 1.
1924. *Приветствия*. Приветствия 45 дивизии // Пролетарская правда. — 1924. — № 146. — 29 лютого. — С. 1.
1924. *Пролеткульт*. Блакитний В. Український Пролеткульт та його майбутнє (У порядку постановки питання) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 17. — 1 травня. — С. 3.
1924. *Птаха*. Кедрин І. «Синя птаха», російський артистичний театр. Шість гостинних виступів у Львові // Діло. — 1924. — № 203. — 13 вересня. — С. 4–5.
1924. *Рабис*. История союза Рабис на Киевщине [підпис — Истпроф Губотдела «Рабис»] // Пролетарская правда. — 1924. — № 106. — 11 травня. — С. 4.
1924. *Рада*. Організація відділом мистецтва губполітосвіти великої і малих художніх рад // Більшовик [Київ]. — 1924. — № 200. — 4 вересня. — С. 6.
1924. *Рада / 2*. Перші збори Великої Художньої Ради // Більшовик [Київ]. — 1924. — № 248. — 30 жовтня. — С. 4.
1924. *Ревмисторг*. Пилипенко С. Що настіло. (Конспект дискусійних пропозицій) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 47. — 30 листопада. — С. 1.
1924. *Реклама*. Новий спосіб реклами // Барикади театру. — 1924. — № 4–5. — С. 20.
1924. *Реформа*. Хроніка театру. Реформа в опері // Вечернее радио [Харків]. — 1924. — № 9. — 25 серпня. — С. 3.
1924. *Ровинський*. Ровинський Дм. (Зінківець). Сьогодні українського театру // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 12. — 24 березня. — С. 1.
1924. *Рулін*. Рулін П. Українські мотиви у О. Н. Островського // Україна. — 1924. — Кн. 4.

1924. *Семенко*. Семенко М. Мистецтво як культ // Червоний шлях. — 1924. — № 3.
1924. *Словник*. Російсько-український словник / Ред. В. Ганцов, Г. Голоскевич, М. Грінченкова, гол. дер. А. Кримський. — К., 1924. — Т. 1.
1924. *Смолич/Вертеп*. Смолич Ю. Чи потрібний вертеп? // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 4. — 27 січня. — С. 4.
1924. *Смолич/Побут*. Смолич Ю. До розмов про український «побутовий» театр // Культура і побут. — 1924. — 2 листопада.
1924. *Смолич/Рево*. Смолич Ю. Про революційну п'єсу // Література, наука, мистецтво. — 1924. — 2 лютого.
1924. *Смолич/Розмова*. Смолич Ю. До розмов про український «побутовий» театр (В порядку обговорення) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 43. — 2 листопада. — С. 1.
1924. *Суд*. «Березіль» по селі // Більшовик [Київ]. — 1924. — № 239. — 19 жовтня. — С. 6.
1924. *Танці*. Українські національні танці // Діло. — 1924. — № 132. — 18 червня. — С. 4.
1924. *Танцюльки*. Воздержаться от танцулек // Вечернее радио. — 1924. — № 108. — 20 декабря. — С. 2.
1924. *Театр*. Хроніка. Укр. оперово-драматичний театр від орудою Я. Барнича // Театральне мистецтво [Львів]. — 1924. — Вип. 3. — С. 43.
1924. *Теробмол*. Ювілей теробмола // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 26. — 6 липня. — С. 3.
1924. *Туркельтауб*. Туркельтауб І. «Березіль». Про театр «Березіль» // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 21. — 1 червня. — С. 2.
1924. *Туркельтауб/Балет*. Туркельтауб І. Балетний вечір Крігер і Мордкіна // Вісті ВУЦВК. — 1924. — 9 травня.
1924. *Туркельтауб/Балетоман*. І. Т. [Туркельтауб І.] Балетомани // Література, наука, мистецтво. — 1924. — 22 червня. (№ 24).
1924. *Туркельтауб/Буде*. Туркельтауб І. Буде чи не буде український театр // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 25. — 29 червня. — С. 1.
1924. *Туркельтауб/Будинок*. Туркельтауб І. Будинок мистецтва: «Медея», трагедія Еврипіда // Вісті ВУЦВК. — 1924. — 13 груд.
1924. *Туркельтауб/Гольдони*. Туркельтауб І. Український державний театр. «Мірандоліна», ком. на 3 дії К. Гольдони // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 3. — 20 січня. — С. 3.
1924. *Туркельтауб/Криза*. Туркельтауб І. Криза театру (В порядку обговорення) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 26. — 06 липня. — С. 1.
1924. *Туркельтауб/Оборона*. Туркельтауб І. На оброну побутового українського театру (В порядку обговорення) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 41. — 19 жовтня. — С. 1.
1924. *Філіпов*. Філіпов В. До постановки п'єси «Моб» // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 20. — 25 травня. — С. 3.

- 1924. Фокстрот.** Хроника театра. Смерть фокстрота // Вечернее радио [Харків]. — 1924. — № 9. — 25 августа. — С. 3.
- 1924. Фото.** Левко Ковалів. Дорогу фото // Гонг Комункульта [Київ]. — 1924. — № 1. — С. 9–10.
- 1924. Фронт.** «Лівий фронт театру» // Робітничче-селянська правда. — 1924. — № 48. — 3 квітня. — С. 4.
- 1924. Хася.** Гордін Я. Сирітка Хася. Комедія-драма на 4 дії. Переклад Ю. Гаєвського. — Львів, 1924.
- 1924. Херсонский.** Херсонский Ж. Опыты революционного театра. Театральный Октябрь (новые сценические методы) // Известия [Одесса]. — 1924. — № 1481. — 7 ноября. — С. 7.
- 1924. XII/1.** Хроника искусств. Организация театрального архива в киевской опере // Пролетарская правда. — 1924. — № 44. — 22 февраля. — С. 4.
- 1924. Хоткевич.** Хоткевич Г. З приводу одной постановки [«Макбет» Леся Курбаса] // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 21. — 01 червня. — С. 2.
- 1924. Хроніка загальна.** Хроніка загальна // Барикади театру. — 1924. — № 4–5.
- 1924. Хроніка закордонна.** Хроніка закордонна // Барикади театру. — 1924. — № 4–5.
- 1924. Чистка.** И. Т. Чистка Авгиевых конюшен // Вечерние известия. — 1923. — № 4. — 9 ноября. — С. 2.
- 1924. Шолом.** Герман. Еврейський камерний театр у Харкові («200.000» по Шолом Алейхему) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 33. — 24 серпня. — СТ 4.
- 1924. Штат.** Штатные драматурги // Вечернее радио. — 1924. — № 14. — 30 августа. — С. 3.
- 1924. Юда.** Остап Вишня. «Юда». «Франківці». Прем'єра 5.1.1924. в Держдрамі // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 2. — 13 січня. — С. 2.
- 1925. 200-річчя.** 200-річчя Академії Наук // Радянська Волинь. — 1925. — № 211. — 17 вересня. — С. 2.
- 1925. Абонемент.** По майстернях, студиях, школах, клубах. Харків // Нове мистецтво. — 1925. — № 1.
- 1925. Агіттеатр.** Агіттеатр в Умані // Пролетарська правда. — 1925. — № 159. — 15 липня. — С. 6.
- 1925. Агітхор.** Агітхор спілки Робкомгосп // Пролетарська правда. — 1925. — № 159. — 15 липня. — С. 6.
- 1925. Анархія.** Григорій К. Театральна анархія (до справи з театральними абонементами) // Пролетарська правда. — 1925. — № 215. — 20 вересня. — С. 5.
- 1925. Анархія/2.** Лазоришак. Безпідставна тривога (У відповідь на «Театральну анархію» Григорія К. «Прол. Правда» ч. 215) // Пролетарська правда. — 1925. — № 219. — 25 вересня. — С. 5.
- 1925. Анкета.** Анкета // Нове мистецтво. — 1925. — № 2.
- 1925. Антонович.** Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). — Прага, 1925.

1925. *Афіша*. Афіша репертуарна «Березоля» 1925–1926 // Музей театрального, музично-го та кіномистецтва України. URL: <https://openkurbas.org/collection/afisha-repertuar-na-a-2843-2/>
1925. *Б. С. Б. С.* Театральна справа на Україні в зимовому сезоні // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 218. — 24 вересня. — С. 5.
1925. *Безплатні*. Безплатні місця по театрах буде зменшено // Пролетарська правда. — 1925. — № 165. — 22 липня. — С. 6.
1925. *Бенефіс*. Театр ім. Либкнехта. «Красное солнышко». Бенефіс робочих сцени // Пролетарська правда. — 1925. — № 44. — 24 лютого. — С. 5.
1925. *Бенефіс / 2*. Туркельгауб І. Державна опера. Бенефіс А. А. Романовського // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 51. — 4 березня. — С. 5.
1925. *Березіль*. «Березіль» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 198. — 1 вересня. — С. 4.
1925. *Бібліографія*. В Інституті книгознавства // Пролетарська правда. — 1925. — № 151. — 5 липня. — С. 5.
1925. *Білецький*. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики (Спроба літературно-наукової методології). — Прага, 1925. — Т. 1: Впровід // Перевидання. — К., 1998.
1925. *Білогорський*. Білогорський А. Листи з Ленінграду. Театральне життя // Культура і побут. — 1925. — № 18. — 14 травня. — С. 3.
1925. *Божко*. Божко С. Василь Блакитний як організатор пролетарської літератури в Україні // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 279 — 6 грудня. — С. 2–3.
1925. *Болобан*. Болобан Л. До утворення «Живої газети» // Культура і побут. — 1925. — № 34. — 6 вересня. — С. 1–2.
1925. *Болобан / 2*. Болобан Л. П'єса чи жива газета? // Культура і побут. — 1925. — № 37. — 27 вересня. — С. 1.
1925. *Борці*. Тогобочний І. Борці за мрії. Драма на 4 дії. — Х., 1925.
1925. *Бруксон*. Туркельгауб І. Рец.: Бруксон Я. Театр Мейерхольда. Вид-во Книга, Ленінград, 1925. 135 стр.] // Культура і побут. — 1925. — № 15. — 16 квітня. — С. 8
1925. *Буц*. Проф. Омелько Буц. Біографії великих письменників (Фейлетон) // Культура і побут. — 1925. — № 32. — 23 серпня. — С. 3.
1925. *Бюджет*. О. С. Бюджет письменників і літературна продукція // Культура і побут. — 1925. — № 30. — 9 серпня. — С. 3.
1925. *Бюлетень*. Театральний бюлетень «Березія» // Пролетарська правда. — 1925. — № 225. — 2 жовтня. — С. 6.
1925. *Василько*. Василько В. Щоденник 1925–1926. Т. 7. // ЦДАМЛМ України, ф. 653, оп. 2, од. зб. 399.
1925. *Відкриття*. До відкриття театрального сезону театром Курбаса у м. Київ // Культура і побут. — 1925. — № 37. — 27 вересня. — С. 4.
1925. *Вільшенко*. Вільшенко Я. Сон місячної ночі. Пластова гра в 5 діях. — Львів, 1925.
1925. *Вороний*. Вороний М. Режисер. Театральний підручник. — Львів, 1925 // Вороний М. К. Твори / Упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Г. Д. Вервеса. — К., 1989.

- 1925. Вороний / Купала.** Вороний М. Режисерські уваги до драми «Ніч під Івана Купала» / Старицький М. Ніч під Івана Купала: 3 увагами Миколи Вороного. — Львів, 1925 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989.
- 1925. ВІПК.** Мистецька хроніка. 1-й театр Всеукрпролеткульту // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 51. — 4 березня. — С. 5.
- 1925. Гарт.** Гартований театр (Самодіяльні п'єси): Збірник другий. — [Х.], 1925.
- 1925. Гастролі.** Гр. К. Теж «гастролі» / Пролетарська правда. — 1925. — № 140. — 23 червня. — С. 6.
- 1925. Г-ко.** П. Г-ко. Мистецька професійна освіта на Україні. Загальний стан мистецької освіти і мережа художніх шкіл // Культура і побут. — 1925. — № 35. — 13 вересня. — С. 1.
- 1925. Господар.** Шевченко Й. Держдрама. «Каміний Господар», драма Лесі Українки на 6 одмін // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 288. — 17 грудня. — С. 5.
- 1925. Григорій.** Григорій К. Гостролі МХАТ // Пролетарська правда. — 1925. — № 146. — 30 червня. — С. 6.
- 1925. Грубер.** Грубер Р. Нова музика // Музика. — 1925. — № 7–8. — С. 281.
- 1925. Дацків.** Дацків М. Театральні справи // Пролетарська правда. — 1925. — № 141. — 24 червня. — С. 6.
- 1925. Дацків / 2.** Дацків М. Дещо про М. О. «Березіль» // Пролетарська правда. — 1925. — № 207. — 11 вересня. — С. 5.
- 1925. Два.** Ант. Козаченко. Два театри // Культура і побут. — 1925. — № 18. — 14 травня. — С. 1.
- 1925. Держтеатр.** Держтеатр ім. І. Франка в наступному сезоні (Розмова з завідуючим художньою частиною і головним режисером театру Г. Юрою) // Культура і побут. — 1925. — № 33. — 30 серпня. — С. 4.
- 1925. Дом.** Туркельгауб І. «Дом искусств». Гастроли Радина і Шатрової // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 56. — 10 березня. — С. 6.
- 1925. ЖГ.** Мих. Букшлак. Первая живая украинская газета // Киевский пролетарий. — 1925. — № 2. — 21 июня. — С. 7.
- 1925. Живгазета.** Український театр «Жива Газета» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 198. — 1 вересня. — С. 4.
- 1925. Заньковецька.** Заньковецька М. К. Лист до адміністрації Н. Богомолець-Лазурської — 17.11.1925 // Листи Марії Заньковецької / Публікація Н. Бабанської // Записки НТШ. — 2003. — Т. ССXLV: Праці Театрознавчої комісії.
- 1925. Звання.** Останні телеграми // Пролетарська правда. — 1925. — № 185. — 15 серпня. — С. 2.
- 1925. Камінь.** Легший камінь Української Академії Художніх Наук // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 270. — 26 листопада. — С. 2.
- 1925. Квитки.** Скорочено кількість відомчих квитків у театри // Пролетарська правда. — 1925. — № 238. — 17 октября. — С. 3.
- 1925. Кисіль / Новий.** Кисіль О. Новий український театр // Життя й революція. — 1925. — № 4 // Кисіль О. Український театр: Дослідження. — К., 1968.

1925. *Кисіль / УТ*. Кисіль О. Український театр (популярний нарис історії українського театру). — К., 1925 // Кисіль О. Український театр: Дослідження. — К., 1968.
1925. *Кисіль / УТ / 2*. Кисіль О. Український театр (популярний нарис історії українського театру). — К., 1925.
1925. *Ковалівський*. Ковалівський А. Перша Марксистська історія української літератури // Культура і побут. — 1925. — № 35. — 13 вересня. — С. 2.
1925. *Комета*. Крушельницький А. Артистичний театр «Комета» (під протекторатом кооперативи «Український театр» під артистичним проводом Миколи Вороного) // Діло. — 1925. — № 113. — 24 травня. — С. 3.
1925. *Комитет*. Создание театрального комитета в Харькове // Харьковский пролетарий. — 1925. — 8 февраля. — № 31(243). — С. 3.
1925. *Комитет*. Высший репертуарный комитет // Коммунист. — 1925. — № 16. — 24 мая. — С. 5.
1925. *Кримський*. Кримський А. Перський театр, звідки він узявся і як розвивавсь. — К., 1925.
1925. *Крип'якевич*. Крип'якевич І. До історії української декорації і ляльок // Стара Україна. — 1925. — № XI–XII.
1925. *Критика*. Резолюція про критику (Ухвалена одногосно І Всесоюзною конференцією пролетарських письменників) // Плужанин. — 1925. — № 2.
1925. *Куліш / Дніпровський*. Куліш М. Лист до І. Дніпровського. — 9.I.1925 // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.
1925. *Курбас / Актор*. Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над роллю. Лекція 30.08.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1925. *Курбас / Анкета*. Лесь Курбас. Відповідь на анкету «Біжучий театральний сезон взагалі і перспективи сезону в даному театрі» // Нове мистецтво. — 1925. — № 1 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Березіль*. Лесь Курбас. «Березіль» // Пролетарська правда. — 1925. — 4 листопада // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Вияв*. Лесь Курбас. Театр акцентованого вияву. Лекція 02.12.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1925. *Курбас / Вплив*. Лесь Курбас. Театр акцентованого впливу. Лекція 29.11.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1925. *Курбас / Для*. Лесь Курбас. Для масового робочого зрителя // Київський пролетарий. — 1925. — 18 октября // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1925. *Курбас / Для / 2*. Лесь Курбас. Для масового робочого зрителя // Київський пролетарий. — 1925. — 18 октября. — С. 5.
1925. *Курбас / Завдання*. Лесь Курбас. Шляхи і завдання «Березоля». 1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.

- 1925. Курбас/Зв'язок.** Лесь Курбас. Про зв'язок театру з сучасністю. Лекція 31.03.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1925. Курбас/Зміцнення.** Лесь Курбас. Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач. Лекція 25.04.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1925. Курбас/Комуна.** Лесь Курбас. Зауваження до постановки «Комуни в степах» М. Куліша // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Майстерність.** Лесь Курбас. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. Лекція 17.03.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1925. Курбас/Метод.** Лесь Курбас. Про метод роботи актора. Лекція 16.04.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1925. Курбас/Напередодні.** Лесь Курбас. Про постановку «Напередодні». 04.12.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Перетворення.** Лесь Курбас. Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя. Лекція 05.04.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1925. Курбас/План 18.01.1925.** План і метод театральньо-культурної роботи у клубі. 18.01.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Про.** Лесь Курбас. Про актора нового складу і мислення. Лекція 30.04.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- 1925. Курбас/Режлаб 02.01.1925.** Протокол № 1 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 02.01.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Режлаб 04.01.1925.** Протокол № 2 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 04.01.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Режлаб 09.01.1925.** Протокол № 4 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 09.01.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Режлаб 24.01.1925.** Протокол № 5 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 24.01.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Режлаб 22.02.1925.** Протокол № 10 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 22.02.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Режлаб 17.03.1925.** Протокол № 11 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 17.03.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Режлаб 19.03.1925.** Протокол № 13 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 19.03.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Режлаб 20.03.1925.** Протокол № 14 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 20.03.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Режлаб 25.03.1925.** Протокол № 16 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 25.03.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
- 1925. Курбас/Режлаб 01.04.1925.** Протокол № 17 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 01.04.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.

1925. *Курбас / Режлаб 04.04.1925*. Протокол № 18 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 04.04.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 13.04.1925*. Протокол № 21 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 13.04.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 14.04.1925*. Протокол № 22 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 14.04.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 17.04.1925*. Протокол № 24 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 17.04.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 22.04.1925*. Протокол № 25 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 22.04.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 24.04.1925*. Протокол № 26 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 24.04.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 26.04.1925*. Протокол № 27 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 26.04.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 08.05.1925*. Протокол № 30 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 08.05.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 11.05.1925*. Протокол № 32 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 11.05.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 13.05.1925*. Протокол № 33 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 13.05.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 14.05.1925*. Протокол № 34 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 14.05.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 19.05.1925*. Протокол № 36 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 19.05.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 21.05.1925*. Протокол № 37 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 21.05.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 22.05.1925*. Протокол № 38 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 22.05.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 15–16.07.1925*. Протокол № 39 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 15–16.07.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 22.07.1925*. Протокол № 40 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 22.07.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 30.07.1925*. Протокол № 42 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 30.07.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 04.08.1925*. Протокол № 44 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 04.08.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режлаб 07.10.1925*. Протокол № 56 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 07.10.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас / Режитаб 18.03.1925*. Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режштабу. 18.03.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.

1925. *Курбас/Режистаб* 04.04.1925. Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режистабу. 04.04.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1925. *Курбас/Режистаб* 14.04.1925. Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режистабу. 14.04.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1925. *Курбас/Режистаб* 11.05.1925. Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режистабу. 11.05.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1925. *Курбас/Режистаб* 28.08.1925. Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режистабу. 28.08.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1925. *Курбас/Симптоми*. Лесь Курбас. З приводу симптомів реакції // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1925. *Курбас/СФІСД № 4*. Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 05.03.1925. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 2.
1925. *Курбас/СФІСД № 5*. Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 08.03.1925 // Український театр. — 1998. — № 2.
1925. *Курбас/СФІСД № 6*. Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 13.03.1925 // Український театр. — 1998. — № 3.
1925. *Курбас/СФІСД № 7*. Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 20.03.1925 // Український театр. — 1998. — № 3.
1925. *Курбас/СФІСД № 8*. Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 22.03.1925 // Український театр. — 1998. — № 4.
1925. *Курбас/СФІСД № 9*. Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 24.03.1925 // Український театр. — 1998. — № 4.
1925. *Курбас/СФІСД № 10*. Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 25.03.1925 // Український театр. — 1998. — № 5.
1925. *Курбас/СФІСД № 11*. Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 04.04.1925 // Український театр. — 1998. — № 5.
1925. *Курбас/Термінологія*. План праці станції мови та термінології при Режистабі. 02.08.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1925. *Курбас/Фактура*. Лесь Курбас. Шляхи «Березоля» і питання фактури // Культура і побут. — 1925. — 9 квітня // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1925. *Курбас/Шляхи*. Лесь Курбас. Доповідь «Шляхи і завдання «Березоля» в київському клубі робкорів ім. Спиридонова // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1925. *Левченко*. Левченко Ів. Одеський Роб.-Селянський театр при Губполітосвіті // Культура і побут. — 1925. — № 19. — 21 травня. — С. 6.
1925. *Лейтес*. Лейтес А. Сучасна західня література. II. Про «попутчиків» // Культура і побут. — 1925. — № 6. — 12 лютого. — С. 2.
1925. *Лотерея*. Розыгрыши театральной лотереи // Харьковский пролетарий. — 1925. — № 33. — 11 февраля. — С. 4.

1925. *Лукробтеж*. С. Н. «Лукробтеж» чи халтура? // Пролетарська правда. — 1925. — № 182. — 12 серпня. — С. 6.
1925. *М. Д. М. Д.* Театр «Березіль» // Всесвіт. — 1925. — № 10. — С. 9.
1925. *Магонь*. Магонь Юр. Замість рецензії — вражіння // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 23. — 30 січня. — С. 5.
1925. *Мамонтов / Молот*. Мамонтов Я. Під молотом доби // На театральних роздоріжжях. — Х., 1925 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1925. *Мамонтов / Розпад*. Мамонтов Я. Театральний розпад // На театральних роздоріжжях. — Х., 1925 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1925. *Мандат*. Туркельгауб І. Театр Пролеткульту. «Мандат» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 263. — 18 листопада. — С. 6.
1925. *Марко*. Марко Портний. За мистецтво // Пролетарська правда. — 1925. — № 145. — 28 червня. — С. 5.
1925. *Мас*. Пушин І. «Березіль» до робітничих мас // Пролетарська правда. — 1925. — № 242. — 22 жовтня. — С. 4.
1925. *МДІ*. Муз.-драм. інститут // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 275. — 02 грудня. — С. 6.
1925. *Меженко*. Меженко Ю. Український театр за часів Жовтневої революції // Пролетарська правда. — 1925. — № 256. — 7 листопада. — С. 7.
1925. *Микитенко / Висновки*. Микитенко І. [Перші висновки] // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1925. *Микитенко / Зайці*. Микитенко І. «За двома зайцями». Режисер В. Василько // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1925. *Микитенко / Нейль*. Микитенко І. «Композитор Нейль» (Радиш за Кауфманом) в Одеському державному театрі. Постановка М. С. Терещенка // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1925. *Миля*. В. Миля. Гастролі народного артиста республіки П. К. Саксаганського. («За двома зайцями» і «Запорожець за Дунаєм») // Пролетарська правда. — 1925. — № 222. — 29 вересня. — С. 5.
1925. *Муздрам*. Нові режисери української драми // Пролетарська правда. — 1925. — № 149. — 3 липня. — С. 4.
1925. *Музкомедія*. Григорій К. Музична комедія (Гастролі в театрі К. Лібкнехта) // Пролетарська правда. — 1925. — № 204. — 8 вересня. — С. 5.
1925. *Мутер*. Туркельгауб І. Еврейський театр. «Ди Мутер», пьеса в 3 д., Д. Пинского // Вечернее радио. — 1925. — 30 янв. — № 23. — С. 3.
1925. *Навроцький*. Навроцький Б. Мова та поезія: Нарис з теорії поезії. — [б. м.]: Книгоспілка, 1925.
1925. *Назар*. Рулін П. До сценічної історії «Назара Стодоли» // Україна. — 1925. — Кн. 1–2.
1925. *Назва*. Хроніка // Червоний шлях. — 1925. — № 9.
1925. *Налого*. Податки і театр // Коммунист. — 1925. — № 16. — 24 мая. — С. 5.
1925. *Напередодні*. Напередодні двадцятиріччя революції 1905 року // Комсомолец України. — 1925. — № 9. — 20 грудня. — С. 2.

1925. *Не можна*. І. Т. Так не можна // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 41. — 20 лютого. — С. 4.
1925. *Окррепертком*. В Окрреперткомі // Пролетарська правда. — 1925. — № 172. — 30 липня. — С. 6.
1925. *Ол. Д.* Ол. Д. Про авторське право (Увага белетристам і НКО) // Культура і побут. — 1925. — № 32. — 23 серпня. — С. 3.
1925. *Опера*. Футорянський Є. Оперове мистецтво й робітництво // Пролетарська правда. — 1925. — № 288. — 16 грудня. — С. 5.
1925. *Оперетта*. Романовський М. Кое-що об оперетте // Харьковский пролетарий. — 1925. — № 164. — 21 юлія. — С. 4.
1925. *П. К.* П. К. «Учитель Бубус» у театрі Мейерхольда // Всесвіт. — 1925. — № 3.
1925. *П. Кр.* П. Кр. Про старий мозок, що нового режиму не витерплює. «Мандат» Мик. Ердмана в театрі В. Меєрхольда // Всесвіт. — 1925. — № 10. — С. 11.
1925. *Периферія*. Ів. Левченко. Театр на периферії // Культура і побут. — 1925. — № 19. — 21 травня. — С. 6.
1925. *Перспективи*. Перспективи театрального сезону // Нове мистецтво. — 1925. — № 1.
1925. *Печатники*. Печатники охороняють своє здоров'я // Пролетарская правда. — 1925. — № 78. — 7 апреля. — С. 4.
1925. *Піунова*. Рудін П. Шевченко і К. Б. Піунова // Україна. — 1925. — Кн. 1–2.
1925. *ПК*. П. К–ий. «Сорочинський ярмарок». Державна опера // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 229. — 7 жовтня. — С. 5.
1925. *План*. План переведення Жовтневих свят по клубах // Нове мистецтво. — 1925. — № 2.
1925. *Політика*. Театральна політика у РСФСР // Культура і побут. — 1925. — № 34. — 6 вересня. — С. 3.
1925. *Прем'єра*. Жаткин П. Прем'єра актера // Вечернее радио. — 1925. — № 289. — 17 декабря. — С. 3.
1925. *Програми*. Програми театрів // Нове мистецтво. — 1925. — № 2.
1925. *ПТУ*. По театрах України // Нове мистецтво. — 1925. — № 5.
1925. *Пурим*. Туркельтауб І. Відкриття Державного єврейського театру. «Пурим-Шпиль» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 281. — 9 грудня. — С. 5.
1925. *Ревтаниці*. 7-е ноября в Госопере // Вечернее радио. — 1925. — № 249. — 30 октября. — С. 3.
1925. *Режисер*. З'їзд режисерів театрів СРСР // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 296. — 29 грудня. — С. 4.
1925. *Резерв*. Туркельтауб І. Про резерв для української сцени // Культура і побут. — 1925. — № 19. — 21 травня. — С. 1–2.
1925. *Резолюції*. Резолюції ІІ Всеукраїнського з'їзду «Плуга» (Квітня 3–6 1925 р.) // Пилипенко С. Вибрані твори. — К., 2007.
1925. *Резолюція*. Резолюція ІХ Всеукраїнського З'їзду КП(б)У по відчитних доповідях ЦК РКП та ЦК КП(б)У (Ухвалена на вечірньому засіданні 10-го грудня одноголосно) // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 283. — 11 грудня. — С. 1.

1925. *Резонатор*. Літературно-мистецька хроніка. До постановки «Моб» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 33. — 12 лютого. — С. 3.
1925. *Робкори*. Жук О. Робкори про «Березіль» // Пролетарська правда. — 1925. — № 254. — 5 листопада. — С. 6.
1925. *Робмис*. В Робмисі // Нове мистецтво. — 1925. — № 1.
1925. *Рулін*. Рулін П. Студії з історії українського театру 1917–1924 // Записки історично-філологічного відділу Української Академії Наук. — К., 1925. — Кн. 5.
1925. *С. К. К.* Театральний колектив михайличенківців у Донбасі // Культура і побут. — 1925. — № 21. — 7 червня. — С. 6.
1925. *Сая*. З судової зали // Діло. — 1925. — № 229. — 14 жовтня. — С. 4.
1925. *Сезон*. Підготовка до наступного театрального сезону // Пролетарська правда. — 1925. — № 149. — 3 липня. — С. 4.
1925. *Сенченко*. Сенченко І. Про шаблон, безфабульність та Г. Коляду // Плужанин. — 1925. — № 2.
1925. *Сеть*. Сеть гостеатров на Україні // Вечернее радио. — 1925. — № 84. — 14 апреля. — С. 3.
1925. *Словарь*. Общедоступный политический словарь / Под. общ. ред. В. В. Смушкова. — Х., 1925. — 276 с.
1925. *Словник*. Станція мови та термінології при Режштабі М. О. «Березіль» // Пролетарська правда. 1925. — № 218. — 24 вересня. — С. 5.
1925. *Смолич*. Смолич Ю. Ударне завдання // Нове мистецтво. — 1925. — № 5.
1925. *Смолич / Газета / 1*. Смолич Ю. Театралізована жива газета // Культура і побут. — 1925. — 30 квітня. — С. 3.
1925. *Смолич / Газета / 2*. Смолич Ю. Жива газета // Нове мистецтво. — Х., 1925. — № 3.
1925. *Смолич / Примітив*. Смолич Ю. Про революційну п'єсу, радянську драматургію та політграмоту // Культура і побут. — 1925. — № 46. — 13 грудня. — С. 1.
1925. *Смолич / Театр*. Смолич Ю. Театр професійний і самодіяльний // Культура і побут. — 1925. — 31 травня.
1925. *Справа*. Справа, що на черзі // Нове мистецтво. — 1925. — № 2.
1925. *Суми*. Обов'язкова постановка // Плуг и молот (Суми). — 1925. — № 7. — 10 січня. — С. 4.
1925. *Тангейзер*. До прем'єри «Тангейзера» // Пролетарська правда. — 1925. — № 287. — 15 грудня. — С. 6.
1925. *Театральність*. Степовий Т. Секрет театральности // Плужанин. — 1925. — № 2.
1925. *Театр-журнал*. Театр-журнал «Центростиль» // Пролетарская правда. — 1925. — № 21. — 28 января. — С. 3.
1925. *Театри*. По театрах України // Нове мистецтво. — 1925. — № 5.
1925. *Туркельтауб*. Туркельтауб І. Театр імени Гната Михайличенка // Всесвіт. — 1925. — № 12.
1925. *Туркельтауб / 1*. Туркельтауб І. Про резерв для української сцени // Культура і побут. — 1925. — № 19. — 21 травня. — С. 1–2.
1925. *Туркельтауб / 2*. Туркельтауб І. Сучасний американський театр // Всесвіт. — 1925. — № 14.
1925. *Туркельтауб / 3*. Туркельтауб І. «Сорочинський ярмарок». Державна українська опера // Всесвіт. — 1925. — № 19.

1925. *Туркельтауб/4*. Туркельтауб І. «Вій» // Всесвіт. — 1925. — № 2.
1925. *Туркельтауб/5*. Туркельтауб І. Не піддаватись міщанству // Нове мистецтво. — 1925. — № 7.
1925. *Туркельтауб/6*. Туркельтауб І. Наукове вивчення мистецтва // Нове мистецтво. — 1925. — № 5.
1925. *Туркельтауб/7*. Туркельтауб І. Театр в Західній Європі // Культура і побут. — 1925. — № 37. — 27 вересня. — С. 3.
1925. *Туркельтауб/8*. Туркельтауб І. Сучасний американський театр // Всесвіт. — 1925. — № 14. — С. 16.
1925. *Туркельтауб/Заговор*. Туркельтауб І. «Заговор імператриць» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 87. — 17 квітня. — С. 5.
1925. *Туркельтауб/Лес*. Туркельтауб І. Гастролі театру ім. Вс. Мейерхольда. «Лес» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 144. — 27 червня. — С. 3.
1925. *Туркельтауб/Мандат*. Туркельтауб І. Театр Пролеткульту. «Мандат» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 263. — 18 листопада. — С. 6.
1925. *Туркельтауб/Мігай*. Туркельтауб І. Гастролі Мігай // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 38. — 17 лютого. — С. 5.
1925. *Туркельтауб/МОБ*. Туркельтауб І. Ще про «Моб» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 46. — 26 лютого. — С. 3.
1925. *Туркельтауб/Підсумки*. Туркельтауб І. Підсумки художнього сезону в Харкові // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 26 березня. — С. 7.
1925. *Туркельтауб/Пожежа*. Туркельтауб І. Бережіть театри! // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 68. — 26 березня. — С. 4.
1925. *ТФП*. Шевченко Й. Театр — тенденції, факти й політика // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 255. — 7 листопада. — С. 6.
1925. *Усенко*. Усенко Д. Глядач прибуває («Березиль», сезон 24–25 рр.) // Культура і побут. — 1925. — № 29 — 2 серпня. — С. 1.
1925. *Халтура*. Бару Г. Революційна халтура на кону єврейського театру // Нове мистецтво. — 1925. — № 2.
1925. *Халтурин. Реклама*. // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 183. — 13 серпня. — С. 4.
1925. *Хмурий/2*. Хмурий В. Про театральну критику // Культура і побут. — 1925. — № 34. — 6 вересня. — С. 2.
1925. *Хмурий*. Хмурий Б. Театр на його раменах // Український театр. — 1992. — № 2.
1925. *Хмурий/Напередодні*. Хмурий Б. Напередодні театального сезону в Харкові // Культура і побут. — 1925. — № 32. — 23 серпня. — С. 1.
1925. *ХР*. М. Хр. [М. Христовий]. Про нову драматургію. (З приводу публічної рецензії тов. Туркельтауба) // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 258. — 12 листопада. — С. 5.
1925. *Хроніка*. Хроніка // Плужанин. — 1925. — № 2.
1925. *Хроніка/2*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1925. — № 2.
1925. *Хроніка/3*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1925. — № 3.
1925. *Хроніка/5*. Хроніка // Червоний шлях. — 1925. — № 5.

1925. *Хроніка/6*. Мистецька хроніка // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 92. — 25 квітня. — С. 5.
1925. *Шевченко*. Шевченко Й. Нові театри й поглиблення театральної роботи // Культура і побут. — 1925. — № 27 — 19 липня. — С. 1.
1925. *Щеглова*. Щеглова С. Один з київських літератів XVII віку // Науковий збірник за рік 1925. Записки Українського наукового товариства в Києві тепер історичної секції Української Академії наук. — [К.], 1926. — Т. XX.
1925. *Щербаківський*. Щербаківський Д. Перший театральний будинок у Києві і його садиба. — К., 1925.
1925. *Юра*. Остап Вишня. Театральні силуети. Гнат Юра // Всесвіт. — 1925. — № 2.
1925. *Юра/Анкета*. Анкета журналу. Гнат Юра // Нове мистецтво. — 1925. — № 1. — С. 2.
1925. *Яременко*. Сількор Ів. Яременко. До утворення театального журналу (В порядку обговорення) // Вісті ВУЦВК. — 1925. — № 90. — 23 квітня. — С. 4.
- 1925–1934. *Рулін*. Рулін П. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1926. Б. Б. До постановки балета «Корсар» // Нове мистецтво. — 1926. — № 7. — С. 3.
1926. *Балашкевич*. Сількор Балашкевич. Драмгуртки працюють по-новому // Сільський театр. — 1926. — № 1.
1926. *Басехес*. Басехес А. Рев'ю // Нове мистецтво. — 1926. — № 5. — С. 4–5.
1926. *БК*. Богуславський К., Козицький П. Масовий спів. — [Х.], 1926.
1926. *Болобан/Гурток*. Болобан Л. Самодіяльний драматичний гурток // Сільський театр. — 1926. — № 1.
1926. *Болобан*. Болобан Л. Треба використати й направити самодіяльність місць // Нове мистецтво. — 1926. — № 14. — С. 2.
1926. *Болобан/Інсценівка*. Болобан Л. Самодіяльне компанування вистави. Як складати текст інсценівки // Сільський театр. — 1926. — № 4.
1926. *Болобан/Компанування*. Болобан Л. Самодіяльне компанування вистави // Сільський театр. — 1926. — № 3.
1926. *Будівництво*. Нарада в справах театального будівництва // Нове мистецтво. — 1926. — № 8 (17).
1926. *Виставка*. Ф. Н. Магдебурзька театральна виставка // Нове мистецтво. — 1926. — № 9. — С. 6.
1926. *Вірний*. Вірний Б. Театр без приміщення // Культура і побут. — 1926. — № 39. — 26 вересня. — С. 1.
1926. *Волховський*. Вол. Волховський. П'ять // Нове мистецтво. — 1926. — № 29.
1926. *Врона*. Врона І. Пора організувати «художні науки» // Культура і побут. — 1926. — № 18. — 1 травня. — С. 2–3.
1926. *Гаєвський/1*. Гаєвський С. Фрайдизм у літературознавстві // Життя й революція. — 1926. — Жовтень. — № 10. — С. 70–75.
1926. *Гаєвський/2*. Гаєвський С. Полеміка за зміст і форму та сюжет // Життя й революція. — 1926. — Листопад. — № 11. — С. 53–61.

1926. *Гатів*. Гатів А. Жовтень місяць. Лист з Парижу // Нове мистецтво. — 1926. — № 25. — С. 18–19.
1926. *Гендлярі*. В. Х-рий. «Гендлярі славою» // Нове мистецтво. — 1926. — № 14. — С. 8–9.
1926. *Гомін*. Лесь Гомін. Художня робота в клубах // Культура і побут. — 1926. — № 47. — 21 листопада. — С. 2–4.
1926. *Горбенко*. Горбенко П. Час виправити хиби сільського театру // Сільський театр. — 1926. — № 1.
1926. *Горбенко / 2*. Горбенко П. Про ляльковий театр // Сільський театр. — 1926. — № 4.
1926. *Горбенко / 3*. Горбенко П. Проблема драматичної профосвіти на Україні (до конференції худосвіти) // Культура і побут. — 1926. — № 22. — 30 травня. — С. 5–6.
1926. *Городиська*. Городиська. Перший Держтеатр для дітей // Нове мистецтво. — 1926. — № 7. — С. 4.
1926. *Грассо*. Театр і музика. Біографія Де-Грассо // Рада. — 1908. — № 275. — 2 декабра (15 грудня). — С. 4.
1926. *Грудина*. Грудина Д. До підготовки української режисури // Культура і побут. — 1926. — № 8.
1926. *Грудина / Керівник*. Грудина Д. Керівник-режисер сільського театру // Сільський театр. — 1926. — № 7.
1926. *Грудина / Робота*. Грудина Д. Робота над п'єсою // Сільський театр. — 1926. — № 1.
1926. *Грузінов*. Грузінов І. Про організацію мандрівних театрів // Сільський театр. — 1926. — № 4. — С. 5.
1926. *Держагіттеатр*. Хроніка. Держагіттеатр // Нове мистецтво. — 1926. — № 16. — С. 12.
1926. *До з'їзду*. Доз'їзду робітників мистецтва // Нове мистецтво. — 1926. — № 3 (12). — С. 1.
1926. *Ейхенбаум*. Ейхенбаум Б. Теорія «формального методу» // Червоний шлях. — 1926. — № 7–8.
1926. *Ель*. Ель-Бе. «Яд» // Нове мистецтво. — 1926. — № 16. — С. 9.
1926. *ЖТ*. Жіночий театр // Нове мистецтво. — 1926. — 2 листопада. — № 26. — С. 19.
1926. *Знову*. Знову й знову про те саме // Нове мистецтво. — 1926. — № 7. — С. 1.
1926. *Ізадора*. Бідна Ізадора // Діло. — 1926. — № 266. — 30 листопада. — С. 4.
1926. *Йогансен*. Йогансен М., Наконечний М., Німчинов К., Ткаченко Б. Практичний російсько-український словник. — [Х.], 1926.
1926. *Козицький*. Козицький П. Перспективи концертної роботи на Україні // Нове мистецтво. — 1926. — № 25.
1926. *Конгрес*. Новинки. Оригінальний конгрес // Діло. — 1926. — № 100. — 9 травня. — С. 4.
1926. *Копержинський*. Копержинський К. Театральне та музичне життя на Поділлі наприкінці XVIII та в перші три десятиліття XIX ст. // Україна. — 1926. — Кн. VII–VIII.
1926. *Копержинський / 2*. Копержинський К. Обряди збору врожаю у слов'янських народів у найдавнішу добу // Превісне громадянство та його пережитки на Україні. — 1926. — Вип. 1–2.

1926. *Корляків*. Корляків М. Жива газета на селі // Сільський театр. — 1926. — № 7.
1926. *Корсар*. Туркельгауб І. «Корсар» // Нове мистецтво. — 1926. — № 10. — С. 7.
1926. *Котко*. Кость Котко. Про театр. Трактат. Зовсім науковий дослід на підставі досвіду й фактів // Нове мистецтво. — 1926. — № 2 (11). — С. 4–7.
1926. *Кропивницький*. Шевченко Й. Український театр і українська драма. М. Л. Кропивницький // Сільський театр. — 1926. — № 10.
1926. *Куди*. Куди слати драматичні твори? // Плужанин. — 1926. — № 3.
1926. *Кудрицький*. Кудрицький П. Театр. Обережно з «новими» фазами // Культура і побут. — 1926. — № 26. — 27 червня. — С. 6–8.
1926. *Курбас / Аспект I*. Лесь Курбас. Аспект і театральні жанри (I). Лекція 02.03.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас / Аспект II*. Лесь Курбас. Аспект і театральні жанри (II). Лекція 04.03.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас / Виховання*. Лесь Курбас. Про виховання самостійно думаючого, творчо активного режисера. Лекція 17.01.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас / Доповідь*. Лесь Курбас. Доповідь про поїздку в Харків. 20.02.1926 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1926. *Курбас / Завдання*. Лесь Курбас. Про сучасне мистецтво і завдання театру. Лекція 04.02.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас / Закони*. Лесь Курбас. Про закони просторовості у побудові мізансцени. Лекція 15.03.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас / Золоте*. Лесь Курбас. Постановка «Золоте черево» // Нове мистецтво. — 1926. — № 25.
1926. *Курбас / Золотопуз*. Лесь Курбас. Вступна лекція до постановки «Золотопуз» Ф. Кроммелінка. Лекція 11.02.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас / Індукція*. Лесь Курбас. Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція. Лекція 27.02.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас / Інформація*. Лесь Курбас. Інформація про подорож у Харків та Москву. 03.01.1926 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1926. *Курбас / Концепція*. Лесь Курбас. Про вироблення широкої ідейної концепції, яка б відповідала сучасності. Лекція 27.01.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас / ЛЕФ*. Лесь Курбас. Про ЛЕФ. Лекція 10.02.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас / Оперета*. Лесь Курбас. Про українську оперету // Нове мистецтво. — 1926. — № 8 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1926. *Курбас / Постановка*. Лесь Курбас. Постановка дихання і майстерність актора. Лекція 02.04.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.

1926. *Курбас/Призначення*. Лесь Курбас. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр. Лекція 25.02.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас/Режлаб 21.01.1926*. Протокол № 7 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 21.01.1926 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1926. *Курбас/Світогляд*. Лесь Курбас. Про роль світогляду та ідеї в мистецтві. Лекція 19.01.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас/Студіювання*. Лесь Курбас. Про студіювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво як науку, про всесвітню естетику. Очуднення речі. Лекція 24.01.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас/Теорія*. Лесь Курбас. До теорії просторової наголошеності й реальності на сцені. Лекція 06.04.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1926. *Курбас. Призначення / 2*. Лесь Курбас. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. «Молодий театр» // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1926. *Лабер*. Людовик Лабер. Оперна режисура // Нове мистецтво. — 1926. — № 23. — С. 2–3.
1926. *Лапицький*. Лапицький Й. Шляхи оперного мистецтва на Україні // Нове мистецтво. — 1926. — № 24. — С. 2–3.
1926. *Ліберман*. Ліберман С. «Обличчя» сучасного Revue // Нове мистецтво. — 1926. — № 11. — С. 4–5.
1926. *Ліліпут*. Туркельтауб І. Оперетка ліліпутів // Нове мистецтво. — 1926. — № 8.
1926. *Лопатинський / 1*. Лопатинський Ф. Про гримування // Сільський театр. — 1926. — № 2.
1926. *Лопатинський / 2*. Лопатинський Ф. Про гримування // Сільський театр. — 1926. — № 3.
1926. *М. М.* «На межі руїни» // Нове мистецтво. — 1926. — № 6.
1926. *Мамонтов / Луначарський*. Мамонтов Я. Рец.: А. Луначарський. Основи театральної політики // Нове мистецтво. — 1926. — № 25.
1926. *Мамонтов*. Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. — 1926. — №№ 14, 15, 18.
1926. *Мамонтов / УД*. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) // Червоний шлях. — 1926. — № 11–12.
1926. *Марксизм*. Бойко В. Формалізм і марксизм (з приводу лекцій проф. Ейхенбаума) // Червоний шлях. — 1926. — №№ 11–12.
1926. *Матеріяли*. Матеріяли до кооперативної живої газети // Сільський театр. — 1926. — № 4.
1926. *Методика*. Методика й техніка // Сільський театр. — 1926. — № 1.
1926. *Микитенко / ЕФ*. Микитенко І. «Енегрично фукцірує» // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.

1926. *Микитенко/СЧ*. Микитенко І. «Робсельтеатр». «Сава Чалий». П'єса на 5 дій І. Тобілевича // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1926. *Мімограмота*. Лесь Курбас. Рецензія на кн. Степана Бондарчука «Мімограмота» // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 664–665.
1926. *Муринець*. Муринець В. Про ту-ж техніку драмписання // Плужанин. — 1926. — № 1.
1926. *Навроцький*. Навроцький Б. Шукання об'єктивної теорії мистецтва // Життя й революція. — 1926. — Листопад. — № 12.
1926. *Напередодні*. Напередодні театральньо-мистецького сезону (Із розмови з завід. Управлінням Політосвіти т. Озерським) // Культура і побут. — 1926. — № 39. — 26 вересня. — С. 1.
1926. *Нарада*. Театральна нарада // Життя й революція. — 1926. — № 2–3.
1926. *Нартеатр*. Український Нартеатр (Із розмови з директором В. Вольгемутом) // Нове мистецтво. — 1926. — № 25.
1926. *Наталка*. Вол. Волховской. «Наталка Полтавка» // Нове мистецтво. — 1926. — № 14. — С. 10–11.
1926. *Негритоська*. Хроніка. Негритоська оперета // Нове мистецтво. — 1926. — № 16. — С. 11.
1926. *Новинки/1*. Новинки // Діло. — 1926. — № 4. — С. 4.
1926. *Новинки/2*. Новинки // Діло. — 1926. — № 198. — 8 вересня. — С. 3–4.
1926. *Обладнання*. Про декоративне обладнання п'єси // Сільський театр. — 1926. — № 3.
1926. *Озерський*. Озерський Ю. Про художню роботу на селі // Сільський театр. — 1926. — № 1.
1926. *Освіта*. Хроніка. Нарада в справі художньої освіти // Нове мистецтво. — 1926. — № 17. — С. 10.
1926. *П. Б. П. Б.* Одеський Державний театр // Нове мистецтво. — 1926. — № 6.
1926. *П. Б. / 1*. П. Б. Держтеатр ім. Заньковецької в Катеринославі // Нове мистецтво. — 1926. — № 9. — С. 7.
1926. *Перетц*. Перетц В. Театральні ефекти в старовинному театрі // Україна. — 1926. — Кн. 1.
1926. *Перетц/Слово*. Перетц В. Слово о полку Ігоревім. Пам'ятка феодальної України-Руси XII віку. Вступ. Текст. Коментар. — К., 1926.
1926. *Петров*. Петров В. Місце фольклору в краєзнавстві. — К., 1926.
1926. *Підсумки/1*. Болобан. Л. Підсумки анкетного обслідування драмгуртків та хоргуртків // Сільський театр. — 1926. — № 10. — С. 1–5.
1926. *Підсумки/2*. Підсумки театрального сезону // Нове мистецтво. — 1926. — № 18. — С. 1.
1926. *Політика*. Про театральну політику. З доповіді тов. Озерського на Всеукраїнській Театральній Нараді // Нове мистецтво. — 1926. — № 11. — С. 1–3.
1926. *Право*. Горбенко П. Проблема драматичної профосвіти на Україні (до конференції худосвіти) // Культура і побут. — 1926. — № 22. — 30 травня. — С. 5–6.

- 1926. Предславич.** Предславич Л. Пересувний Робсельтеатр в Одесі // Нове мистецтво. — 1926. — № 9. — С. 7.
- 1926. Програми.** Програми театрів // Нове мистецтво. — 1926. — № 6.
- 1926. Програми/2.** Програми театрів // Нове мистецтво. — 1926. — № 25.
- 1926. Програми/3.** Програми театрів // Нове мистецтво. — 1926. — № 30.
- 1926. Прожектор.** Хроніка. Удосконалення в театрі одеської опери // Нове мистецтво. — 1926. — № 6. — С. 11.
- 1926. Пурим.** Програми театрів. Державн. Євр. Театр. Пурим-Шпіль // Нове мистецтво. — 1926. — № 5. — С. 15.
- 1926. РТ.** Радіофікація театру // Нове мистецтво. — 1926. — 22 листопада. — № 26. — С. 19.
- 1926. Ревю.** О. Нем. Перемога Ревю // Нове мистецтво. — 1926. — № 25.
- 1926. Репертком.** Матеріали до художньої роботи // Сільський театр. — 1926. — № 1.
- 1926. Рецензент.** Вол. Волховской. Рецензенти й актори // Нове мистецтво. — 1926. — № 15. — С. 2–3.
- 1926. Резанов.** Резанов В. Т. Г. Шевченко та Я. Г. Кухаренко (етюд) // Науковий збірник за рік 1925. Записки Українського наукового товариства в Києві тепер історичної секції Української Академії Наук. — [К.], 1926. — Т. XX.
- 1926. Ринок.** Концертний ринок на Україні й Укрфіль // Нове мистецтво. — 1926. — № 10. — С. 1.
- 1926. Рулін/1.** Рулін П. Артистичний шлях М. К. Заньковецької // Червоний шлях. — 1926. — № 3.
- 1926. Рулін/2.** Рулін П. Артистичний шлях М. К. Заньковецької // Червоний шлях. — 1926. — № 11–12.
- 1926. Рулін/3.** Рулін П. На шляхах до нового українського театру // Україна. — 1926. — Кн. VII–VIII.
- 1926. Рулін/4.** Рулін П. Рец.: Українська Академія Наук. Збірник історично-філологічного Відділу, ч. 7. Проф. В. Резанов. Драма українська І. Старовинний театр український. Випуск перший. Вступ. Сценічні вистави у Галичині. У Києві 1926. Випуск третій. Шкільні дійства Великоднього циклу. Додатки // Червоний шлях. — 1926. — № 4.
- 1926. Рулін/5.** Рулін П. Український друк та царська цензура // Життя й революція. — 1926. — № 11.
- 1926. Рулін/Березіль.** Рулін П. Минулий сезон «Березоля» // Життя й революція. — 1926. — № 6. — С. 68–76 // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972.
- 1926. Рулін/Правила.** Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Правила для педагогічного персонала [Муздраміну ім. Лисенка] 1926 р. // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
- 1926. Рулін/Садовський.** П. Р. [П. Рулін]. Приїзд М. К. Садовського // Життя й революція. — 1926. — № 6. — С. 96–97.
- 1926. Садовський/1.** До приїзду Миколи Садовського // Нове мистецтво. — 1926. — № 15. — С. 10–11.

1926. *Садовський/2*. Садовський М. Лист до С. Черкасенка — 5.05.1926 // Листи Миколи Садовського до Спиридона Черкасенка / Публікація Т. Жицької // Записки НТШ. — Львів, 2003. — Т. ССXLV: Праці Театрознавчої комісії.
1926. *Салон*. Паризький салон і радянський музичний рецензент // Нове мистецтво. — 1926. — № 16. — С. 6.
1926. *Сатана*. Дмитренко Д. Сатана в бочці. Сценічний жарт на 1 дію. — Львів; Детройт, 1926.
1926. *Сезон*. Зимовий сезон в державнім драматичнім театрі ім. М. Заньковецької // Зоря [Дніпропетровськ]. — 1926. — № 21. — С. 28.
1926. *Сезон/1*. Ель Бе. Сезон... // Нове мистецтво. — 1926. — № 24. — С. 9.
1926. *Село*. Биковець М. Які п'єси мають найбільший успіх на селі? // Плужанин. — 1926. — № 12.
1926. *Симптоми*. Озерський Ю. Загрозливі симптоми // Нове мистецтво. — 1926. — № 28.
1926. *Ситуація*. Христовий М. Мистецька ситуація // Нове мистецтво. — 1926. — № 24. — С. 1–2.
1926. *Слісаренко*. Слісаренко О. В боротьбі за пролетарську естетику // ВАПЛІТЕ: Зошит 1. — Х., 1926. — С. 18–24.
1926. *Смолич/Блакитний*. Смолич Ю. Блакитний і театр // Нове мистецтво. — 1926. — № 30.
1926. *Смолич/Відкриття*. Смолич Ю. Відкриття сезону в Першому Державному театрі для дітей // Нове мистецтво. — 1926. — № 25 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1926. *Смолич/Глядач*. Смолич Ю. Про вивчення глядача // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 12.
1926. *Смолич/Голод*. Смолич Ю. Репертуарний голод і конкурси // Культура і побут. — 1926. — 25 квітня.
1926. *Смолич/Естрада*. Смолич Ю. Про естраду // Нове мистецтво. — 1926. — № 18.
1926. *Смолич/Жакерія*. Смолич Ю. «Жакерія» в «Березолі» // Нове мистецтво. — 1926. — № 25 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1926. *Смолич/Маруся*. Смолич Ю. З приводу постановки «Марусі Богуславки» // Нове мистецтво. — 1926. — № 32 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1926. *Смолич/Огляд*. Смолич Ю. Мистецька Україна. Короткий огляд мистецького життя в УСРР // Сільський театр. — 1926. — № 1.
1926. *Смолич/Оперета*. Смолич Ю. На шляху творення театру Української оперети // Нове мистецтво. — 1926. — № 6.
1926. *Смолич/Самоосвіта*. Смолич Ю. Мистецька самоосвіта // Нове мистецтво. — 1926. — № 9.
1926. *Смолич/Самопідготовка*. Смолич Ю. Самопідготовка художніх гуртків та їхніх керівників // Нове мистецтво. — 1926. — № 7.

1926. *Смолич/Седі*. Смолич Ю. «Седі» в «Березолі» // Нове мистецтво. — 1926. — № 29 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1926. *Смолич/Театр*. Смолич Ю. Театр і драматург // Культура і побут. — 1926. — № 45. — 7 листопада. — С. 4.
1926. *Смолич/Толбузін*. Смолич Ю. Нові видання. Толбузін Д. Як влаштувати сільський театр: Вказівки в справі театральної техніки. Переклав і переробив К. Кошевський. — [X.], 1926 // Культура і побут. — 1926. — № 22. — 30 травня. — С. 7.
1926. *Смолич/Толбузін/2*. Смолич Ю. Рец.: Толбузін Д. Як влаштувати сільський театр: Вказівки в справі театральної техніки. Переклав і переробив К. Кошевський. [X.] «Книгоспілка», 1926 // Червоний шлях. — 1926. — № 7–8. — С. 301–302.
1926. *Смолич/Черев*. Смолич Ю. «Золоте черево» в «Березолі» // Нове мистецтво. — 1926. — № 24 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1926. *Смолич/Шпана*. Смолич Ю. «Шпана» в «Березолі» // Нове мистецтво. — 1926. — № 26 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1926. *Справа*. Василько-Міляев В. До справи утворення театального музею // Нове мистецтво. — 1926. — № 8.
1926. *Справи*. А. Крав-ко. Справи театральної культури (Лист із Києва) // Нове мистецтво. — 1926. — № 31.
1926. *Ставлення*. Скляренко В. Способи спростити сценічне устаткування при ставленні п'єси // Сільський театр. — 1926. — № 7.
1926. *Сулима*. Сулима М. Українська мова в театрі // Нове мистецтво. — 1926. — № 16. — С. 4–5.
1926. *Суслов*. Суслов О. Образ учителя // Україна. — 1926. — № 3. — С. 61–70 // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник. — К., 1990.
1926. *Суфлер*. Хроніка. Ювілей суфлера Серебренникова // Нове мистецтво. — 1926. — № 5. — С. 12.
1926. *Суфлер/1*. Хроніка. Механічний суфлер // Нове мистецтво. — 1926. — № 18. — С. 13.
1926. *Театр ляльок*. Рудницький М. Театр ляльок (3 нагоди «Вертепу наших днів») // Діло. — 1926. — № 27. — 6 лютого. — С. 2.
1926. *Тези*. Тези доповіді завідувача Відділу Мистецтв УПО тов. Христового на 4 з'їзді політосвітінспектури — червня цього року // Сільський театр. — 1926. — № 7.
1926. *Тези ЦК*. «Тези про театральну критику» Відділу друку ЦК ВКП(б) 29 грудня 1926 р. // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка 1929–1934) // Театральна культура. — К., 1966. — С. 187.
1926. *Тиждень*. Шеремета А., Краснопера Л. «Тиждень українського актора» // Діло. — 1926. — № 199. — 9 вересня. — С. 4.
1926. *Титул*. Хроніка. Грановський і Міхоельс заслужені артисти // Нове мистецтво. — 1926. — № 15. — С. 13.

1926. *Толбузін*. Толбузін Д. Як влаштувати сільський театр: Вказівки в справі театральної техніки / Переклав і переробив К. Кошевський. — [Х.], 1926.
1926. *Толбузін*. Толбузін Дм. Сукна замість декорацій // Сільський театр. — 1926. — № 7.
1926. *Треба*. В. Х-рий. Треба звернути увагу на українські провінційальні побутові трупи // Нове мистецтво. — 1926. — № 6.
1926. *Туркельтауб*. Туркельтауб І. Про «Березіль» (Вражіння з подорожі) // Нове мистецтво. — 1926. — № 6.
1926. *Туркельтауб/1*. Туркельтауб І. Не лякайтеся життя // Нове мистецтво. — 1926. — № 9. — С. 2.
1926. *Туркельтауб/Березіль*. Туркельтауб І. Театр «Березіль» (До відкриття сезону) // Культура і побут. — 1926. — № 41. — 10 жовтня. — С. 6.
1926. *Туркельтауб/Підсумки*. Туркельтауб І. Театр — музика. Підсумки театрального сезону й перспективи // Культура і побут. — 1926. — № 18. — 1 травня. — С. 6–7.
1926. *Туркельтауб/Право/1*. Туркельтауб І. Авторське право за кордоном // Культура і побут. — 1926. — № 31. — 1 серпня. — С. 3–4.
1926. *Туркельтауб/Право/2*. Туркельтауб І. Авторське право на Україні // Культура і побут. — 1926. — № 22. — 30 травня. — С. 5–6.
1926. *Урсал*. Урсал. До постановки «Шпана» в «Березолі» // Нове мистецтво. — 1926. — № 25.
1926. *Хвильовий*. Хвильовий М. «Золоте черево», як вихід із репертуарного тупика (Степнограма однієї розмови) // Нове мистецтво. — 1926. — Ч. 28 (37) // Хвильовий М. — Твори: В 5 т. — N.Y.; Baltimore; Toronto, 1983. — Т. 4.
1926. *Хмурий*. Хмурий В. Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво. — Х., [б. р.; 1926?].
1926. *Хмурий/1*. Хмурий В. Борис Глаголін в Українським театрі // Нове мистецтво. — 1926. — № 3 (12). — С. 3.
1926. *Хмурий/2*. Хмурий В. У режисерській майстерні (принципи та методи роботи) // Культура і побут. — 1926. — № 3.
1926. *Хоменко*. Хоменко Я. Сюжет і фабула // Плужанин. — 1926. — № 3.
1926. *Христовий*. Христовий М. Мандрівний театр // Сільський театр. — 1926. — № 2.
1926. *Христовий/Критика*. Христовий М. Про нашу театральну критику // Нове мистецтво. — 1926. — № 25.
1926. *Хроніка/1*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1926. — № 29.
1926. *Хроніка/2*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1926. — № 7. — С. 11.
1926. *Хроніка/3*. Мистецька хроніка // Культура і побут. — 1926. — № 45. — 7 листопада. — С. 3.
1926. *Хроніка/4*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1926. — № 10. — С. 11.
1926. *Хроніка/5*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1926. — № 3. — С. 9–10.
1926. *Хроніка/6*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1926. — № 27.
1926. *Хроніка/7*. Хроніка // Плужанин. — 1926. — № 1.

1926. *Хроніка/8*. Хроніка // Плужанин. — 1926. — № 12.
1926. *Цвей*. Вол. Волховской. «Цвей Кунілемлех» // Нове мистецтво. — 1926. — № 18. — С. 8.
1926. *Центр*. До організації Центрального Театру Республіки в Харкові // Діло. — 1926. — № 103. — 13 травня. — С. 3.
1926. *Час*. Час підбати за літній сезон // Нове мистецтво. — 1926. — № 6.
1926. *Чучмарьов*. Чучмарьов З. Соціологічний метод в історії та теорії літератури // Червоний шлях. — 1926. — № 7–8.
1926. *Шамрай*. Шамрай А. «Формальний» метод у літературі // Червоний шлях. — 1926. — № 7–8.
1926. *Шляхи*. Туркельгауб І. Шляхи Харківського Державного Єврейського театру // Нове мистецтво. — 1926. — № 3 (12). — С. 2.
1926. *Щербаківський*. Щербаківський Д., Ернст Ф. Ще раз про організацію «художніх наук» // Культура і побут. — 1926. — № 21. — 23 травня. — С. 2–3.
1926. *Ювілеї*. Про ювілеї // Нове мистецтво. — 1926. — № 9. — С. 12.
1926. *Якубський*. Якубський Б. До «реабілітації» форми в мистецтві // Життя й революція. — 1927. — Листопад. — № 5.
1926. *Z. Z.* Червонозаводський театр // Нове мистецтво. — 1926. — № 6. — С. 8.
1927. *Nevermore*. Nevermore. «Ріголетто» та «Намисто Мадони» в Харківській державній опері // Нове мистецтво. — 1927. — № 27. — С. 6–7.
1927. *Ам*. Ам. Вистави на повітрі // Сільський театр. — 1927 — № 5.
1927. *Афіша*. Афіша репертуарна «Березоля» 1927 р. // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: <https://openkurbas.org/collection/afisha-repertuarna-a-25004/>
1927. *Багалій*. Багалій Д. Автобіографія. П'ятдесят літ на сторожі української науки та літератури. — К., 1927.
1927. *Балабан*. Балабан Б. Самодіяльні художні вечори та естрада // Сільський театр. — 1927. — № 8.
1927. *Болобан*. Болобан Л. [анотація]: Карпенко-Карий. Безталанна // Сільський театр. — 1927. — № 8.
1927. *Болобан/2*. Болобан Л. Робсельтеатри // Нове мистецтво. — 1927. — № 12–13.
1927. *Бондарчук/1*. Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березиль» // Сільський театр. — 1927. — № 6.
1927. *Бондарчук/2*. Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березиль» // Сільський театр. — 1927. — № 7.
1927. *Бондарчук/3*. Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березиль» // Сільський театр. — 1927. — № 8.
1927. *Бюджет*. Про бюджет наших периферійних театрів // Нове мистецтво. — 1927. — № 19.
1927. *В. Ів*. В. Ів. Харківський Державний театр // Всесвіт. — 1927. — № 50.
1927. *Вентилятор*. Жива газета «Вентилятор» // Всесвіт. — 1927. — № 51.
1927. *Вороний*. Вороний М. Балетниці // Вороний М. Вибрані поезії. — К., 1959. — С. 123.

1927. *Врона*. Врона Ів. До відкриття 1-ї всеукраїнської виставки АРМУ (Соціалний музей в Харкові) // Нове мистецтво. — 1927. — № 12–13.
1927. *Г. К. Г. К.* По українських державних театрах // Культура і побут. — 1927. — № 9.
1927. *Горбенко*. Горбенко П. Сучасні проблеми образотворчого мистецтва // Червоний шлях. — 1927. — № 2.
1927. *Грудина/Стиль*. Грудина Д. Дещо про стилі (театральних постановок) // Сільський театр. — 1927 — № 4.
1927. *Гудран*. Ж. Гудран. «Король бавиться» в театрі «Березіль» // Нове мистецтво. — 1927. — № 12–13.
1927. *Диспут*. Диспут про шляхи українського театру // Нове мистецтво. — 1927. — № 1.
1927. *Естрада*. Про естраду // Сільський театр. — 1927. — № 3. — С. 23.
1927. *Завіса*. Болобан Л. Яка завіса краще // Сільський театр. — 1927. — № 11.
1927. *Закриті*. Культурно-мистецька хроніка. Держтеатр ім. Шевченка // Зоря [Дніпропетровське]. — 1928. — № 2. — С. 25.
1927. *Заньковецька*. Заньковецька М. Лист до редакції журналу «Молодняк» — вересень–жовтень 1927 // Листи Марії Заньковецької / Публікація Н. Бабанської // Записки НТШ. — Львів, 2007. — Т. ССXLIV: Праці Театрознавчої комісії.
1927. *Зарва*. Зарва І. Комсомол та справи культурного будівництва на Україні // Молодняк. — 1927. — № 8.
1927. *І. Н. І. Н.* І. Н. З театру // Діло. — 1927. — № 287. — С. 4.
1927. *Ів*. В. Ів. Шостий сезон «Березоля» // Всесвіт. — 1927. — № 44. — С. 14–15.
1927. *Іваниця*. Іваниця Г. Матеріяли до методики ознайомлення з поняттям «тема», «сюжет» і «фабула» // Плучанин. — 1927. — № 8 (12).
1927. *Інструкція*. Інструкція Вищого репертуарного комітету про контроль над самодіяльним репертуаром // Сільський театр. — 1927. — № 8. — С. 48.
1927. *Інші*. Шевченко Й. Українська драма. Інші драматурги // Сільський театр. — 1927. — № 5.
1927. *Ірчан*. Ірчан М. Родина щіткарів. — Х., 1927.
1927. *Йогансен*. Йогансен М. Аналіза фантастичного оповідання // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 2.
1927. *Карпенко-Карий*. Смолич Ю. [анотація]: Карпенко-Карий. Суєта // Сільський театр. — 1927. — № 4. — С. 43.
1927. *Катедра*. По українських наукових закладах // Нове мистецтво. — 1927. — № 1.
1927. *Кльокло*. Український театр Й. Стадника. «Кльокло» // Діло. — 1927. — № 88. — 21 квітня. — С. 4.
1927. *Конгрес*. Новинки. Світова всячина // Діло. — 1927. — № 187. — 24 серпня. — С. 3.
1927. *Контромарка*. Микитка. В поті лица (Щоденник театрального адміністратора) // Червоний перець. — 1927. — № 1. — С. 5.
1927. *Копержинський*. Копержинський К. Музичне життя на Чернігівщині в другій половині XVIII та на початку XIX ст. // Чернігів і Північне Лівобережжя: наук. зб. — Чернігів, 1927. — Т. XXVI.

1927. *Коряк*. Коряк В. Всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників (Підсумки) // Червоний шлях. — 1927. — № 2.
1927. *Кредит*. Культурно-мистецька хроніка. Український театр в Дніпропетровському // Зоря [Дніпропетровське]. — 1927. — № 9. — С. 28.
1927. *Кривицька*. Кривицька Л. Чернові записи // ЦДАМЛМ України, ф. 97, оп. 1, од. зб. 50.
1927. *Курбас / Березіль*. Лесь Курбас. «Березіль» у культурному будівництві // Комсомолець України. — 1927. — 27 вересня // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1927. *Курбас / Войцек*. Лесь Курбас. Вступна бесіда про постановку п'єси Г. Бюхнера «Войцек» (3 липня 1927 р.) // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1927. *Курбас / Диспут*. Лесь Курбас. Заключне слово на диспуті «Про шляхи розвитку сучасного українського театру» // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1927. *Курбас / Львів*. Лесь Курбас у Львові // Діло. — 1927. — № 125. — С. 2.
1927. *Курбас / Сезон*. Лесь Курбас. Наш сезон. 1927–1928 // Нове мистецтво. — 1927. — № 18 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1927. *Курбас / справа*. Лесь Курбас. У театральній справі // Комуніст. — 1927. — 27 березня // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1927. *Курбас / Сьогодні*. Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Дод. до журналу «ВАПЛІТЕ». — 1927. — № 9 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1927. *Курбас / Шляхи*. Лесь Курбас. Шляхи Березоля // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 3.
1927. *Маківський*. Маківський І. Пересувні зразкові театри для села // Сільський театр. — 1927. — № 5.
1927. *Мамонтов / 1*. Мамонтов Я. Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Сільський театр. — 1927. — № 11.
1927. *Мамонтов / 2*. Мамонтов Я. Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Сільський театр. — 1927. — № 12.
1927. *Мамонтов / Садовський*. Мамонтов Я. Між Садовським і Курбасом // Культура і побут. — 1927. — 16 липня // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1927. *Марголін / 1*. Марголін С. Новорічний перегляд московських театрів // Нове мистецтво. — 1927. — № 2.
1927. *Марголін / 2*. Марголін С. Наївний театр // Нове мистецтво. — 1927. — № 12–13.
1927. *Марголін / Ухил*. Марголін С. Декілька театральних ухилів // Молодняк. — 1927. — № 9.
1927. *Меллер*. Меллер В. Німецька театральна виставка в Магдебурзі // Культура і побут. — 1927. — № 25. — 12 липня.
1927. *Метода*. Грудина Д. Дещо про методи театральних постановок // Сільський театр. — 1927. — № 2.
1927. *Ніковський*. Ніковський А. Словник українсько-російський. — К., 1927.

1927. *Опера*. Українська опера в другій половині сезону // Культура і побут. — 1927. — № 1.
1927. *Оповідки*. Оповідки. Репертуар Нового Українського Театру // Діло. — 1927. — № 72. — 1 квітня. — С. 4.
1927. *П. Б. П. Б.* «Сон літньої ночі» в театрі ім. Франка // Нове мистецтво. — 1927. — № 20. — С. 10.
1927. *П. Г. П. Г.* 3 життя мистецьких вузів. Музично-драматичні інститути // Культура і побут. — 1927. — № 38. — 27 жовтня. — С. 4.
1927. *П. Р. П. Р.* Театральні нотатки // Нове мистецтво. — 1927. — № 17. — С. 2–3.
1927. *П. Р. / 1.* П. Р. [Рулін П.] «Азбука» театру // Нове мистецтво. — 1927. — № 28. — С. 13.
1927. *П'ять*. Б. Сім. П'ять років Червонозаводського театру // Культура і побут. — 1927. — № 7.
1927. *Постанова*. Постанова Політбюро ЦК КП(б)У [в справі художньої літератури] // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 3. — С. 199–202
1927. *Предславич*. Предславич Л. Масовий театр за ці роки // Сільський театр. — 1927. — № 10.
1927. *Предславич / 1.* Предславич Л. Організація пересувних робсельтеатрів // Культура і побут. — 1927. — № 25. — 12 липня.
1927. *Предславич / 2.* Предславич Л. З театром по селах // Всесвіт. — 1927. — № 52.
1927. *Програми*. Програми театрів // Нове мистецтво. — 1927. — № 1.
1927. *Програми / 2.* Програми театрів // Нове мистецтво. — 1927. — № 12–13.
1927. *Пролетар*. Я-рій. Театр сатири «Веселий пролетар» // Сільський театр. — 1927. — № 6. — С. 35.
1927. *Пролог*. До постановки п'єси «Пролог» в театрі «Березіль» // Нове мистецтво. — 1927. — № 2 (43). — С. 9.
1927. *Рада*. Про ради громадського сприяння театру // Нове мистецтво. — 1927. — № 12–13.
1927. *Репертуар*. Болобан Л. Репертуар сільських драмгуртків // Нове мистецтво. — 1927. — № 2 (43). — С. 7–9.
1927. *Резанов*. Резанов В. «Венец Димитрію». Ростовська драма 1704 р. (До історії українських впливів на Московщину) // Ювілейний збірник на пошану академіка Дмитра Івановича Багалія з нагоди сімдесятої річниці життя та п'ятдесятих роковин наукової діяльності. — К., 1927.
1927. *Роз'їзжаються*. Роз'їзжаються (до закінчення театрального сезону) // Червоний перець. — 1927. — № 7. — С. 5.
1927. *Рулін*. Рулін П. Перспективи історії революційного театру // Нове мистецтво. — 1927. — № 9–10. — С. 6–7 // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972.
1927. *Рулін / Відкриття*. Рулін П. Відкриття сезону в Театрі імені І. Франка // Культура і побут (додаток до «Вісті ВУЦВК»). — 1927. — 29 жовтня // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972.

1927. *Рулін / Минувшина*. Рулін П. З минувшини Катеринославського театру // Зоря [Дніпропетровськ]. — 1927. — № 2.
1927. *Рулін / Музей*. Рулін П. Український театральний музей: Завдання й перспективи. — К., 1927.
1927. *Рулін / Образи*. Рулін П. Образи Заньковецької // Червоний шлях. — 1927. — № 3.
1927. *Рулін / РУД*. Рання українська драма. Редакція і стаття П. Руліна. — К., 1927.
1927. *Рулін / Сільський театр*. Рулін П. Історія сільських театрів // Сільський театр. — 1927. — № 5.
1927. *Рулін / Стиль*. Рулін П. Акторський стиль Заньковецької // Червоний шлях. — 1927. — № 4.
1927. *Рулін / Студії*. Рулін П. Останні російські студії з історії театру [1914?] // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 32.
1927. *Сая*. З концертної сали // Діло. — 1927. — № 274. — 8 грудня. — С. 4.
1927. *Свято*. Новинки. Свято міжнародного театру // Діло. — 1927. — № 95. — 3 травня. — С. 3.
1927. *Сіманцев*. Сіманцев Б. Держтеатр «Березіль» як культурно-громадський чинник // Зоря [Дніпропетровськ]. — 1926. — № 10–11. — С. 71.
1927. *Скрипник*. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в царині мистецтва: Промова на з'їзді робітників мистецтва 2 квітня 1927 року // Скрипник М. Статті й промови. — Х., 1930. — Т. V.
1927. *Смолич*. Смолич Ю. На шляхах аматорства // Сільський театр. — 1927. — № 10.
1927. *Смолич / Березіль*. Смолич Ю. Об'являємо шостий сезон «Березоля» // Нове мистецтво. — 1927. — № 19.
1927. *Смолич / Жовтневий*. Смолич Ю. «Жовтневий огляд» у «Березолі» // Вісті. — 1927. — 16 жовтня // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1927. *Смолич / Маруся*. Смолич Ю. «Сава Чалий» у «Березолі» // Нове мистецтво. — 1927. — № 6 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1927. *Смолич / Мікадо*. Смолич Ю. «Мікадо» в «Березолі» // Нове мистецтво. — 1927. — № 16 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1927. *Смолич / Наука*. Смолич Ю. Театральна наука // Культура і побут. — 1927. — № 1.
1927. *Сон*. Гординський Я. Передне слово // Шекспір У. Сон літньої ночі. Переклад Я. Гординського. Відбитка з Літературно-наукового вісника. — Львів, 1927.
1927. *Старицький*. Шевченко Й. Український театр і українська драма. М. П. Старицький // Сільський театр. — 1927. — № 2.
1927. *Старо-побутові*. Українські старо-побутові театри за межами України // Сільський театр. — 1927 — № 5.
1927. *Суд*. Суд Паріса по-американському // Всесвіт. — 1927. — № 32.
1927. *Суслов*. Суслов О. Подорож трупи Деркача до Парижу 1894 р. // За сто літ: Матеріали з громадського і літературного життя України XIX і початків XX століття. — [К.,] 1927.

1927. *Сюжет*. Клименко В. До сучасної теорії сюжету // Гарт. — 1927. — № 4–5.
1927. *Танок*. Ткаченко Ю. Танок, як видовисько і галузь фізкультури // Культура і побут. — 1927. — № 25. — 23 липня.
1927. *Тарас*. Мих. Рец.: В. Товстонос (Таль). Смерть Тараса Бульби (бенефіс Никаноровича). Комедія-буфонада // Сільський театр. — 1927. — № 1. — С. 38.
1927. *ТВ*. Культурно-мистецька хроніка. Тематичні вечори // Зоря [Дніпропетровське]. — 1928. — № 2. — С. 26.
1927. *Тобілевич*. Шевченко Й. Український театр і українська драма. І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) // Сільський театр. — 1927. — № 4.
1927. *ТСО*. Б. Театральний сезон в Одесі // Нове мистецтво. — 1927. — № 22. — С. 8–9.
1927. *Туркельтауб*. Туркельтауб І. На шляхах українського театру // Червоний шлях. — 1927. — № 2.
1927. *Управління*. В. К. Управління видовищними підприємствами, як засіб боротьби з халтурою // Культура і побут. — 1927. — № 9.
1927. *Урсал*. Урсал. «Циганка Аза» в Державнім Народнім театрі // Нове мистецтво. — 1927. — № 2. — С. 15.
1927. *Фарс*. Марголін С. Соціальний фарс // Нове мистецтво. — 1927. — № 17. — С. 14–15.
1927. *Фронт*. Культурний фронт в УСРР // Діло. — 1927. — № 83. — С. 1–2.
1927. *Х. Х. К-га*. Театр для дітей ім. Ів. Франка в Києві // Нове мистецтво. — 1927. — № 1.
1927. *Хроніка*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1927. — № 12–13.
1927. *Хроніка/1*. Хроніка. Київ. В театрі ім. Франка // Нове мистецтво. — 1927. — № 19. — С. 17.
1927. *Хроніка/2*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1927. — № 7 (11).
1927. *Хроніка/3*. Мистецька хроніка // Культура і побут. — 1927. — № 7.
1927. *Хроніка/4*. Хроніка // Червоний шлях. — 1927. — № 2.
1927. *Хто*. М. Да. Хто винен? // Нове мистецтво. — 1927. — № 2 (43). — С. 4–6.
1927. *Час*. Час подбати про театральний сезон 1928–1929 рр. // Нове мистецтво. — 1927. — № 28. — С. 1–2.
1927. *Ш. Й. Ш-ко*. [Шевченко Й.], І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) // Всесвіт. — 1927. — № 39.
1927. *Шевченко*. Шевченко Й. Десять років українського театру // Сільський театр. — 1927. — № 10.
1927. *Шевченко/1*. Шевченко Й. Минулий театральний сезон // Червоний шлях. — 1927. — № 7–8. — С. 285–297.
1927. *Шевченко/2*. Шевченко Й. Десять років українського театру // Червоний шлях. — 1927. — № 11.
1927. *Шпальти*. По чужих шпальтах // Нове мистецтво. — 1927. — 29 листопада. — № 25. — С. 10.
1927. *Ю. Ю. Й-к*. Мандрівний театр допоможе сільським драмгурткам // Сільський театр. — 1927. — № 4. — С. 2–3.
1927. *Ю. Т. Ю. Т*. Київський театр читця // Культура і побут. — 1927. — № 39. — С. 5.

1927. **Якобсон.** Якобсон Р. Про реалізм у мистецтві // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 2.
1927. **Якубський.** Якубський Б. До «реабілітації» форми в мистецтві // Життя й революція. — 1927. — № 5.
1927. **Якубський/2.** Якубський Б. Нові досягнення марксизму в літературознавстві // Гарт. — 1927. — № 4–5.
1927. **Ясний.** Ясний О. Протест (масове видовисько на 4 картини) // Сільський театр. — 1927. — № 8. — С. 4.
1928. **Аза.** М. Кор. [анотація]: М. Старицький. Циганка Аза. Драма в 5 дій. До постанови звів Є. Сагайдачний // Сільський театр. — 1928. — № 2.
1928. **Академія.** Всеукраїнська Академія мистецтв // Діло. — 1928. — № 139.
1928. **Альф.** Альф. «Человек с портфелем» в театрі Революції // Нове мистецтво. — 1928. — № 16–17.
1928. **Альф/2.** Альф. Театр «Современник». «Петербург» і «Винова Краля» // Нове мистецтво. — 1928. — № 18. — С. 12–13.
1928. **Ард.** Ард. Певний шлях (театр «Березиль») // Культробітник. — 1928. — № 1. — С. 42–43.
1928. **Армія.** Мистецтво в лави Червоної армії // Нове мистецтво. — 1928. — № 7.
1928. **Балаганичина.** Ще раз — «Не мистецтво, а балаганичина» // Сільський театр. — 1928. — № 5. — С. 43.
1928. **Балет.** Перший український балет // Культура і побут. — 1928. — № 44. — 13 листопада. — С. 6.
1928. **Блохін.** Блохін. Театральний музей ВУАН (вражіння) // Нове мистецтво. — 1928. — № 16–17.
1928. **Бойко.** Бойко В. Рец.: Ф. И. Шмит. Предмет и границы социологического искусствоведения // Критика. — 1928. — № 2. — С. 135–137.
1928. **Болобан/«Диктатура».** Болобан Л. «Диктатура» в державних театрах // Культробітник. — 1929. — № 23. — С. 32.
1928. **Болобан/Карпенко.** Болобан Л. Технічні прийоми драматургії Карпенка-Карого (Аналіз п'єси «Безталанна») // Молодняк. — 1928. — № 6.
1928. **Болобан/Підвищення.** Болобан Л. Підвищення на кону // Сільський театр. — 1928. — № 1.
1928. **Болобан/Сезон.** Болобан Л. Перед новим сезоном // Культробітник. — 1928. — № 15. — С. 2.
1928. **Болобан/Щіткарі.** Болобан Л. Як ставити п'єсу «Родина щіткарів» [М. Ірчана] // Культробітник. — 1928. — № 1. — С. 23.
1928. **Бондарчук.** Бондарчук С. В справі виховання молодого режисури (В порядку обговорення) // Нове мистецтво. — 1928. — № 16–17.
1928. **Бондарчук/2.** Бондарчук С. В справі виховання молодого режисури // Нове мистецтво. — 1928. — № 18–19.
1928. **Бортник.** Бортник Я. Як ставити і грати «Пошились у дурні» // Сільський театр. — 1928. — № 12.

1928. *Бортник/Монтаж*. Спокійно — знімаємо. Театральний монтаж Я. Бортника // Культробітник. — 1929. — № 15–16. — С. 54.
1928. *Бортник/Пригоди*. Пригоди. Вечір-програма дрібнообразів (драматичні нариси, сатира, естрада, діялоги, водевіль) на три відділи. Додаток № 6 // Культробітник. — 1928. — № 23–24.
1928. *Буревій*. Лист К. Буревія до Л. Курбаса. 11.1.28 // Київ. — 1954. — Ч. 6. — Листопад–грудень.
1928. *Буревій*. Буревій [К. Буревій]. Український театр у Москві // Нове мистецтво. — 1928. — № 9. — С. 5.
1928. *Бутафорія*. Болобан Л. Бутафорія // Сільський театр. — 1928. — № 2.
1928. *В. Ів*. В. Ів. «Змова Фієско в Генуї». Держтеатр «Березіль» // Всесвіт. — 1928. — № 50.
1928. *В. Х-рий*. В. Х-рий. «Розлом» (Державний Харківський театр) // Нове мистецтво. — 1928. — № 8.
1928. *В. Х-рий/2*. В. Х-рий. Знову про «Веселий Пролетар» і про стаціонарний театр малих форм // Нове мистецтво. — 1928. — № 16–17.
1928. *Ванченко/7*. Ванченко К. Спогади українського лицедія // Червоний шлях. — 1928. — № 7.
1928. *Ванченко/8*. Ванченко К. Спогади українського лицедія // Червоний шлях. — 1928. — № 8.
1928. *Вечори*. Тематичні вечори // Зоря [Дніпропетровськ]. — 1928. — № 2. — С. 26.
1928. *Витяг*. Витяг з протоколу ч. 36 засідання Колегії Харківської РСІ від 27 вересня 1928 року (додаток до прот. № 142) // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2. — С. 97–100.
1928. *Вишня*. Остап Вишня. Одеська Держдрама // Всесвіт. — 1928. — № 6.
1928. *Відомості*. Відомості про живі газети у Харкові // Культробітник. — 1928. — № 22. — С. 39.
1928. *Гільман*. Гільман А. Серйозну музику робітникам // Радянське мистецтво. — 1928. — № 1. — С. 5.
1928. *Гладкий*. Гладкий М. Наша газетна мова. Проблема газетної мови. Лексика. Синтакса. Фразеологія. Суть популярного викладу. Стилїстика як праця газетяра-журналіста. — [Х.], 1928.
1928. *Городиська*. Городиська. Ще раз про постановку «Хо» в театрі для дітей (3 приводу допису т. Мотузки) // Культура і побут. — 1928. — № 49. — 15 грудня. — С. 2–3.
1928. *Грінченко*. Грінченко Б. Словник української мови. Зібрала редакція «Кієвская Старина». Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. — 3-є видання, виправлене і доповнене, за редакцією акад. Сергія Єфремова та Андрія Ніковського. — К., 1928. — Т. 3: К–Н.
1928. *Грудина/Бутафорія*. Грудина Д. Бутафорія та реквізит на сцені // Сільський театр. — 1928. — № 1.

1928. *Грудина / «97»*. Грудина Д. Режисерські нотатки до п'єси «97» [М. Куліша] // Культуробітник. — 1928. — № 2.
1928. *Грудина / «Галичина»*. Грудина Д. Режисерські плани п'єс. «Підземна Галичина» М. Ірчана // Сільський театр. — 1928. — № 4.
1928. *Грудина / «Іду»*. Грудина Д. Режисерські нотатки до п'єси «Іду» [І. Микитенка] // Культуробітник. — 1928. — № 5. — С. 12.
1928. *Грузінов*. Драмтеатр ім. Франка в Києві (Інтерв'ю з директором І. Грузіновим) // Нове мистецтво. — 1928. — № 3.
1928. *Д. Г. Д. Г.* // Нова генерація. — 1928. — № 12. — С. 424.
1928. *Д. К. Д. К.* Підготовка до театрального сезону // Культуробітник. — 1928. — № 17. — С. 1.
1928. *Д. С. Д. С.* «Веселий пролетар» на гастролях // Культуробітник. — 1928. — № 17. — С. 29.
1928. *Дві*. Н. Н. З театру. Дві оперові вистави у Великому міському театрі // Діло. — 1928. — № 208. — 16 вересня. — С. 5.
1928. *Державін*. Державин В. Рец.: Л. Шюккинг. Соціологія літературного смаку // Критика. — 1928. — № 5. — С. 168–170.
1928. *Дитячі*. Дніпропетровський та одеський дитячі театри // Червоний шлях. — 1928. — № 8.
1928. *Дмитрова / Клубний театр*. Дмитрова Л. Клубний театр в Латвії // Культуробітник. — 1928. — № 9. — С. 38.
1928. *Дмитрова / Польський театр*. Дмитрова Л. Польський робітничий театр у Парижі // Культуробітник. — 1928. — № 22. — С. 41.
1928. *Дмитрова / Японський театр*. Дмитрова Л. Старий і сучасний японський театр // Культуробітник. — 1928. — № 5.
1928. *Донбас*. Топчій І. Новий державний український робітничий театр (Донбас) // Культура і побут. — 1928. — № 48. — 8 грудня. — С. 4.
1928. *Дроздов*. Дроздов П. Новий клуб-театр Спілки друкарів // Культуробітник. — 1928. — № 22. — С. 29.
1928. *Другий*. Другий. Ремесло людських почувань // Всесвіт. — 1928. — № 46.
1928. *Дюпон*. Дюпон Е. А. Кіно й сценарій / Переклад і передмова А. Басехеса та В. Хмурого. — К., 1928.
1928. *З театру*. Омельченко. З театру // Діло. — 1928. — № 217. — С. 3.
1928. *Замичковський*. Остап Вишня. Мистецькі силуети. Замичковський // Культура і побут. — 1928. — № 14. — 7 квітня. — С. 4–5.
1928. *Збірник*. Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергійовича Грушевського. — К., 1928.
1928. *Звернення*. Звернення до широкого загалу глядачів, що театр надіслав до Харківського округового відділу професійної спілки «Всерабис», м. Харків, 1928 рік // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березиль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2.

1928. *Зуммер*. Зуммер Вс. Соціологічне вивчення мистецтва // *Культура і побут*. — 1928. — № 14. — 7 квітня. — С. 6–7.
1928. *Ірій*. Ірій А. Чи потрібна нам жива газета? // *Культуробітник*. — 1928. — № 22. — С. 40.
1928. *І. В. І. В.* На вечорі в Муздрамінституті // *Нове мистецтво*. — 1928. — № 16–17.
1928. *Івашутич*. Івашутич О. Українізація та репертуарне питання // *Культуробітник*. — 1928. — № 1. — С. 10.
1928. *Ігнатович*. Ігнатович Г. Драматичний факультет // *Державний музично-драматичний інститут ім. Лисенка, 1903–1918–1928*. — К., [б. р.].
1928. *Інформація*. Інформація до Харківського округового відділу професійної спілки «Всерабис» (надіслана місцевим комітетом і адміністрацією театру «Березіль»). м. Харків, 1928 рік // *Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988)*. — К., 2016. — Т. 2.
1928. *Іран*. Назар'ян-Іранцев. Перський театр // *Східний світ*. — 1928. — № 5.
1928. *Йогансен*. Йогансен М. Як будується оповідання: Аналіза прозових зразків. — Х., 1928.
1928. *Катедра*. У катедрі мистецтвознавства // *Радянське мистецтво*. — 1928. — № 6. — С. 12.
1928. *Кисіль/Соленик*. Кисіль О. Український актор Карпо Соленик. — К., 1928.
1928. *Кліщев/Банкрот*. Кліщев Л. Коментарі до п'єси «Банкрот» [С. Левітіної] // *Культуробітник*. — 1928. — № 15. — С. 16.
1928. *Кліщев/Розлом*. Кліщев Л. Режисерські коментарі до п'єси «Розлом» // *Культуробітник*. — 1928. — № 10. — С. 22.
1928. *Клюйков*. Клюйков В. Чи потрібна «Жива газета» // *Культуробітник*. — 1928. — № 18. — С. 21.
1928. *Коваленко*. Коваленко Б. Пролетарський реалізм в українській художній прозі // *Гарт*. — 1927. — № 6–7.
1928. *Коган*. Коган Б. Художня робота в клубах на Миколаївщині // *Культуробітник*. — 1928. — № 1.
1928. *Ком. Прос*. «Ком. Прос». Масові театральні ставлення на вільному повітрі // *Культуробітник*. — 1928. — № 4. — С. 41.
1928. *Комсомол*. Леїн А. За майстерню комсомольської драматургії // *Молодняк*. — 1928. — № 2.
1928. *Конгрес*. Німецький конгрес по естетиці та мистецтвознавству (Галле 7–9 липня 1927 р.) // *Гарт*. — 1928. — № 6.
1928. *Конструкція*. Мар'яненко І. Конструкція й актор (В порядку обговорення) // *Нове мистецтво*. — 1928. — № 7.
1928. *Консультація*. Режисерська консультація // *Зоря [Дніпропетровськ]*. — 1928. — № 2. — С. 26.
1928. *Копержинський*. Копержинський К. З історії театру на Чернігівщині (1750–1830) // *Чернігів і Північне Лівобережжя: Огляди, розвідки, матеріали*. — К., 1928.

1928. *Корицький*. Корицький С. Праця польського театру студії // Радянське мистецтво. — 1928. — № 5.
1928. *Корляків*. Корляків М. Державні театри за пів сезону // Сільський театр. — 1928. — № 1.
1928. *Коряк*. Коряк В. «Сонячна машина» Винниченка в критиці // Культробітник. — 1928. — № 10.
1928. *Коряк/2*. Коряк В. Критика переходової доби // Критика. — 1928. — № 1. — С. 12–29.
1928. *Кравченко/Франка*. Кравченко К. Театр ім. Франка 1927–28 р. // Життя й революція. — 1928. — № 5.
1928. *Кравченко*. Кравченко К. Новий етап радянського театру на Україні // Життя й революція. — 1928. — № 10.
1928. *Краці*. Хроніка. Краці театри України // Червоний шлях. — 1928. — № 8.
1928. *Крига/Любов*. Крига І. «Любов і дим» Дніпровського (Допомічні нотатки для клубного постановщика) // Культробітник. — 1928. — № 4. — С. 12.
1928. *Крига/Сава*. Крига І. «Сава Чалий». Як спрощувати в поставі // Культробітник. — 1928. — № 18. — С. 21.
1928. *Кропивницький*. Кропивницький М. Спогади // Життя й революція. — 1928. — Кн. V.
1928. *Куліш/Дніпровський*. Куліш М. Лист до І. Дніпровського. — 12. IV. 1928 // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.
1928. *Курбас/Виступи*. Лесь Курбас. Виступи на театральному диспуті // Радянський театр. — 1929. — № 2–3 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1928. *Курбас/Жовтень*. Лесь Курбас. Театр Жовтня // Література і побут. (Дод. до газети «Народний учитель»). — 1928. — 7 листопада // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1928. *Курбас/Запис*. Лесь Курбас. Запис лекцій з системи. Червень–липень 1928 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1928. *Курбас/Нотатки*. Лесь Курбас. Нотатки до постановки п'єси Миколи Куліша «Народний Малахій». 1928 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1928. *Курбас/Парадокси*. Лесь Курбас. Мамонтові парадокси (Порядком обговорення) // Нове мистецтво. — 1928. — № 10–11 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1928. *Курбас/Простір*. Лесь Курбас. Питання простору, часу й ритму в мистецтві. Лекція. Листопад 1928 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1928. *Курбас/Слово*. Лесь Курбас. Про мистецтво виголошення слова. Лекція. 27.11.1930 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1928. *Курбас/Темп*. Лесь Курбас. Про сучасний темп і ритм. Лекція. Листопад 1928 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1928. *Лисенко*. Державний музично-драматичний інститут ім. Лисенка, 1903–1918–1928. — К., [19–?].

1928. *Ложа*. Додаток до протоколу № 30 п. 6. від 27.IX.1928 // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2.
1928. *Лубок*. Ю. С. Живий лубок // Сільський театр. — 1928. — № 2.
1928. *М. Л-т*. М. Л-т. «Безпритульний» // Культура і побут. — 1928. — № 47. — 1 грудня. — С. 2–3.
1928. *Мамонтов/1*. Мамонтов Я. Драматичне письменство // Сільський театр. — 1928. — № 1.
1928. *Мамонтов/2*. Мамонтов Я. Драматичне письменство // Сільський театр. — 1928. — № 2.
1928. *Мамонтов/3*. Мамонтов Я. Драматичне письменство // Сільський театр. — 1928. — № 3.
1928. *Мамонтов/4*. Мамонтов Я. Драматичне письменство // Сільський театр. — 1928. — № 4.
1928. *Мамонтов/5*. Мамонтов Я. Драматичне письменство // Сільський театр. — 1928. — № 5.
1928. *Мамонтов/Трагікомедія*. Мамонтов Я. Трагікомедія — жанр нашого часу (3 поточних нотаток драматурга) // Нове мистецтво. — 1928. — № 4. — С. 4–5 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1928. *Масенко*. Масенко Т. Білорусь радянська // Молодняк. — 1928. — № 2.
1928. *Мейтус*. Мейтус Ю. Про музику легкого жанру // Нове мистецтво. — 1928. — № 2.
1928. *Мельман*. Мельман М. Голинський в «Тосці» і «Аїді» // Діло. — 1928. — № 107. — 16 травня. — С. 4.
1928. *Ліліпут*. Мик. Український ліліпут // Глобус. — 1928. — № 10(107). — С. 159.
1928. *Мотузка*. Мотузка М. Як не слід «допомагати». В порядку обговорення // Культура і побут. — 1928. — № 49. — 15 грудня. — С. 2–3.
1928. *Нарада*. Театральна нарада // Культробітник. — 1928. — № 4. — С. 1
1928. *Нарада/1*. Нарада директорів державних театрів // Нове мистецтво. — 1928. — № 14–15. — С. 16.
1928. *Невольник*. Омельченко. З театру. Вистава «Невольник» під голим небом у Сокалі // Діло. — 1928. — № 217. — 29 вересня. — С. 3–4.
1928. *Нео*. Режисерський план п'єси «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого // Сільський театр. — 1928. — № 9.
1928. *Новік*. Новік П. Держтеатр ім. І. Франка. Комсомольці про «Віа». (Колективна рецензія) // Радянський театр. — 1928. — № 5.
1928. *О. О. О.* Стрийщина. Вистава «Невольник» під голим небом у Лисятичах // Діло. — 1928. — № 190. — 25 серпня. — С. 4.
1928. *Оперка*. Юрій Ткаченко. Дайте вистави дитячих оперок — доволі халтури // Культура і побут. — 1928. — № 47. — 1 грудня. — С. 3.
1928. *Організація*. Ідеологічна організація робітничого глядача // Радянський театр. — 1928. — № 3.
1928. *П. К-ий*. П. К-ий. Перша половина сезону столичної опери // Нове мистецтво. — 1928. — № 4.
1928. *Перегляд*. Хроніка. Громадський перегляд // Нове мистецтво. — 1928. — № 14–15. — С. 16.

1928. *Питання*. А. Б. Питання методики теа-мистецької роботи. Про колективність у роботі // Радянське мистецтво. — 1928. — № 3.
1928. *Підсумки*. Організаційно-господарчі підсумки сезону 1927–1928 р.р. // Нове мистецтво. — 1928. — № 18–19.
1928. *Піскатор*. Театр Піскатора // Нова генерація. — 1928. — № 3.
1928. *План*. Навчальні плани музично-драматичних інститутів / НКО УСРР. — Х., 1928.
1928. *Положення*. Положення про державні театри й їх об'єднання // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2. — С. 74–83.
1928. *Постоловський*. Постоловський М. Профспілкова культробота й театральне мистецтво (з приводу наради при КВ ВУРПС) // Культробітник. — 1928. — № 5. — С. 3.
1928. *Прамполіні*. Театр Генриха Прамполіні // Нова генерація. — 1928. — № 1. — С. 67–69.
1928. *Пригоди*. «Пригоди» у «Веселому пролетарі» // Культробітник. — 1928. — № 4. — С. 16.
1928. *Програми*. Програми театрів // Нове мистецтво. — 1928. — № 2.
1928. *Проект*. Проект статуту майбутньої Академії мистецтвознавства // Радянське мистецтво. — 1928. — № 9. — С. 9.
1928. *Протокол*. Протокол засідання Місцькому театру «Березіль» від 18 квітня 1928 року // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2. — С. 85–90.
1928. *Резолюція*. Резолюція Харківської загальноміської театральної конференції // Культробітник. — 1928. — № 17. — С. 4.
1928. *Резолюція / 2*. Резолюція по доповіді Завідуючого Відділом Мистецтв тов. Христового від 3 квітня 1928 року // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2. — С. 83–85.
1928. *Ремез*. Ремез О. Театральні справи. Про театральний молодняк (в порядку обговорення) // Культура і побут. — 1928. — № 15. — 14 квітня. — С. 4–5.
1928. *Республіка*. Мамонтов Я. Республіка на колесах (Бузанівські лицедії). — [Х.], 1928.
1928. *Робсельтеатр*. Організація робсельтеатрів // Зоря [Дніпропетровськ]. — 1928. — № 1. — С. 31.
1928. *Рудимент*. На зміну теа-рудиментам // Радянський театр. — 1928. — № 6.
1928. *Руді*. Руді Г. Про річeve оформлення сцени // Нове мистецтво. — 1928. — № 3.
1928. *Рулін*. Рулін П. Про основні завдання театрознавства на Україні // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 9.
1928. *Рулін / Аналіз*. Рулін П. Проблеми драматургічної аналізи // Література / ред.: С. Єфремов, М. Зеров, П. Филипович; Всеукр. акад. наук, Коміс. новіт. укр. письменства. — К., 1928. — Зб. 1.

1928. *Рулін/Гаєвський*. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Резолюція на доповідь Ф. Гаєвського «Кадри випускників» [1928?]) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1928. *Рулін/Гаєвський/2*. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Резолюція на доповідь Ф. Гаєвського «Студії при театрах» [1928?]) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1928. *Рулін/Гаєвський/3*. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. «Студії при театрах». Тези доповіді Ф. Гаєвського [1928?]) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1928. *Рулін/План*. Рулін П. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Робочий план лекцій з драматургії на II курсі. Осінній семестр 1928 р.) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1928. *Рулін/План/2*. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Рулін П. Робочий план лекцій з драматургії на I курсі. Осінній семестр 1928 р.) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1928. *Рулін/План/3*. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. План роботи муз. драм. інституту ім. Лисенка по переведенню соцзмагання) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1928. *Рулін/План/4*. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Операційний план роботи Київського муз. драм. Інституту ім. Лисенка на 1928/1929 академ. рік) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1928. *Рулін/Проект*. Рулін П. Режисерський проект. План лекції. [1928?] // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 296.
1928. *Рулін/Розклад*. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Розклад перехідних іспитів на драмфаку. [1928?]) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1928. *Рулін/Рулін*. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Резолюція на доповідь П. Руліна «Готування викладачів». [1928?]) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1928. *Рулін/Система*. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Програма з дисципліни «Система виховання актора». [1928?]) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1928. *Рулін/Ткаченко*. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Резолюція на доповідь С. Ткаченка «Структура драматичного факультету»). [1928?] // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
1928. *Саля*. Ч. В. З концертної сали. Виступ В. Тисяка-Юстіні // Діло. — 1928. — № 271. — 6 грудня. — С. 3.
1928. *Свенціцький*. Свенціцький І. Розквіт культурно-національного життя Східної Білоруси // Діло. — 1928. — № 103.
1928. *Сезон*. Поточний сезон в державних театрах // Нове мистецтво. — 1928. — № 7.

1928. *Сиповський*. Сиповський В. Україна в російському письменстві. Ч. 1 (1801–1850). — К., 1928.
1928. *Сірий/1*. Сірий Д. «Веселий пролетар» // Культробітник. — 1928. — № 23–24.
1928. *Сірий/2*. Сірий Д. Драматичні твори І. Франка // Культробітник. — 1928. — № 12.
1928. *Сірий/3*. Сірий Д. П'єси Івана Франка // Молодняк. — 1928. — № 6.
1928. *Скрипник/Завдання*. Скрипник М. Завдання самодіяльного театру: Привітальне слово на художній нараді 3.ІІІ.1928 // Скрипник М. Статті й промови. — Х., 1930. — Т. V.
1928. *Скрипник*. Скрипник М. Стан театральної справи: Промова на нараді директорів театрів 14.ІІ.1928 // Скрипник М. Статті й промови. — Х., 1930. — Т. V.
1928. *Скупар*. Моліер Ж. Б. Скупар. Комедія на 5 дій. Переклав Микола Бажалук. Переробив і до робітничо-фермерської сцени пристосував М. Ірчан. — Вінніпег, 1928.
1928. *Словник/3/2*. Російсько-український словник / Ред. В. Ганцов, Г. Голоскевич, М. Грінченкова, А. Ніковський, гол. ред. С. Єфремов. — К., 1928. — Т. 3. — Вип. II.
1928. *Смолич*. Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні // Життя й революція. — 1928. — № 4 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1928. *Смолич/14–69*. Смолич Ю. «Бронепоезд 14–69» у «Березолі» // Вісті. — 1928. — 17 січня // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1928. *Смолич/Активність*. Смолич Ю. Громадська активність в організації робсельтеатрів // Сільський театр. — 1928. — № 1.
1928. *Смолич/Сезон*. Смолич Ю. Перед кінцем сезона // Нове мистецтво. — 1928. — № 16–17.
1928. *Смолич/Сезон/2*. Смолич Ю. Перед кінцем сезона (Харківські драматичні театри) // Нове мистецтво. — 1928. — № 18–19.
1928. *Статут*. До статуту об'єднання сучасних мистців України // Нове мистецтво. — 1928. — № 14–15. — С. 8–9.
1928. *Степовий*. Степовий Т. Про зміну стилів // Критика. — 1928. — № 2.
1928. *Сухино*. Сухино-Хоменко В. За марксистську літературну критику // Критика. — 1928. — № 6. — С. 73–98.
1928. *Тартюф*. З театру. Міський Великий Театр. «Тартюф» Молієра // Діло. — 1928. — № 107. — 16 травня. — С. 4.
1928. *Тгаробкори*. Тгаробкори // Зоря [Дніпропетровськ]. — 1928. — № 2. — С. 26.
1928. *Ткаченко*. Юрій Ткаченко. Опера закінчила сезон // Культура і побут. — 1928. — № 15. — 14 квітня. — С. 6.
1928. *ТМФ*. Театр малих форм // Сільський театр. — 1928. — № 1.
1928. *Тодді*. Тодді В. Критика й критики // Радянське мистецтво. — 1928. — № 2.
1928. *Тодді/1*. Тодді В. Критика, як наукова експертиза // Радянське мистецтво. — 1928. — № 3.
1928. *Тодді/2*. Тодді В. Інститут експериментальної критики та його роботи // Радянське мистецтво. — 1928. — № 5.

1928. *Уваги*. Ю. С. Уваги до режплану до п'єси «Розумний і дурень» // Сільський театр. — 1928. — № 9. — С. 30.
1928. *Уваги/1*. Уваги до ставлення (поради до постановки драматичних етюдів, що друкувалися у номері) // Сільський театр. — 1928. — №1. — С. 13.
1928. *Уваги/2*. Уваги до ставлення (поради до постановки) // Сільський театр. — 1928. — №2. — С. 25.
1928. *Улуханов*. 25-річчя сценічної праці О. І. Улуханова // Радянське мистецтво. — 1928. — № 5. — С. 8.
1928. *УТЛ*. Український театр у Ленінграді // Нове мистецтво. — 1928. — № 6. — С. 14.
1928. *Федчишин/1*. Федчишин С. Плеханов, як основоположник марксистської естетики // Критика. — 1928. — № 4. — С. 18–35.
1928. *Федчишин/2*. Федчишин С. Рец.: Иоффе. «Культура і стиль». Система и принципы социологии искусств // Критика. — 1928. — № 6. — С. 124–127.
1928. *Філіпов*. Філіпов О. В боротьбі за молодь // Молодняк. — 1928. — № 2.
1928. *Філіпов/2*. Філіпов О. Проти «хрестового походу» на юнацький кіно-фільм // Молодняк. — 1928. — № 2.
1928. *Френкель*. Френкель Л. Реконструкція фарсу // Нова генерація. — 1928. — № 9.
1928. *Хмурий*. Хмурий В. Український театр — туди, де «роблять вугілля» // Нове мистецтво. — 1928. — № 6.
1928. *Холостенко*. Холостенко Є. Нам треба марксистської мистецької критики // Критика. — 1928. — № 9. — С. 82–97.
1928. *Хроніка*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1928. — № 2.
1928. *Хроніка/1*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1928. — № 3.
1928. *Хроніка/2*. Хроніка // Нове мистецтво. — 1928. — № 7.
1928. *Хроніка/3*. Мистецька хроніка // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17.
1928. *Хроніка/4*. Мистецька хроніка // Радянське мистецтво. — 1928. — № 6.
1928. *Худради*. Положення про Художні ради при державних театрах. Постанова Колегії Наркомосу СРСР від 8 вересня 1928 р. // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка 1929–1934) // Театральна культура. — К., 1966. — С. 202.
1928. *Чеський*. Гонзль І. Чеський театр // Червоний шлях. — 1928. — № 8.
1928. *Шевченко*. Ш-ко [Шевченко Й.]. Ставлення п'єси «Яблуневий полон» [І. Дніпровського] // Культробітник. — 1928. — № 6. — С. 17.
1928. *Шевченко/1*. Шевченко Й. Мистецтво перетворення // Сільський театр. — 1928. — № 2.
1928. *Шевченко/2*. Шевченко Й. Мистецтво перетворення // Сільський театр. — 1928. — № 3.
1928. *Шевченко/3*. Шевченко Й. Мистецтво перетворення // Сільський театр. — 1928. — № 4.
1928. *Шевченко/4*. Шевченко Й. Мистецтво перетворення // Сільський театр. — 1928. — № 5.

1928. *Шевченко / 5*. Шевченко Й. До проблеми театральної критики // Критика. — 1928. — № 1. — С. 106–115.
1928. *Як*. Як поліпшити роботу театрів // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17.
1928. *Якубовський*. Якубовський С. Театр і масовий глядач // Радянське мистецтво. — 1928. — № 1.
1929. *Авто-театр*. Авто-театр // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1. — С. 9.
1929. *Айзеншток*. Айзеншток І. Вступна стаття // Гулак-Артемівський П. Твори / Редакція, вступна стаття та примітки І. Айзенштока. — К., 1927.
1929. *Барабан*. В. І. «Барабан». Державний дитячий театр // Всесвіт. — 1929. — № 18.
1929. *Барун*. Барун С. До дальших перемог // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1(20). — С. 2–3.
1929. *Бедзик*. Бедзик Д. Червоноармійці культурного фронту // Всесвіт. — 1929. — № 31.
1929. *Бендерський*. Бендерський Б. Художні ради — на підприємства // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1.
1929. *Білецький*. Білецький О. Передмова. Походження театру і соціальна функція театрального мистецтва // Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру: Випуск 1-й. За редакцією й з вступними увагами проф. О. Білецького. — [X.], 1929.
1929. *Білоруський*. Білоруський другий державний театр // Гарт. — 1929. — № 3.
1929. *Блавацький*. Блавацький В. Театр на Великій Україні. Реферат, виголошений на запрошення студентської громади в Станиславові 1929 року // Новий час. — Львів, 1929. — С. 104–111 // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975.
1929. *Бойко*. Бойко В. Суб'єктивно-соціологічний напрям в українському літературознавстві // Критика. — 1929. — № 6. — С. 34–58.
1929. *Болобан / 2*. Болобан Л. Художні гуртки на безперервний тиждень // Культробітник. — 1929. — № 18. — С. 6–7.
1929. *Болобан / 3*. Болобан Л. Декорація і освітлення на кону. Лекція третя // Сільський театр. — 1929. — № 8.
1929. *Болобан / 4*. Болобан Л. Декорація і освітлення на кону. Лекція четверта // Сільський театр. — 1929. — № 9.
1929. *Болобан / 5*. Болобан Л. Декорація і освітлення на кону. Лекція п'ята // Сільський театр. — 1929. — № 11.
1929. *Болобан / Газета*. Болобан Л. Чи мусить лишитися жива газета? // Культробітник. — 1929. — № 1. — С. 1.
1929. *Болобан / Декорація*. Болобан Л. Декорація й освітлення на кону // Сільський театр. — 1929. — № 6.
1929. *Болобан / Замовлення*. Болобан Л. Соціальне замовлення на театрі // Культробітник. — 1929. — № 9. — С. 1.
1929. *Буревій*. Буревій К. До проблеми драматизації сюжету // Критика. — 1929. — № 7–8. — С. 142–159.
1929. *В. Ів*. В. Ів. Марко в пеклі (Червоно-заводський театр) // Всесвіт. — 1929. — № 1.

1929. *В. Іволгін*. Іволгін В. Театр ім. Івана Франка в Харкові // Всесвіт. — 1929. — № 20.
1929. *В. Ін. В. Ін.* Ревю в театрі «Березіль» // Всесвіт. — 1929. — № 7.
1929. *Варнеке*. Варнеке Б. Композиція «Назара Стодолі» Шевченка // Україна. — 1929. — Ч. 37.
1929. *Варнеке / 1*. Варнеке Б. Антічний театр. — Х.; К., 1929.
1929. *Варнеке / 2*. Варнеке Б. Підсумки вивчення східного театру в СРСР після 1917 р. // Східний світ. — 1929. — № 3(9).
1929. *Вечірка*. Вечірка «XII роковини Жовтневої революції» // Сільський театр. — 1929. — № 10.
1929. *Вознесенський*. Вознесенський А. Сучасний білоруський театр // Червоний шлях. — 1929. — № 2. — С. 174–193.
1929. *Возний*. Возний Ф. Український «театр читця» на Дніпрельстані // Культробітник. — 1929. — № 21. — С. 39.
1929. *Вперед*. Вперед і вище // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1. — С. 5.
1929. *Врона*. Врона І. Марксо-Ленінська кафедра при ВУАН на мистецько-ідеологічному фронті // Радянське мистецтво. — 1929. — № 4–5.
1929. *ВТВ*. Всеукраїнська театральна вистава // Діло. — 1929. — № 67. — 27 березня. — С. 2.
1929. *Газета*. Нам потрібна театральна газета // Мистецькі матеріали авангарду. — Х., 1929.
1929. *Галін*. Галін. ТеакOMBінат культури // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.
1929. *Гангрена*. Гатов А. Гангрена. Із театрального побуту сучасної Франції // Червоний шлях. — 1929. — № 12.
1929. *Гаркун*. «Гаркун Задунайський» на пописах в Катовицях // Діло. — 1929. — № 44. — 28 лютого. — С. 5.
1929. *Горбенко*. Горбенко П. Ще раз про ляльковий театр // Радянський театр. — 1929. — № 2–3.
1929. *Грудина / 1*. Грудина [Д.] Десять років Робмису // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 7–9.
1929. *Грудина / 2*. Грудина Д. Готуймося до театральних шкіл // Сільський театр. — 1929. — № 6. — С. 13.
1929. *Дальський*. Дальський І. Робота художніх рад столичних театрів // Культробітник. — 1929. — № 22. — С. 43.
1929. *Державін*. Державін В. Рец.: П. Н. Медведев. Формальний метод в літературознавстві. Критическое введение в социологическую поэтику // Критика. — 1929. — № 1. — С. 117–120.
1929. *Державін / ВВ*. Державін В. Рец.: В. Волькенштейн. Драматургія. Метод дослідження драматических произведень // Критика. — 1929. — № 6. — С. 154–157.
1929. *Державін / Рец*. Державін В. До питання про сучасну літературну рецензію: критика чи інформація? // Критика. — 1929. — № 3. — С. 91–103.
1929. *Десняк*. Десняк В. Про марксистську критику і роботу журналу «Критика» // Критика. — 1929. — № 2.
1929. *Дзбанівський*. Дзбанівський П. Зауваження до агросуду // Сільський театр. — 1929. — № 8.

1929. *Диспут*. Театральний диспут // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.
1929. *Д-кий*. Д-кий. Режисерські зауваження до п'єси «Сириця» // Сільський театр. — 1929. — № 5.
1929. *Дмитрова / 1*. Дмитрова Л. Нариси з історії театру. Лекція перша. Грецький театр // Сільський театр. — 1929. — № 7.
1929. *Дмитрова / 2*. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. — Випуск 1–й. За редакцією й з вступними увагами проф. О. Білецького. — [Х.], 1929.
1929. *Дроб'язко*. Дроб'язко Є. Конкретну увагу теафронтів // Нова генерація. — 1929. — № 10.
1929. *ЕН*. ЕН. Білоруський театр // Всесвіт. — 1929. — № 6.
1929. *Єфремов*. Єфремов С. О. Щоденники. 1923–1929. — К., 1997.
1929. *За*. За «Радянське мистецтво» (Витяг з протоколу загальних зборів театраль-но-клубного гуртка робкорів при «Пролетарській Правді» 6–8 серпня 1929 року) // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1. — С. 4–5.
1929. *Зарницька*. Іволгін В. Фросина Пилипіна Зарницька // Всесвіт. — 1929. — № 14. — С. 15
1929. *Змагання*. Змагання музично-драматичних ВИШ'ів // Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 103. — 8 травня.
1929. *Змагання / 2*. Кінцеве слово Наркомосвіти УСРР тов. Скрипника М. О. // Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 110. — 16 травня.
1929. *Змичка*. Змичка франківців з робітництвом Харкова // Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 108. — 14 травня.
1929. *Ірій*. Ірій А. 10 років театру ім. Шевченка // Молодняк. — 1929. — № 4. — С. 114–117.
1929. *Ігнатович / 1*. Ігнатович Г. Режисура. Лекція перша // Сільський театр. — 1929. — № 7.
1929. *Ігнатович / 2*. Ігнатович Г. Режисура. Лекція друга // Сільський театр. — 1929. — № 10.
1929. *Ігнатович / 3*. Ігнатович Г. Режисура. Лекція третя–четверта // Сільський театр. — 1929. — № 11.
1929. *Ісаєв*. Ісаєв А. Художня робота сільбудів під час різдвяних свят // Сільський театр. — 1929. — № 11.
1929. *Карнавал*. Передвиборчий карнавал у Харкові // Всесвіт. — 1929. — № 11.
1929. *Качанюк*. Качанюк М. Філософсько-теоретична основа модерних мистецьких течій // Критика. — 1929. — № 10. — С. 58–65.
1929. *Кашницький*. Кашницький В. Дійшли до музики // Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв. — 1929. — № 2.
1929. *Кедрин*. Кедрин І. Політична комедія // Діло. — 1929. — Ч. 142. — 29 червня. — С. 2–3.
1929. *Кисіль*. Кисіль О. Нічого нового (До постанови «Різдвяної ночі») // Радянське мистецтво. 1929. — № 2. — С. 6.
1929. *Кістяківська*. Кістяківська Н. Твори Івана Некрашевича, українського письменника XVIII віку: (розвідка й тексти). — К., 1929.
1929. *Клименко*. Клименко П. Цехи на Україні. — Т. 1. — Вип. 1. — К., 1929.

1929. *Колесса*. Колесса Ф. Перший з'їзд слов'янських філологів у Празі // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. — 1926. — Вип. 3.
1929. *Конгрес*. Новинки. Ріжні вістки // Діло. — 1929. — № 193. — 31 серпня. — С. 5.
1929. *Копержинський*. Копержинський К. Українське наукове літературознавство за останні 10 років // Студії з історії України науково-дослідчої катедри історії України в Києві. — [К.], 1929. — Т. 2.
1929. *Копержинський / 2*. Копержинський К. Рец.: П. Филипович, 3 новітнього українського письменства. Історично-літературні статті // Україна. — 1929. — Кн. 34.
1929. *Криза*. Корляків Мих. Навколо розмов про репертуарну кризу // Радянський театр. — 1929. — № 2-3. — С. 13-20.
1929. *Куліш / Виступ*. Куліш М. Виступ на театральному диспуті 1929 року // Радянський театр. — 1929. — №№ 2, 3 // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.
1929. *Куліш / НКО*. Куліш М. Виступ на пленумі художньо-політичної ради при Управлінні мистецтв НКО (Харків, 1929) // Радянський театр. — 1929. — №№ 2, 3 // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.
1929. *Курбас / Алло*. Лесь Курбас. «Алло, на хвилі 477!» // Вісті ВУЦВК. — 1929. — 3 січня // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1929. *Курбас / Окуляри*. Лесь Курбас. Треба перемінити окуляри // Радянський театр. — 1929. — № 2-3 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1929. *Курбас / Стіл*. Лесь Курбас. На дискусійний стіл // Радянський театр. — 1929. — № 4-5 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1929. *Левік*. Левік Р. Ленінський шлях культурного будівництва // Критика. — 1929. — № 2. — С. 3-10.
1929. *Левко*. Левко Ю. До 5-річного ювілею Київського дитячого театру // Всесвіт. — 1929. — № 10.
1929. *Леїн*. Театр «нейтрального попутника», чи веселе бадьоре видовище // Молодняк. — 1929. — № 4.
1929. *Ленін*. Як поставити на сільській сцені літмонтаж «Ленін» // Сільський театр. — 1929. — № 1.
1929. *Любченко*. Любченко А. Вертеп // Літературний ярмарок. — 1929. — Кн. 5.
1929. *Мамонтов / Листи*. Мамонтов Я. 3 листів до молодого режисера // Радянський театр. — 1929. — № 1; — 1930. — № 1-2 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1929. *Мамонтов / Стандарт*. Мамонтов Я. Театральний стандарт // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 32-34.
1929. *Мануйлович*. Мануйлович С. Про театр для дітей // Радянський театр. — 1929. — № 2-3.
1929. *Марковський*. Марковський Є. Український вертеп: Розвідки й тексти. — К., 1929. — Вип. 1.

1929. *Микитенко / Дондерждрама*. Микитенко І. Лист до дирекції та художнього керівництва Донбаського державного драматичного театру // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1929. *Микитенко / Нотатки*. Микитенко І. Нотатки від автора. Кілька уваг для робсельтеатрів // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1929. *Микитенко / Стах*. Микитенко І. Лист до Б. Стаха. — 1929. — 22.X // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1929. *Микитенко / Терещенко*. Микитенко І. Лист до М. Терещенка. — 1929. — 23.XI // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1929. *Микитенко / Херсон*. Микитенко І. Лист до дирекції та художнього керівництва Херсонського драматичного театру. — 1929. — 30.XI // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1929. *Мина*. В. Ів. Театр «Березіль». «Мина Мазайло». Комедія М. Куліша // Всесвіт. — 1929. — № 19.
1929. *Мін*. Мін І. Агросуд в Липцях // Сільський театр. — 1929. — № 9.
1929. *Місто вітрів*. «Місто вітрів» у театрі ім. Франка // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1. — С. 8.
1929. *Невельський*. Невельський. На Художньо-політичний раді // Культробітник. — 1929. — № 18. — С. 33.
1929. *О. Л.* О. Л-н. За українську радянську музкомедію // Культробітник. — 1929. — № 19. — С. 36.
1929. *Огляд*. Огляд роботи театру «Березіль» для конференції робітничого глядача, вересень 1929 року (автор невідомий) // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2.
1929. *Окс*. Окс М. На колективному досвіді будуймо радянський театр. До питання про консолідацію театральних сил // Радянське мистецтво. — 1929. — № 2.
1929. *Онищенко*. Онищенко І. Режисерський план постановки «Земля — мати» // Сільський театр. — 1929. — № 12.
1929. *Опера*. 3-поза куліс київської опери // Діло. — 1929. — № 202. — 11 вересня. — С. 3.
1929. *П'ясецький*. П'ясецький М. Освітлення // Сільський театр. — 1929. — № 1.
1929. *П'ясецький / Гримування*. П'ясецький М. Гримування // Сільський театр. — 1929. — № 3–4.
1929. *Певний*. Певний М. Лист до Редакції // Діло. — 1929. — 6 вересня. — № 198. — С. 5–6.
1929. *Пенсія*. Пенсія робітникам мистецтв // Нове мистецтво. — 1926. — № 14. — С. 13.
1929. *Переднє слово*. Переднє слово // Річник українського театального музею / За ред. П. Руліна. — К., 1929. — Т. 1.
1929. *Петрицький*. Петрицький А. Чи потрібна кому опера? // Нова генерація. — 1929. — № 10.
1929. *Пігулович*. Пігулович З. Режисерські зауваження до п'єси «Істина» // Сільський театр. — 1929. — № 3–4.

1929. *Підгайний*. Підгайний Л. Леся Українка: попул. критико-біогр. нарис / За ред. Я. Савченка. — Х.; К., 1929.
1929. *План*. Виробничий план театру імені Ів. Франка // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1. — С. 7.
1929. *Плановість*. Плановість у театральній справі // Гарт. — 1929. — № 3.
1929. *Плеський*. Плеський. Театр Піскатора // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.
1929. *Подорожній*. Подорожній Л. Чим був і чим став театр «Березіль» // Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв. — 1929. — № 8. — С. 29–33.
1929. *Полоцький*. Полоцький. Передова // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.
1929. *Полторацький/Панфутуризм*. Полторацький Ол. Панфутуризм // Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв. — 1929. — № 4.
1929. *Полфьоров*. Полфьоров Я. Підсумки українського мистецтвознавства // Прапор марксизму. — 1929. — № 6.
1929. *Полфьоров/Музика*. Полфьоров. Музика в драматичному театрі // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 23–30.
1929. *Предславич/Закони*. Предславич Л. Закони напрямку й форми // Сільський театр. — 1929. — № 10.
1929. *Предславич/Рух*. Предславич Л. Сценічний рух // Сільський театр. — 1929. — № 6.
1929. *Предславич/Рух/2*. Предславич Л. Сценічний рух // Сільський театр. — 1929. — № 9.
1929. *Протокол АРКК*. Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. // Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв. — 1929. — № 6.
1929. *Рабічев/КР*. Рабічев Н. Культурна революція, організований пролетаріят та «справжня культура» // Критика. — 1929. — № 3. — С. 3–16.
1929. *Рабічев*. Рабічев Н. Українські театри й робітничий глядач (Промова на театральному диспуті в червні ц. р.) // Культробітник. — 1929. — № 18. — С. 28.
1929. *Рада*. Ю. С. Художня рада при «Березолі» // Культробітник. — 1929. — № 18. — С. 31.
1929. *Ревія*. «З Праги до Львова» — чеська ревія // Діло. — 1929. — № 183. — 17 серпня. — С. 6.
1929. *Резанов*. Резанов В. До питання про генезу українського театру // Річник Театрального музею. — К., 1929. — Вип. I.
1929. *РКВ*. Р. К—В. Про панфутуризм О. Полторацького // Гарт. — 1929. — № 4. — С. 142–151.
1929. *Робітник*. Курси перепідготовки театральних робітників // Сільський театр. — 1929. — № 3–4. — С. 1.
1929. *Розенштейн*. Розенштейн М. Нариси з історії європейського театру // Сільський театр. — 1929. — № 2.
1929. *Рулін/Вступ*. Рулін П. Життя і творчість М. Л. Кропивницького // Кропивницький М. Твори. — [Х.], 1929. — Т. 1.
1929. *Рулін/Завдання*. Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театрального музею / За ред. П. Руліна. — К., 1929. — Т. 1.
1929. *Рулін/Київ*. Рулін П. «Березіль» у Києві // Життя й революція. — 1926. — № 7–8. — С. 140–156 // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972.

1929. *Рулін / Марія*. Рулін П. Марія Заньковецька. Життя і творчість. — К., 1929.
1929. *Рулін / Марковський*. Рулін П. З приводу рецензії М. Марковського («Україна», 1928, кн. 3) на П. Руліна: «Рання українська драма» (К., 1927) // Записки історично-філологічного відділу. — К., 1929. — Кн. XXI–XXII.
1929. *Рулін / Слово*. Рулін П. Переднє слово // Варнеке Б. Античний театр. — Х.; К., 1929.
1929. *Сахновський*. Сахновський. Назустріч робітничому глядачеві // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1. — С. 9.
1929. *Сергієні*. Сергієні І. Здешевити художню продукцію // Культробітник. — 1929. — № 18. — С. 34.
1929. *Сімашкевич*. Сімашкевич С. Оформлення до п'єси «Істина» // Сільський театр. — 1929. — № 3–4.
1929. *Сірий*. Сірий Д. Художня рада в центрі виробництва. Рада театру ім. Франка про нову п'єсу І. Микитенка «Диктатура» // Культробітник. — 1929. — № 21. — С. 38.
1929. *Скрипник / Мистецтва*. Скрипник Л. Асоціальні й соціальні мистецтва // Нова генерація. — 1929. — № 11.
1929. *Скрипник / Перебудова*. Скрипник М. Мистецтво — активний співучасник соціалістичної перебудови країни. Промова на окрз'їзді Робмису в Києві 30.III.1929 // Скрипник М. Статті й промови. — Х., 1930. — Т. V.
1929. *Скрипник / Театр*. Скрипник Л. Театр, цирк, опера, танок, музика // Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв. — 1929. — № 4.
1929. *Скрипник / Трикутник*. Скрипник М. Театральний трикутник. Промова на театральному диспуті в клубі ім. Блакитного 8.VI.1929 // Скрипник М. Статті й промови. — Х., 1930. — Т. V.
1929. *Слабченко*. Слабченко Т. Українська театральна справа (на I Всеросійському з'їзді сценічних діячів 1897 р.) // Червоний шлях. — 1929. — № 1.
1929. *Словник*. Короткий словник театральних термінів // Сільський театр. — 1929. — № 1.
1929. *Смолич / Одеса*. Смолич Ю. Український драматичний театр в Одесі // Життя й революція. — 1929. — № 2 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1929. *Смолич / Франка*. Смолич Ю. Театр ім. І. Франка. Зауваження до історії Театру ім. Ів. Франка перед його десятилітнім ювілеєм // Життя й революція. — 1929. — № 4 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1929. *Смолич / Харків*. Смолич Ю. Харківський державний Червонозаводський театр // Життя й революція. — 1929. — № 9 // Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977.
1929. *Сніговий*. Сніговий В. Теафронт ліворуч // Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв. — 1929. — № 6.
1929. *Софіл*. Емануїл Осипов. Про «Софіл» // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1(20). — С. 14.
1929. *Стенограма*. Стенограма диспуту, що відбувся в Києві 29 травня 1929 року, в справі обговорення постановки театру «Березіль» «Народний Малахій» та роботи теа-

- тру // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2. — С. 110–165.
- 1929. Сценарій.** Літературно-мистецька хроніка // Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 11 (2504). — 13 січня.
- 1929. Тайге.** Тайге К. До теорії конструктивізму // Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв. — 1929. — № 3.
- 1929. Теа-критика.** Децо про теа-критику // Радянське мистецтво. — 1929. — № 4–5. — С. 10.
- 1929. Театр.** Театр під відкритим небом // Всесвіт. — 1929. — № 25.
- 1929. Театр/2.** Про театр [сесія Художньо-Політичної Ради при НКО УСРР] // Нова генерація. — 1929. — № 10.
- 1929. Терентьев.** Терентьев І. Ф₁. Ф₂. Ф₃. // Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв. — 1929. — № 3.
- 1929. Терентьев/2.** Терентьев І. Індустріальна побутовщина // Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв. — 1929. — № 10.
- 1929. Томах.** Томах С. В похід за культурну революцію, за радянське мистецтво // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1. — С. 1–2.
- 1929. Трансмiсія.** [Оголошення] // Діло. — 1929. — № 170. — 2 серпня. — С. 6.
- 1929. ТХ.** Темна хроніка // Діло. — 1929. — № 93. — 26 квітня. — С. 4.
- 1929. УЖ.** УЖ. Йосип Гіряк // Універсальний журнал. — 1928. — № 8–10.
- 1929. УЖ/2.** УЖ. Поліна Самійленко // Універсальний журнал. — 1928. — № 8–10.
- 1929. Фабзавуч.** Усима. Театральний фабзавуч (ТРОМ) // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1. — С. 5–6.
- 1929. Фізкультура.** О. Ш–ц. Ленінградський театр фізкультури // Всесвіт. — 1929. — № 36.
- 1929. Фореллер/1.** Фореллер. Оперово-балетне видовище // Радянський театр. — 1929. — № 2–3.
- 1929. Фореллер/2.** Фореллер. Про Табарена, шарлатана і шарлатанів // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.
- 1929. Фрагменти.** Фрагменти стенографічного звіту про конференцію Культпрофактиву Київщини «Підсумки театрального сезону», яка відбулася 25 травня 1929 року // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2. — 103–110.
- 1929. ХР.** Шафаренко Н. Зміцнюймо художні ради. Художні ради ближче до роботи театрів // Радянське мистецтво. — 1929. — № 2.
- 1929. Хроніка/1.** Хроніка // Червоний шлях. — 1929. — № 1.
- 1929. Хроніка/2.** Хроніка // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.
- 1929. Чайні.** А. К. Використати культурні чайні // Культробітник. — 1929. — № 18. — С. 21.
- 1929. Шафаренко.** Шафаренко М. Про ідеологічну організацію робітничого глядача // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1(20). — С. 10.
- 1929. Шевченко.** Шевченко Й. Наші літні сезони // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.

1929. *Шевченко/1*. Шевченко Й. Театр на Україні. Відчит Йони Шевченка у Львові // Діло. — 1929. — № 17. — 25 січня. — С. 3.
1929. *Шевченко/2*. Шевченко Й. Театральний диспут / Критика. — 1929. — № 7–8. — С. 130–142.
1929. *Шевченко/Березіль*. Шевченко Й. Березіль // Сучасний український театр: Зб. — Х., 1929 // Життя і творчість Леся Курбаса. — Львів; К.; Х., 2012.
1929. *Шевченко/Режисер*. Шевченко Й. Режисер, його завдання й робота // Сільський театр. — 1929. — № 3–4.
1929. *Шило*. Шило В. Режисерський план до п'єси «Бунт» // Сільський театр. — 1929. — № 3–4.
1929. *Шлюбський*. Шлюбський О. Білоруська етнографія останнього десятиліття (1919–1928) // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. — 1929. — Вип. 2.
1929. *Ярость*. Теа-гурток робкорів. «Ярость» у російській держдрамі // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1.
1930. *Акт*. Акт огляду технічного обладнання у театрі «Березіль» від 5 квітня 1930 року // Архів Розстріляного Відродження. Леся Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2.
1930. *Акція*. На живий театр. Акція станіславівського жіноцтва // Діло. — 1930. — № 56. — 13 березня. — С. 3–4.
1930. *Альтшулер*. Альтшулер Д. Борімося за соціалістичний теасектор // Мистецька трибуна. — 1930. — № 12–13. — С. 3–4.
1930. *Антонов*. Антонов Є. Про теа-трести // Мистецька трибуна. — 1930. — № 15. — С. 12–13.
1930. *Антонович*. Антонович Д. Книжка О. Кисіля про К. Соленика // Книголюб. — Прага, 1930. — Кн. IV.
1930. *Архітектоніка*. Рудін П. Архитектоника драмы. [1930-ті?] // ЦДАМЛІМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 124.
1930. *АУТ*. Антиалкогольний український театр // Сільський театр. — 1930. — № 4.
1930. *АУТ/1*. 1-й антиалкогольний український театр // Мистецька трибуна. — 1930. — № 3. — С. 11.
1930. *Афіша*. Афіша «Диктатура» Театр «Березіль». // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: <https://openkurbas.org/collection/afisha-kult-pohid-studenstva-a-316/>
1930. *Безперервка*. Перевірка запровадження безперервки по видовищних підприємствах // Мистецька трибуна. — 1930. — № 6. — С. 17.
1930. *Безсоромність*. Шліосберг М. Національна безсоромність // Мистецька трибуна. — 1930. — № 6. — С. 20.
1930. *Білецький*. Білецький Л. Біля початків нової української комедії і водевілю // Записки НТШ. — 1930. — Т. XCIX (99).
1930. *Бойко*. Бойко Ю. «Молодий театр» // Бойко Ю. Вибране. — Мюнхен, 1971. — Т. 1. — С. 1–18.

1930. *Боярський*. Боярський Я. За політичну актуальність художньої продукції // Мистецька трибуна. — 1930. — № 4. — С. 1–2.
1930. *Бродський*. Бродський Б. Товариські суди поміж робітників мистецтв м. Одеси // Мистецька трибуна. — 1930. — № 16. — С. 19.
1930. *Будзиновський*. Будзиновський А. Підручник режисера. Львів, 1930.
1930. *Буревій*. Буревій К. Театр масового музичного дійства // Радянський театр. — 1930. — № 3–5.
1930. *Бюро*. Режисерське консультативне бюро // Мистецька трибуна. — 1930. — № 5. — С. 23.
1930. *Василько*. Василько-Міляїв В. Початок театрального музею на Україні // Звіт. 1926–1929 / Всеукраїнська академія наук. Театральний музей. — К., 1930.
1930. *Василько/Кутюр'є*. Василько В. Режисерські уваги до поставлення п'єси // Леон Кутюр'є. Інценізація на 4 дії (11 епізодів) С. Войшицького та С. Пронського. Переклав Гр. Михалець. Вища науково-репертуарна рада відділу мистецтв Головополітосвіти НКО УСРР до вистав дозволила. — Х., 1930.
1930. *Вершигора*. Вершигора П. Плюси і мінуси (Кілька зауважень до ст. Дм. Шараха «Диктатура в Березолі») // Мистецька трибуна. — 1930. — № 12–13. — С. 12–15.
1930. *Винарський*. Винарський М. Соцзмагання на вищий щабель // Мистецька трибуна. — 1930. — № 10.
1930. *Вишня*. Остап Вишня. Усмішки. — Вид. третє. — Х., 1930. — Т. 4.
1930. *Возняк*. Возняк М. Гервінусів «Шекспір» в очах П. Куліша // Збірник заходознавства. — Х.; К., 1930. — Ч. II. — С. 166–176.
1930. *Г. Д.* Г. Д. А де організований глядач? Де суспільність? // Мистецька трибуна. — 1930. — № 4. — С. 14.
1930. *Геллер*. Геллер Т. Подбайте й за акторів // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 12.
1930. *Гнатюк*. Гнатюк В. Україна на столичній сцені («Удача от неудачи», водевиль П. Семіонова 1817 року) // Червоний шлях. — 1930. — № 3. — С. 167–172.
1930. *Гординський*. Гординський Я. З української драматичної літератури XVII–XVIII ст. Тексти й замітки. — Львів, 1930.
1930. *Гр-кий*. Гр-кий М. ТКОМ // Мистецька трибуна. — 1930. — № 12–13. — С. 28.
1930. *Грязнов*. Грязнов В. Семінар підвищення кваліфікації акторів драми // Мистецька трибуна. — 1930. — № 11. — С. 4.
1930. *Д. Г. Д. Г.* Режисерські нотатки до інценіровки «Без Леніна» // Сільський театр. — 1930. — № 1.
1930. *Данишев*. Данишев. А хто далі? // Мистецька трибуна. — 1930. — № 3. — С. 14.
1930. *Дезертир*. Я. К. Дезертири мистецького фронту // Мистецька трибуна. — 1930. — № 14. — С. 3.
1930. *Деклямація*. Колективна декламація // Жива сцена. Ч. 2 / [за ред.: В. Бобинський]. — Львів, [1930?].
1930. *Державин*. Державин В. Рец.: Эм. Бескин. Художественная политграмма. Театрино-печать, 1930 // Гарт. — 1930. — № 10–11.

1930. *Держбюджет*. Проробка бюджету держтеатрів на майбутній сезон // Мистецька трибуна. — 1930. — № 6. — С. 17.
1930. *Діач*. Робмисник. Чернігівські «діячі» // Мистецька трибуна. — 1930. — № 8-9. — С. 38.
1930. *Дмитро*. Дмитро. Про місячник української культури в інтерпретації Укрпосередбмису та Луганського УПВ // Мистецька трибуна. — 1930. — № 8-9. — С. 11.
1930. *Дмитрова*. Дмитрова Л. Нариси з історії театру. Лекція п'ята // Сільський театр. — 1930. — № 3.
1930. *Дніпрельстан*. Марченко К. Режисерські зауваження до постанови «Дніпрельстану» // Сільський театр. — 1930. — № 5. — С. 18.
1930. *Довідка*. Довідка театру «Березіль» до Президії Харківського Окрвиконкому від 25 травня 1930 року // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2.
1930. *Довідка / 2*. Довідка театру «Березіль» до Президії Харківського Окрвиконкому від 27 травня 1930 року // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2. — С. 207–209.
1930. *Довідка / 3*. Довідка адміністрації театру «Березіль» Харківського Окрвиконкому щодо кошторису і субсидій театру від 21 червня 1930 року // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2. — С. 221–222.
1930. *Естрадники*. Естрадники в боротьбі за промфінлян // Мистецька трибуна. — 1930. — № 17. — С. 19.
1930. *Життя*. Культурно-мистецьке життя // Сільський театр. — 1930. — № 3.
1930. *За*. За пролетарський контроль над роботою театрів // Мистецька трибуна. — 1930. — № 16. — С. 21.
1930. *Заньківчане*. Заньківчане про себе // Мистецька трибуна. — 1930. — № 5. — С. 20.
1930. *Запрошення*. Запрошення // Діло. — 1930. — № 120. — 23 червня. — С. 6.
1930. *Затенацький*. Затенацький. За політичне виховання митців // Радянське мистецтво. — 1930. — № 14. — С. 7.
1930. *Звіт*. Звіт Державного Драматичного театру «Березіль» про роботу за час літнього періоду з 1-го травня по 15-те липня сезону 1930–31 року та перспективи зимового сезону і підготовчу роботу // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2. — С. 259–264.
1930. *Ірій*. Ірій А. Увага до постановки п'єси «За новий колектив» // Сільський театр. — 1930. — № 4.
1930. *Ірій / 1*. Ірій А. Український театр на терені РСФРР (В похід на русько-малоруську халтуру) // Мистецька трибуна. — 1930. — № 16. — С. 6–7.
1930. *І. Н. І. Н.* І. Н. Український театр у Львові // Діло. — 1930. — 1 січня. — № 1. — С. 5.
1930. *Ігнатович / 6*. Ігнатович Г. Режисура. Лекція шоста // Сільський театр. — 1930. — № 5.
1930. *Ігнатович / 7*. Ігнатович Г. Режисура. Лекція сьома // Сільський театр. — 1930. — № 6.

1930. *Ізюмов*. Ізюмов О. Українсько-російський словник. За новим правописом. — Х., 1930.
1930. *Ікс*. Ікс. Ентузіяст та профбюрократи // Мистецька трибуна. — 1930. — № 3. — С. 19.
1930. *Інститут*. Умови вступу до музично-драматичного інституту // Сільський театр. — 1930. — № 8. — С. 39.
1930. *Ісема*. Ісема. Безголов'я // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 12.
1930. *Кабінет*. Тіхвинський Н. Робота Харківського кабінету естради // Мистецька трибуна. — 1930. — № 5. — С. 16.
1930. *Кадри*. Пясецький Л. До питання про театральні кадри // Мистецька трибуна. — 1930. — № 10. — С. 12-13.
1930. *Каневський*. Каневський В. Режисерські зауваження до постанови п'єси «На порядку денному» // Сільський театр. — 1930. — № 5.
1930. *Кантата*. Кантата «За соцзмагання» // Мистецька трибуна. — 1930. — № 11. — С. 19.
1930. *Катедра*. В катедрі мистецтвознавства при ВУАН // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 16.
1930. *Катедра/2*. Праця науково-дослідчих установ // Хроніка археології та мистецтва. — К., 1930.
1930. *Кацанов*. Кацанов Я. За поширення соціалістичного сектору в театральному виробництві // Мистецька трибуна. — 1930. — № 2. — С. 4-5.
1930. *Кацанов/1*. Кацанов Я. Промфінплян у театрі // Мистецька трибуна. — 1930. — № 6. — С. 3.
1930. *Кацанов/2*. Кацанов Я. П'ятирічка мистецтв. 1931 рік // Мистецька трибуна. — 1930. — № 16. — С. 1-5.
1930. *КДАО*. Київська державна академічна опера // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 12.
1930. *Ковалевський*. Ковалевський Ф. Робітнич критика та її шляхи // Критика. — 1930. — № 11.
1930. *Комашка*. Комашка А. За пролетарську гегемонію в образотворчому мистецтві // Мистецька трибуна. — 1930. — № 2. — С. 9-10.
1930. *Кооператива*. Кооператива Український театр у Львові (Театр ім. Тобілевича): «Меді», оперетка в 3-х актах Штольца // Діло. — 1930. — № 1. — 1 січня. — С. 5.
1930. *Корляків*. Корляків М. Непорозуміння в трикутнику // Критика. — 1930. — № 11.
1930. *Косіор*. Косіор С. Партія та національно-культурне будівництво на Україні // Критика. — 1930. — № 6. — С. 3-24.
1930. *КПВ*. Культурно-політичне вогнище // Мистецька трибуна. — 1930. — № 4. — С. 12.
1930. *Краківський*. Краківський В. Що ми зробили за 7 місяців // Мистецька трибуна. — 1930. — № 15. — С. 18.
1930. *Красін*. Красін. Теа-кадри // Мистецька трибуна. — 1930. — № 3. — С. 6-7.

1930. *Красовський*. Красовський Л. Драматургія. Теорія й техніка драми у стислому викладі. — Х., 1930.
1930. *Крисогон*. Невідомський М. Режисерські вказівки до п'єси «Крисогон» // Сільський театр. — 1930. — № 12. — С. 13–14.
1930. *Кричевський*. Кричевський Б. Про кадри // Мистецька трибуна. — 1930. — № 3. — С. 6.
1930. *Курбас/Вимоги*. Лесь Курбас. Вимоги Режисерського штабу «Березоля» до побудови нового типу театру. 13.09.1930 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1930. *Курбас/Фраза*. Лесь Курбас. Про сценічну фразу // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1930. *Лазоришак*. Незабаром розпочнеться місяць української культури (Розмова з закультвідділу ОРПС тов. Лазоришаком) // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 11.
1930. *Лице*. Чайка В. Лицем до пролетарської художньої самодіяльності // Мистецька трибуна. — 1930. — № 8–9. — С. 6.
1930. *Лужницький/Кохання*. Лужницький Г. Кохання, зійми маску // Новий час. — 1930. — Ч. 15. — 10 лют. — С. 9 // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. — Львів, 2004. — Т. 2: Статті, рецензії.
1930. *Луневський*. Луневський. Перебудова Посередробмису // Мистецька трибуна. — 1930. — № 3. — С. 2.
1930. *Лябораторія*. Драматургічна лябораторія Харк[івського] муздраміну // Мистецька трибуна. — 1930. — № 1. — С. 18.
1930. *М. П.* М. П. Театр ім. Ів. Франка на Донбасі. Нотатки з подорожі // Мистецька трибуна. — 1930. — № 8–9. — С. 16–17.
1930. *Мамонтов*. Мамонтов Я. Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів) // Радянський театр. — 1930. — № 3–5.
1930. *Микитенко/Зигзаги*. Микитенко І. І. Мізюн. Зигзаги. П'єса на 4 дії // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1930. *Микитенко/Про себе*. Микитенко І. Про себе. // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1930. *Микитенко/Терещенко*. Микитенко І. Лист до М. Терещенко. — 1930. — 29.X // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1930. *Микитенко/Фронт/1*. Микитенко І. На інтернаціональному фронті // Критика. — 1930. — № 11. — С. 3–28.
1930. *Микитенко/Фронт/2*. Микитенко І. На фронті театральному. (Із доповіді на пленумі ради ВУСППу) // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1930. *Микитенко/Шляхи*. Микитенко І. Шляхи «Березоля». (Із доповіді на пленумі ради ВУСППу) // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1930. *Місячник*. Д. А. Будьмо наготові до місячника української культури // Мистецька трибуна. — 1930. — № 8–9. — С. 10.

1930. *Мода*. Галактіон Чіпка. Українська мода // Діло. — 1930. — № 99. — 6 травня. — С. 3.
1930. *Мудра*. Мудра Г. Режисерські поради до п'єси «Шеф» // Сільський театр. — 1930. — № 10. — С. 21–23.
1930. *Наслідки*. Данышев М. Наслідки культпоходу на село // Мистецька трибуна. — 1930. — № 5. — С. 20.
1930. *Невідомський*. Невідомський М. Про акторські лябораторії // Мистецька трибуна. — 1930. — № 15. — С. 9.
1930. *Німеччина*. Нові книжки за кордоном. Німеччина // Критика. — 1930. — № 3. — С. 156–158.
1930. *Обслуговування*. Про художнє обслуговування масових політичних, господарських і культурних кампаній. Наказ Народного Комісара Освіти М. Скрипника // Сільський театр. — 1930. — № 9.
1930. *Одеса*. Одеса // Мистецька трибуна. — 1930. — № 2. — С. 19.
1930. *Онищенко*. Онищенко І. Режисерські зауваження до живгазетної статті «П'ятирічка» // Сільський театр. — 1930. — № 3.
1930. *Онищенко / 1*. Онищенко І. Режисерські поради до п'єси «Вовки» // Сільський театр. — 1930. — № 7.
1930. *Опера / 1*. Пересувна опера Правобережжя [оголошення] // Мистецька трибуна. — 1930. — № 1.
1930. *Опера / 2*. Українська опера в Харкові // Діло. — 1930. — № 54. — 11 березня. — С. 5.
1930. *Оперний*. Оперний театр на периферії // Мистецька трибуна. — 1930. — № 4. — С. 6–7.
1930. *ОРПС*. Київський робітничий театр ОРПС // Мистецька трибуна. — 1930. — № 4. — С. 15.
1930. *Острів*. «Кам'яний острів» у франківців // Мистецька трибуна. — 1930. — № 7. — С. 4–5.
1930. *Париж*. Польська робітничка сцена в Парижі // Жива сцена. — Львів, [1930?]. — Ч. 2 / [за ред.: В. Бобинський].
1930. *Перебіг*. К. Перебіг роботи щодо організації театрестів // Мистецька трибуна. — 1930. — № 6. — С. 9.
1930. *Передача*. Передача держтеатрів окрвиконкомам // Мистецька трибуна. — 1930. — № 6. — С. 17.
1930. *Перекваліфікація*. Перекваліфікація естрадників в Одесі // Мистецька трибуна. — 1930. — № 7. — С. 8.
1930. *Перша*. Перша акторська... // Мистецька трибуна. — 1930. — № 6. — С. 10.
1930. *Петрицький*. Петрицький Ан. Оформлення сцени сучасного театру // Нова генерація. Журнал лівої форми мистецтва. — 1930. — № 1.
1930. *ПЗС*. Під знаком самокритики // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 1–2.
1930. *Піонер*. Театр «Піонер» на селі // Мистецька трибуна. — 1930. — № 8–9. — С. 39.
1930. *Плановість*. Рудін П. За плановість у театральному будівництві // Радянський театр. — 1930. — № 1–2. — С. 54–56.

- 1930. Полфьоров.** Полфьоров Я. Підсумки українського мистецтвознавства // Прапор марксизму. — 1930. — № 1.
- 1930. Приклад.** Приклад гідний наслідування // Мистецька трибуна. — 1930. — № 12–13. — С. 34.
- 1930. Природа.** Театр і його природа (З книжки Л. Красовського «Драматургія». ДВУ. Харків, 1930) // Жива сцена. — Львів, [1930?]. — Ч. 2 / [за ред.: В. Бобинський].
- 1930. Протокол.** Протокол Харківського Округового Фінансового Відділу Народного Комісаріату Фінансів УРСР від 20 червня 1930 року, надісланий до Секретаріату Харківського Окрвиконкому і Міськради // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2.
- 1930. Психологи.** Психологи з Харківської біржі праці // Мистецька трибуна. — 1930. — № 7. — С. 20.
- 1930. Резолюція.** Резолюція V з'їзду «Плугу» на доповіді про творчість плужан і стиль // Плуг. — 1930. — № 6 // Пилипенко С. Вибрані твори. — К., 2007.
- 1930. Рештки.** К. Ганебні рештки минулого // Мистецька трибуна. — 1930. — № 1. — С. 21.
- 1930. Рижого.** Сахновський Я. В оборону «рижого» // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 14.
- 1930. Робмис.** Робмис у полі. Мелітополь // Мистецька трибуна. — 1930. — № 12–13. — С. 6.
- 1930. Робмисівець.** Літературна сторінка робмисівця // Мистецька трибуна. — 1930. — № 12–13. — С. 36.
- 1930. Рудзевич / 1.** Рудзевич М. Обличчя провінційної Мельпомени // Мистецька трибуна. — 1930. — № 15. — С. 20–21.
- 1930. Рудзевич / 2.** Рудзевич М. Обличчя провінційної Мельпомени // Мистецька трибуна. — 1930. — № 16. — С. 22–24.
- 1930. Рудзевич / 3.** Рудзевич М. Обличчя провінційної Мельпомени // Мистецька трибуна. — 1930. — № 18–19. — С. 26–28.
- 1930. Рудзевич / 4.** Рудзевич М. Обличчя провінційної Мельпомени // Мистецька трибуна. — 1930. — № 20–21. — С. 24–25.
- 1930. Рулін.** Праця українського театрального музею // Звіт. 1926–1929 / Всеукраїнська академія наук. Театральний музей. — К., 1930.
- 1930. Рулін / Виписки.** Рулін П. Виписки з різних джерел про історію українського театру [після 1930-х] // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 129.
- 1930. Рулін / Звіт.** Рулін П. Звіт про викладання історії театру в вузі [б. д.; 1930-ті?] // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 290.
- 1930. Рулін / Історія.** Рулін П. Історія українського театрального мистецтва [1930-ті?] // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 24.
- 1930. Рулін / Протокол.** Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Протокол в справі скликання конференції для реорганізації театральної освіти з 1/П. — 30 р. // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 293.
- 1930. С. Ч. С. Ч.** Перша Пересувна Російська Драма // Мистецька трибуна. — 1930. — № 12–13. — С. 34.

1930. *С. М. С. М.* Проект «симультанічного» театру // Нова генерація. Журнал революційної формації мистецтв. — 1930. — № 10.
1930. *Самоперевірка*. Почалася самоперевірка соцзмагання // Мистецька трибуна. — 1930. — № 6. — С. 5.
1930. *Санкульттеатр*. Фурсов С. Українські санкульттеатри // Мистецька трибуна. — 1930. — № 12–13. — С. 24–25.
1930. *Свій*. Свій. Про перекваліфікацію та про перекваліфікаторів // Мистецька трибуна. — 1930. — № 17. — С. 12.
1930. *Сільванський*. Сільванський С. Колективізм у критику // Мистецька трибуна. — 1930. — № 4. — С. 8–9.
1930. *Словник*. Словник музичної термінології (Проект). — Х.; К., 1930.
1930. *Смілянський*. Смілянський Б. Бережіться афериста. Спілка Робмис повинна викрити Шульгу // Мистецька трибуна. — 1930. — № 11. — С. 17.
1930. *СОТ*. Санітарно-освітній театр // Мистецька трибуна. — 1930. — № 17. — С. 18.
1930. *Соцзмагання*. Шліосберг М. Соцзмагання в театрі (Лист із Москви) // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 16.
1930. *Спостерігач*. Спостерігач. Кваліфікація робітників мистецтва // Мистецька трибуна. — 1930. — № 12–13. — С. 29.
1930. *Суд-диспут*. Ярмоленко А. Літературний суд-диспут // Збірник Центральних Державних Курсів Українознавства / за ред. П. Гребінника. — Х., 1930.
1930. *Сушицький / 1*. Сушицький Б. Театр ліворуч // Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв. — 1930. — № 1.
1930. *Сушицький / 4*. Сушицький Б. Криза репертуару // Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв. — 1930. — № 4.
1930. *Сушицький*. Сушицький Б. Моя розмова з шановним опонентом // Нова генерація. Журнал революційної формації мистецтв. — 1930. — № 10.
1930. *Телеграми*. Телеграми // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2.
1930. *Тимченко*. Історичний словник українського языка. Уложили проф. Е. Тимченко, Е. Волошин, К. Лазаревська, Г. Петренко. Зредагував проф. Е. Тимченко. — Х.; К., 1930. — Т. I. А–Ж.
1930. *Трансмісія*. [Оголошення] // Діло. — 1930. — № 94. — 1 травня. — С. 6.
1930. *ТРОМ*. Крук М. Що таке «ТРОМ»? // Жива сцена. — Львів, [1930?]. — Ч. 2 / [за ред.: В. Бобинський].
1930. *Трюки*. М'юзікхолні трюки // Мистецька трибуна. — 1930. — № 7. — С. 7.
1930. *ТСК*. Наукова хроніка. Театр санітарної культури // Червоний шлях. — 1930. — № 3. — С. 203.
1930. *ТСО*. Театр санітарної освіти в Дніпропетровську // Мистецька трибуна. — 1930. — № 17. — С. 18.
1930. *Угар*. Столяр В. Глядач про «Угар» у Київському театрі російської драми (Постава В. Вільнера). Диспутна п'єса. (На обговорення) // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 4.

1930. *Ударник*. Кириленко І. Ударників в літературу // Гарт. — 1930. — № 10–11.
1930. *Устава*. Постанова ВУЦВК РНК УСРР «Про державні театри й їх об'єднання», 1930 рік. Устава про державні театри й їх об'єднання // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). — К., 2016. — Т. 2. — С. 191–194.
1930. *Федорцева*. Федорцева С. «Березіль» на мандрівці // Діло. — 1930. — № 192. — 31 серпня.
1930. *Харків*. Харків // Мистецька трибуна. — 1930. — № 2. — С. 20.
1930. *ХМДІ*. З життя Харківського Музично-Драматичного Інституту // Мистецька трибуна. — 1930. — № 7. — С. 3.
1930. *Хоранс*. Жіночий хоранс // Мистецька трибуна. — 1930. — № 11. — С. 20.
1930. *Чернявський*. Чернявський С. Нове в теаелектроосвітленні // Мистецька трибуна. — 1930. — № 12–13. — С. 30.
1930. *Читання / 1*. Грудина Д. Читання художнє // Сільський театр. — 1930. — № 1.
1930. *Читання / 3*. Грудина Д. Читання художнє // Сільський театр. — 1930. — № 3.
1930. *Шамрай*. Шамрай А. Перші спроби романтичної драми («Переяславська рада» і «Сава Чалий» М. Костомарова) // Харківська школа романтиків / ст. редакція і примітки А. Шамрая. — Х., 1930. — Т. 3.
1930. *Шіллер*. Леон Шіллер директором львівських театрів // Діло. — 1930. — № 101. — 10 травня. — С. 4.
1930. *Шліосберг*. Шліосберг М. Проблема кадрів у художньому виробництві // Мистецька трибуна. — 1930. — № 7. — С. 9.
1930. *Шпілевич*. Шпілевич В. Бібліографія української літератури та літературознавства за 1928 рік // Труды інституту книгознавства. — Х.; К., 1930. — Т. 3.
1930. *Що*. Що в театрах // Мистецька трибуна. — 1930. — № 17. — С. 18.
1930. *Я. К.* Я. К. Плянуння мистецтва й наші вимоги // Мистецька трибуна. — 1930. — № 3. — С. 3.
1930. *ЯС*. Я. С. Думка художньої ради опери й робкорів про «Думу Чорноморську» // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 7.
1931. *Академія*. Державна академія мистецтвознавства (ГАИС) // Літературний архів. — 1931. — Кн. I–II.
1931. *Афіша*. Афіша «Товариш жінчина» [Театр «Березіль»] // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: <https://openkurbas.org/collection/afisha-a-28446/>
1931. *Білокриницький*. Білокриницький Ф. Естрадні жанри // Радянський театр. — 1931. — № 3. — С. 37–55.
1931. *Більшовизм*. Золотарьов М. За велике мистецтво більшовизму // Радянське мистецтво. — 1931. — № 15–16.
1931. *Болобан*. Болобан Л. Рецензентський гурток — чинник перебудови самодіяльного масового театру // Масовий театр. — 1931. — № 7. — С. 7–11.
1931. *Бондарчук*. Бондарчук С. За пролетарський стиль // Радянське мистецтво. — 1931. — № 15–16.

1931. *Бульба*. Бульба П. Рец.: М. Старицький. «Вибрані твори», вступна стаття, примітки і редакція П. Руліна. «ЛіМ» Харків 1931 р. 5.000 стор. 187 ціна 85 коп. // Критика. — 1931. — № 11–12.
1931. *Буревій*. Буревій К. Московська українська театральна студія // Радянський театр. — 1931. — № 3.
1931. *Ведміцький*. Ведміцький О. Фріче як методолог мистецтва // Критика. — 1931. — № 4. — С. 67–78.
1931. *Від редакції*. Від редакції // Гарт. — 1931. — № 11.
1931. *Відомий*. Відомий Б. За створення пролетарського стилю // Радянське мистецтво. — 1931. — № 11–12.
1931. *Врона*. Врона І. Проти буржуазно-академічного театрознавства (з приводу тематичного плану Театрального музею ВУАН) // Радянський театр. — 1931. — № 21–22.
1931. *Гандельман / 1*. Гандельман М. Проти «клясичного мистецтва» // Мистецька трибуна. — 1931. — № 10–11. — С. 15–16.
1931. *Гандельман / 2*. Гандельман М. Проти «академічної височини» — за підготування мистецьких кадрів відповідно до нових завдань // Мистецька трибуна. — 1931. — № 12. — С. 10–11.
1931. *Гарнік*. У Києві організується Театральний Трест // Радянське мистецтво. — 1931. — 5 грудня. — № 19–20. — С. 15–16.
1931. *ГосТИМ*. До гастролів театру ім. Мейерхольда. ГосТИМ на Україну, в ЦІО і в Донбас // Радянське мистецтво. — 1931. — № 11–12. — С. 17.
1931. *Грудина*. Грудина Д. Микола Куліш — драматург // Критика. — 1931. — № 11–12. — С. 94–123.
1931. *Гурток*. Програма для робітничих літературних і рецензентських гуртків // Гарт. — 1931. — № 1–2.
1931. *Дорошкевич*. Дорошкевич Ол. Методологічна концепція в «Історії українського письменства» С. Єфремова // Літературний архів. — 1931. — Кн. IV–V.
1931. *Дорошкевич / 1*. Дорошкевич Ол. Українська література. Підручна книга для старших груп семирічної школи. Вид. 5-ге. — К., 1931.
1931. *Досвід*. М. Досвід франківців — в широкі маси // Мистецька трибуна. — 1931. — № 5–6.
1931. *Естрада влітку*. Хроніка. Естрада влітку // Радянський театр. — 1931. — № 3.
1931. *Естрада*. Театр і естрада: Збірка матеріалів для самодіяльних театрів малих форм та естради по клубах, червоних кутках та будинках колгоспівця / Уложив Л. Болобан. — Х., 1931.
1931. *Зубравський*. Зубравський М. За реконструкцію оперного мистецтва // Мистецька трибуна. — 1931. — № 12. — С. 18–19.
1931. *Калтофен*. Калтофен Р. Політичний театр // Металеві дні. — 1931. — № 5. — С. 93.
1931. *Козицький*. Козицький П. До історії української столичної державної опери // Радянський театр. — 1931. — № 1–2. — С. 27–37.

1931. *Конкурс*. Конкурс проєктів Державного Українського театру масового музичного дійства // Літературний призов. — 1931. — № 2.
1931. *Коряк*. Коряк В. До проблеми стилю // Червоний шлях. — 1931. — № 1–2.
1931. *Коряк/2*. Коряк В. Сучасні завдання літературознавства в світлі постанов XVI партз'їзду // Літературний архів. — 1931. — Кн. I–II.
1931. *Костенко*. Костенко П. «Переходова доба» проф. О. Дорошкевича // Літературний архів. — 1931. — Кн. I–II.
1931. *Критика*. До критики методологічних позицій українського літературознавства // Літературний архів. — 1931. — Кн. III.
1931. *Кріза*. А. Б-ий. Кріза театру, чи кріза культури? // Діло. — 1931. — № 117.
1931. *Кулик*. Кулик В. Чому колективна рецензія зникає з наших мистецьких журналів // Масовий театр. — 1931. — № 7. — С. 11.
1931. *Куліш/Лист*. Куліш М. Лист до редактора «Літературної газети» // Літературна газета. — 1931. — 28 лютого // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.
1931. *Курбас/Процес*. Лесь Курбас. Про творчий процес та його складники // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1931. *Курбас/Чистка*. Лесь Курбас. Промова на першому засіданні чистки // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988.
1931. *Лакиза*. Лакиза І. «Переходовий марксизм» Ол. Дорошкевича // Літературний архів. — 1931. — Кн. I–II.
1931. *Лакиза/2*. Лакиза І. На літературознавчому фронті (Нотатки) // Літературний архів. — 1931. — Кн. III.
1931. *ЛВ*. Леїн Ол., Васютинський В. Тром та його вистава // Леїн Ол. Войовничі дні. На 4 кола, 12 епізодів. — Харків; Одеса, 1931.
1931. *ЛОЧАФ*. Перший Всесоюзний конкурс ЛОЧАФ // Гарт. — 1931. — № 11.
1931. *Мамонтов*. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. Твори: В 6 т. — Х.; К., 1931. — Т. 6: Біографія. Бібліографія. Критика. Архівні матеріали / Під ред. Я. Мамонтова.
1931. *Мамонтов/Проблеми*. Мамонтов Я. Проблема музичного театру // Радянський театр. — 1931. — №№ 3, 4 / Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1931. *Мамонтов/Проблеми/1*. Мамонтов Я. Проблема музичного театру // Радянський театр. — 1931. — № 3. — С. 56–63.
1931. *Мамонтов/Проблеми/2*. Мамонтов Я. Проблема музичного театру // Радянський театр. — 1931. — № 4.
1931. *Мамонтов/СУД*. Мамонтов Я. Карпенко-Карий і сучасна українська драматургія // Радянський театр. — 1931. — № 1–2. — С. 17–23.
1931. *Масовий*. За суцільний масовий театр // Масовий театр. — 1931. — №1. — С. 1–5.
1931. *Маца*. Маца І. Підсумки філософської дискусії і мистецтвознавчий фронт // Критика. — 1931. — № 5. — С. 17–30.
1931. *Машкін*. Машкін Ан. Методика літератури. — Х., 1931.

1931. *Межа*. Межа. ХПЗ — «Березіль» // Мистецька трибуна. — 1931. — № 5–6. — С. 13.
1931. *Микитенко / Юра*. Микитенко І. Народному артистові республіки Г. П. Юрі // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1931. *МРТО*. Предславич Л. Міжнародне робітничє театральне об'єднання (МРТО) // Радянський театр. — 1931. — № 1–2.
1931. *На кону*. Хроніка. На кону столичних театрів // Радянський театр. — 1931. — № 3.
1931. *Олімпіада*. Предславич Л. Міжнародна театральна Олімпіада // Масовий театр. — 1931. — № 10. — С. 4–5.
1931. *Переверзінство*. Українське переверзінство (Обговорення збірника «Сучасна українська проза» в кабінеті радянської літератури Інституту Т. Шевченка у Харкові) // Літературний архів. — 1931. — Кн. IV–V.
1931. *Перлін*. Перлін Є. Огляд руських журналів // Критика. — 1931. — № 4. — С. 106–116.
1931. *Петренко*. Петренко П. У хащах формалізму // Літературний архів. — 1931. — Кн. I–II.
1931. *Підгайний*. Підгайний Л. Дрібно-буржуазна творча метода. Про творчість О. Копиленка // Критика. — 1931. — № 11–12. — С. 69–94.
1931. *Податок*. Арештували дир. Піскатора // Діло. — 1931. — № 24. — 3 лютого. — С. 4.
1931. *Прожектор*. Прожектор Дехтяренка // Мистецька трибуна. — 1931. — № 12. — С. 17.
1931. *Прорив*. Краківський В. Ліквідувати прорив в шефській роботі // Мистецька трибуна. — 1931. — № 5–6.
1931. *Рецбригада*. Рецбригада. «Кадри» у Франківців // Масовий театр. — 1931. — № 7. — С. 30–31.
1931. *Рулін*. Рулін П. Марія Старицька // Радянське мистецтво. — 1931. — № 2. — С. 9.
1931. *Рулін / 50*. Рулін П. П'ятдесят років тому // Радянський театр. — 1930. — № 23–24 // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972.
1931. *Рулін / 50/2*. Рулін П. П'ятдесят років тому // Радянський театр. 1931. № 5–6.
1931. *Рулін / Концепції*. Рулін П. Націоналістичні концепції в працях з історії українського театру. Стаття. Машинопис. 1931 (?) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 22.
1931. *Рулін / Облік*. Рулін П. Облік театрального процесу // Радянський театр. — 1931. — № 4.
1931. *Рулін / ПС*. Рулін П. Порядком самокритики // Радянське мистецтво. — 1931. — № 23–24.
1931. *Рулін / Справи*. Справи театральної освіти // Радянський театр. — 1931. — № 1–2.
1931. *Рулін / Старицький*. Рулін П. Старицький — драматург // Старицький М. Вибрані твори. — Х.; К., 1931.
1931. *Рух*. Центральна інструктивно-методична станція масового мистецького руху // Масовий театр. — 1931. — № 9. — С. 14.
1931. *Савченко*. Савченко С. Клясичний театр XVII-го століття і клясицизм // Французькі клясики XVII сторіччя. Буальо. Корнель. Мольєр. Расін / Пер. М. Т. Рильський. — Х., 1931.

1931. *Саксаганський*. Саксаганський П. Моя праця над роллю. — К., 1931.
1931. *Самодіяльник*. Самодіяльники через культестафету на боротьбу за другу більшовицьку весну // Масовий театр. — 1931. — № 2. — С. 1–2.
1931. *Сокаль*. Сокаль Д. Методологічні позиції М. Доленга // Критика. — 1931. — № 11–12. — С. 50–68.
1931. *Степаненко*. Степаненко Ф. Закріпити культшефство над Червоною фльотою // Мистецька трибуна. — 1931. — № 5–6. — С. 31–32.
1931. *Столичні*. Столичні театри в сезоні 1931–32 року // Гарт. — 1931. — № 11.
1931. *Тeadиспут*. Готуймося до теадиспуту // Радянське мистецтво. — 1931. — № 11–12.
1931. *Tea-молодь*. Перша міська конференція tea-молоді м. Харкова // Мистецька трибуна. — 1935. — № 9. — С. 3–4.
1931. *Teатраліяда*. Дорожній І. Наша театраліяда // Мистецька трибуна. — 1931. — № 5–6. — С. 25.
1931. *Teатральний трест*. У Києві організується театральний трест // Радянське мистецтво. — 1931. — № 19–20. — С. 15.
1931. *Тихвінський*. Тихвінський Н. За соціалістичну реконструкцію циркового мистецтва // Мистецька трибуна. — 1931. — № 2(23). — С. 12–15.
1931. *TPOМ*. Харківський TPOМ. Художній агітпроп комсомолу. — X., 1931.
1931. *TЮГ*. Хроніка. Театр «Юного глядача» // Радянський театр. — 1931. — № 3.
1931. *Форсоцівство*. Сухино-Хоменко В. Форсоцівство під тогою марксизму // Червоний шлях. — 1931. — № 7–8. — С. 90–100.
1931. *XEMЗ*. Бригада «М.Т.». XMEЗ — опера. Перевіряємо зв'язок з соціальним замовцем // Мистецька трибуна. — 1931. — № 5–6.
1931. *Xмурий*. Хмурий В. Мар'ян Крушельницький. — X., 1931.
1931. *Xмурий / 1*. Хмурий В. Йосип Гірняк. — X., 1931.
1931. *XПЗ*. Сценарно-тематичний гурток на XПЗ // Мистецька трибуна. — 1931. — № 5–6. — С. 13.
1931. *Xроніка / 1*. Хроніка // Червоний шлях. — 1931. — № 1–2.
1931. *Xроніка / 2*. Хроніка // Радянський театр. — 1931. — № 4.
1931. *Xроніка / 3*. Хроніка // Червоний шлях. — 1931. — № 3.
1931. *Чернець*. Чернець Л. Радянська література в освітленні С. Єфремова // Літературний архів. — 1931. — Кн. I–II.
1931. *Шапіро*. Шапіро Р. Робітнича молодь на передові позиції нацкультбудівництва // Мистецька трибуна. — 1931. — № 5–6. — С. 23–24.
1931. *Шупак*. Шупак С. Проблема матеріалістично-діалектичної методи в художній літературі // Критика. — 1931. — № 4. — С. 3–26.
1931. *Шупак / 2*. Шупак С. Формалізм на службі українських буржуазних та дрібнобуржуазних еkleктиків // Критика. — 1931. — № 10. — С. 31–49.
1931. *Юрченко*. Юрченко Ів. Рец.: А. Афиногенов. «Творческий метод театра» (Диалектика творческого процесса). Критическая библиотека «На литературном посту» ГИХЛ1931, тир 5.000, стр. 140, ц. 1 р. 15 к. // Критика. — 1931. — № 10. — С. 31–148.

1931. *Я. К. Я.* К. Мистецтво і соціальний замовець // Мистецька трибуна. — 1931. — № 5–6. — С. 12.
1931. *Якість.* Єфімович С. Якість сценічного втілення клясової боротьби // Радянське мистецтво. — 1931. — № 15–16.
1932. *Болобан.* Болобан Л. Організувати рецензентський гурток // Масовий театр. — 1932. — № 5–6. — С. 23.
1932. *Борцагівський.* Борцагівський А. За ленінську чистоту театрального мистецтва // Масовий театр. — 1932. — № 4. — С. 16–17.
1932. *Буревій.* Буревій К. П. К. Саксаганський на тлі українського побутового театру // Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари / вступне слово й ред. К. Буревія. — [Х.; Полтава], 1932.
1932. *Ведміцький.* Ведміцький О. Літературна дискусія 1925–1928. — Х.; Полтава, 1932.
1932. *Верхацький / Пролог.* Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Безезіль». Студія М. Верхацького. — Х., 1932.
1932. *Володар.* Володар Скобослав. Про студії у Німеччині // Діло. — 1932. — № 148.
1932. *Всеукомдрам.* Театр і музика. Всеукомдрам // Червоний шлях. — 1932. — № 7–8. — С. 144.
1932. *Грабовський.* Грабовський. За колгоспний театр // Масовий театр. — 1932. — № 3. — С. 15.
1932. *Далекозорі.* Далекозорі рецензенти // Діло. — 1932. — № 17. — 26 січня. — С. 6.
1932. *Дорош.* Дорош. За плановість й громадську масовість у театробудівництві // Масовий театр. — 1932. — № 5–6. — С. 23.
1932. *Є. Т. Є. Т.* Коротко про роботу театру гуртків // Масовий театр. — 1932. — № 3. — С. 20–21.
1932. *ЖГ.* Маковський. Живогазетний театр // Масовий театр. — 1931. — № 3. — С. 27–28.
1932. *Івіфран.* Івіфран Р. Режисерські зауваження до літмонтажу «Перекоп» // Масовий театр. — 1932. — № 1–2. — С. 7.
1932. *Клопотання.* Клопотання про надання персональної пенсії Л. Яновській // Червоний шлях. — 1932. — № 7–8. — С. 143.
1932. *Костюк.* Костюк Ю. Клясовий ворог під машкарою ударників Дніпробуду // Зоря [Дніпропетровськ]. — 1932. — № 7. — С. 50.
1932. *Курбас / Виступ.* Лесь Курбас. Виступ на V з'їзді профспілки Робмис. 01.01.1932 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
1932. *Куток.* Літературний куток // Діло. — 1932. — 27 лютого. — № 43. — С. 5–6.
1932. *Микитенко / Невідкладні.* Микитенко І. Невідкладні завдання перебудови роботи ВУСПП // Гарт. — 1932. — № 5–6. — С. 154–181.
1932. *Микитенко / Нотатки.* Микитенко І. Нотатки від автора // І. Микитенко. «Кадри». — Х., 1932 // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1932. *Огляд.* Мистецька самодіяльність на огляд // Масовий театр. — 1932. — № 12. — С. 23–24.
1932. *Одеса.* С. О. Одеса // Металеві дні. — 1932. — № 1–2. — С. 8.

1932. *Рулін / 15*. Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // Життя й революція. — 1932. — № 11–12. — С. 96–122 // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972.
1932. *Рулін / МЗ*. Рулін П. Театр імені Марії Заньковецької // Театр ім. Марії Заньковецької. 1922–1932. — Х., 1933 // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972.
1932. *Рутківська*. Рутківська Л. Справи театрознавства (проти «німецької школи» в радянському театрознавстві) // Металеві дні [Одеса]. — 1932. — № 12. — С. 80–84.
1932. *Саксаганський*. Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари / Вступне слово й ред. К. Буревія. — [Харків; Полтава], 1932.
1932. *Скрипник*. Скрипник М. Про театральне мистецтво // Масовий театр. — 1932. — № 1–2. — С. 3–5.
1932. *Слуховище*. Найскладніша авдиція — радіове слуховище. Клопоти XI музи // Діло. — 1932. — № 154. — 16 липня. — С. 4.
1932. *Станіславський*. Новини. Станіславський пише // Діло. — 1932. — 24 листопада. — № 260. — С. 5.
1932. *Темафор*. Підсумки олімпіади самодіяльних мистецтв // Червоний шлях. — 1932. — № 7–8. — С. 143.
1932. *Хоткевич*. Хоткевич Г. Театр 1848 року. — Х., 1932.
1932. *Хроніка*. Хроніка // Червоний шлях. — 1932. — № 5–6.
1933. *Бойко*. Бойко В. Методологія мистецтвознавства у Плеханова // Критика. — 1928. — № 4. — С. 35–56.
1933. *Брехт*. М. Р. З театру. Великий міський театр: «Опера за три сотики», видовище на 9 яв Гея, Брехта і Вайля // Діло. — 1933. — № 61. — 12 березня. — С. 5.
1933. *Буревій*. Буревій К. А. Бучма. Монографія. — Х., 1933.
1933. *Варшава*. Д. К. Державний Інститут Театрального Мистецтва у Варшаві // Діло. — 1933. — № 149. — 12 червня. — С. 4.
1933. *І. Н. І. Н.* З опери. Великий театр. «Дон Карльос» — опера в 5 діях з прольогом Вердія // Діло. — 1933. — № 50.
1933. *Конкурс*. «Про організацію серед письменників СРСР конкурсу на кращі п'єси». Постанова Ради Народних Комісарів СРСР. 17 лютого 1933 року // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка 1929–1934) // Театральна культура. — К., 1968. — С. 169–170.
1933. *Концерт. Реклама*. Закордонне радіо. П'ятниця 10 березня 1933 // Діло. — 1933. — № 60. — 11 березня. — С. 6.
1933. *Кочкін*. Кочкін О. Риси людини, що народжується. Про роман «Петро Ромен» Гр. Епіка // Червоний шлях. — 1933. — № 6. — С. 82–95.
1933. *Куліш / Дніпровський*. Куліш М. Лист до І. Дніпровського. — 19.X.1933 // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.
1933. *Куліш / Дніпровський / 2*. Куліш М. Лист до І. Дніпровського. — 22.XII.1933 // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.

1933. *Куліш / Промова*. Куліш М. Промова на Всеукраїнській драматургічній нараді // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.
1933. *Ландесман*. Ландесман Н. Українська мистецька бригада в ОКДВА // Радянська музика. — 1933. — № 6.
1933. *Лотоцький / 2*. Лотоцький О. Сторінки минулого: У 3 ч. — Варшава, 1933. — Ч. 2.
1933. *м. р. м. р.* Театр ріжнорідностей. Театр механічних артистів // Діло. — 1933. — № 156. — 19 червня. — С. 5.
1933. *Марінетті*. М. Р. «Полонені», 8 сценічних синтез Ф. Т. Марінетті // Діло. — 1933. — № 64. — 15 березня. — С. 5.
1933. *Матеріали*. Матеріали до історії театру // Театр ім. Марії Заньковецької. 1922–1932. — [Х.], 1933.
1933. *Машинізація*. Мегик П. Машинізація мистецтва. Мистецька вистава СРСР у Варшаві (Докінчення) // Діло. — № 74. — 25 березня. — С. 2.
1933. *Микитенко / Щупак*. Микитенко І. Лист до С. Щупака. — 1933. 17.VIII // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1933. *Павковіч*. Павковіч В. Проблема радянського стилю виконання // Радянська музика. — 1933. — № 6.
1933. *Романицький*. Романицький Б. Спогади й думки про творчий шлях театру ім. М. Заньковецької // Театр ім. Марії Заньковецької. 1922–1932. — [Х.], 1933.
1933. *Рулін*. Рулін П. Театр ім. Марії Заньковецької // Театр ім. Марії Заньковецької. 1922–1932. — [Х.], 1933.
1933. *Рулін / Садовський*. Рулін П. М. К. Садовський. Стаття. Рукопис // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 14.
1933. *Скалозуб*. Скалозуб О. Словник чужотворних слів, виразів і приповідок, що вживаються в українській мові. — Коломия, 1933.
1933. *Стенограма*. Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. [вступна замітка, підготування до друку та коментарі Т. Кіктевої, А. Стародуба] // Життя і творчість Леся Курбаса. — Львів; К.; Х., 2012.
1933. *Тікають*. Тікають з Німеччини // Діло. — 1933. — № 64. — 15 березня. — С. 2.
1933. *Ухвала*. Ухвала Народного комісаріату освіти УРСР на доповідь театру «Березіль» 5 жовтня 1933 року // Життя і творчість Леся Курбаса. — Львів; К.; Х., 2012.
1933. *Ухил*. Лесь Курбас піде під суд за «ухили» // Діло. — 1933. — № 274. — 18 жовтня.
1933. *Фавст*. Фавст на природній сцені // Діло. — 1933. — № 16. — 25 січня. — С. 5.
1933. *Хвиля*. Хвиля А. Доповідна Постишеву, Попову, Любченку, Культпроп ЦК КП(б) У тов. Кілерогу // Життя і творчість Леся Курбаса. — Львів; К.; Х., 2012.
1933. *Чабаненко*. Чабаненко І. Ансамбль // Театр ім. Марії Заньковецької. 1922–1932. — [Х.], 1933.
1933. *Шабльовський*. Шабльовський Є. До кінця розтрошити кубло буржуазного націоналізму // За радянську академію. — 1933. — № 14 (50).
1933. *Щупак*. Щупак С. До генези теорії драми // Критика. — 1933. — № 1. — С. 3–30.

1933. *Юрченко*. Юрченко І. В. До проблеми позитивного героя («Дівчата нашої країни» І. Микитенка) // За марксо-ленінську критику. — 1933. — № 3.
1934. *Zalmen*. Zalmen Zylberweig we Lwowie // Chwila. — Lwów, 1934. — № 5525. — 9 sierpnia. — Str. 11.
1934. *Білокопитов*. Білокопитов О. Стан музичної критики на Україні // Радянська музика. — 1934. — № 5–6.
1934. *Блокнот*. З редакційного блокноту // Театральна декада. — 1934. — № 1. — С. 6.
1934. *Блокнот / 2*. З редакційного блокноту // Театральна декада. — 1934. — № 2. — С. 3.
1934. *Борщагівський*. Бердичевський Я., Борщагівський О. Комсомол України в театрі та драматургії // Молодняк. — 1934. — № 3–4.
1934. *Вейс*. Вейс. Стан буржуазної музичної критики і завдання радянської критики щодо міжнародного революційного муз. руху // Радянська музика. — 1934. — № 5–6.
1934. *Возняк*. Возняк М. Перша вистава українського театру в Галичині // Діло. — 1934. — № 91.
1934. *Гец*. Гец С. «Бастилія Божої Матері» в двох театрах // Всесвіт. — 1934. — № 7.
1934. *Городинський*. Городинський В. Нага критика: яка вона є, якою мусить бути і які проблеми вона повинна розв'язати // Радянська музика. — 1934. — № 5–6.
1934. *Грудина*. Грудина Д. Проти «курбасівщини» в театрі // Театр і драматургія. — 1934. — № 9. — С. 35–36 // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989.
1934. *Діти*. Зі сцени й естради. Діти і молодь на сцені // Діло. — 1934. — № 147. — 7 червня. — С. 7.
1934. *Заньковецька*. Грудина [Д.] М.К. Заньковецька // Театральна декада. — 1934. — № 2. — С. 2.
1934. *Звання*. «Про почесні звання для працівників науки, техніки та мистецтва». Постановова ВУЦВК і РНК УРСР. 13 січня 1934 року // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка 1929–1934) // Театральна культура. — К., 1968. — С. 174–175.
1934. *Змагання*. Ю. Е. О. На шляху до краси і мистецтва. Змагання аматорських гуртків у Станіславові // Діло. — 1934. — № 1. — 1 січня. — С. 5.
1934. *Історія*. Історія галицького театру. Рец.: Степан Чарнецький «Нарис історії українського театру в Галичині» // Діло. — 1934. — № 217.
1934. *Келдиш*. Келдиш. Про роль критика в сучасних умовах, про класовість у критиці та про музичну мову // Радянська музика. — 1934. — № 5–6.
1934. *Коган*. Коган Г. М. Про виконавську критику // Радянська музика. — 1934. — № 5–6.
1934. *Котович*. Котович П. Література на Україні на порозі нової п'ятилітки // Діло. — 1934. — 28 березня. — № 81.
1934. *Кулик*. Кулик І. Українська література до з'їзду // За марксо-ленінську критику. — 1934. — № 5.
1934. *Кулик / 2*. Кулик І. З чим ми йдемо до з'їздів // Червоний шлях. — 1934. — № 3. — С. 157–179.

1934. *Кулик/Нарада*. Всеукраїнська нарада комсомольців письменників. Виступ тов. Кулика // Молодняк. — 1934. — № 6–7. — С. 133–139.
1934. *Лебединський*. Лебединський Л. Який потрібен нині тип критика // Радянська музика. — 1934. — № 5–6.
1934. *Літовський*. Літовський. Писати по більшовицьки не тільки щодо ідейності, а і щодо мови // Радянська музика. — 1934. — № 5–6.
1934. *Мамонтов/З'їзд*. Мамонтов Я. Питання драматургії на I з'їзді радянських письменників // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1934. *Мамонтов/Лице*. Мамонтов Я. Театр лицем до літератури // Літературна газета. — 1934. — 5 червня // Життя і творчість Леся Курбаса. — Львів; К.; Х., 2012.
1934. *Мейтус*. Мейтус Ю. Ворожі прояви в музиці на театрі // Радянська музика. — 1934. — № 1. — С. 45–52.
1934. *Микитенко/За*. Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1934. *Нарада*. Всесоюзна нарада критиків // Червоний шлях. — 1934. — № 9. — С. 179–181.
1934. *Нижанківський*. Нижанківський Н. Шляхи розвитку української музики // Діло. — 1934. — № 76. — 20 березня. — С. 3–4.
1934. *Оборона*. Тиберій Горобець. З дороги життя. В обороні професії // Діло. — 1934. — № 228. — 16 грудня. — С. 7.
1934. *Обслуговування*. Художнє обслуговування призовників — почесне завдання // Театральна декада. — 1934. — № 1. — С. 7.
1934. *Передмова*. Передмова: За конкретну критику конкретної музичної творчості // Радянська музика. — 1934. — № 5–6.
1934. *Перемог*. До нових перемог // Театральна декада. — 1934. — № 1. — С. 2
1934. *Полфьоров*. Полфьоров Я. Завдання музичної критики і будівництво муз. культури по радянських республіках // Радянська музика. — 1934. — № 5–6.
1934. *Пригода*. Євген Черевань. Нічна пригода театрального критика // Діло. — 1934. — № 241. — 10 вересня. — С. 2.
1934. *Пригода/2*. Євген Черевань. Нічна пригода театрального критика // Діло. — 1934. — № 242. — 11 вересня. — С. 2.
1934. *Протокол*. Протокол допиту Курбаса Олександра Степановича від 17 березня 1934 року // Трагічна доля митця. Справа № 3168. / Вст. замітка, підг. до друку М. Лабінського та М. Шудрі // Життя і творчість Леся Курбаса. — Львів; К.; Х., 2012.
1934. *Розін*. Розін Н., Курашова В. Комсомол в українській художній літературі (Закінчення) // Молодняк. — 1934. — № 4. — С. 59–76.
1934. *Рудницький*. Рудницький Мих. Чим живе наш театр (3 нагоди 7-літнього існування театра в Галичині) // Діло. — 1934. — № 83. — 30 квітня. — С. 2.
1934. *Сезон*. Театри Харкова в новому сезоні // Театральна декада. — 1934. — № 1. — С. 2–4.

1934. *Словник*. Кміт Ю. Словник бойківського говору. — Самбір, 1934.
1934. *Фронт*. На театральному фронті. До українських акторів (Заклик) // Діло. — 1934. — № 2. — 4 січня. — С. 7.
1934. *Щупак*. Щупак С. Творчі завдання драматургії // Червоний шлях. — 1934. — № 7–8. — С. 226–230.
1934. *Юра*. Юра Г. Націоналістична естетика Курбаса // За марксо-ленінську критику. — 1934. — № 12. — С. 48–61 // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989.
1934. *Які*. Які театри працюють у Києві // Діло. — 1934. — № 325. — 3 грудня. — С. 3.
1935. *Афіногенов*. Афіногенов. Радянська театральна критика // За марксо-ленінську критику. — 1935. — № 5. — С. 19–31.
1935. *Барагура*. Барагура В. Суть і завдання літературної критики. Відбитка з «Нашої Культури» 1935 р. Кн. 7. — Варшава, 1935.
1935. *Безпалов*. Безпалов. Стан і завдання радянської критики // За марксо-ленінську критику. — 1935. — № 4. — С. 36–59.
1935. *Білецький*. Білецький О. «Жіль Блаз» і буржуазний реалістичний роман // Червоний шлях. — 1935. — № 7. — С. 149–175.
1935. *Блиск*. Блискучий успіх проф. Придаткевича // Діло. — 1935. — № 162. — 22 червня. — С. 3.
1935. *Гармсен / 1*. Гармсен М. Майстер сценічного слова (До ювілейних дат народного артиста П. К. Саксаганського) // Червоний шлях. — 1935. — № 5. — С. 156–163.
1935. *Гармсен / 2*. Гармсен М. Присмерк корифея // За марксо-ленінську критику. — 1935. — № 5.
1935. *Е. Ц.* Е. Ц. З життя українців у Чехословаччині // Діло. — 1935. — № 73. — 20 березня. — С. 2.
1935. *Йосипчук*. Йосипчук Ю. До вивчення історії української літератури // За марксо-ленінську критику. — 1935. — № 7. — С. 3–18.
1935. *Кочерга*. Бесіда драматурга Кочерги з слухачами курсів молодих письменників // Молодняк. — 1935. — № 8. — С. 47.
1935. *Ліпман*. Ліпман І. Про використання класики в Театрі юного глядача // За марксо-ленінську критику. — 1935. — № 4. — С. 105–109.
1935. *ЛМН*. Література, мистецтво, наука // Червоний шлях. — 1935. — № 5. — С. 175–193.
1935. *ЛНМ*. Література, наука, мистецтво // Червоний шлях. — 1935. — № 7. — С. 192–216.
1935. *Лопе*. Білецький А. Лопе де Вега та його драматичні твори // Червоний шлях. — 1935. — № 10. — С. 121–171.
1935. *Мамонтов*. Мамонтов Я. Драматургія А. П. Чехова // За марксо-ленінську критику. — 1935. — № 4. — С. 89–104.
1935. *Поляков*. Поляков И. М. Расовая теория на службе украинского фашизма // Расовая теория на службе фашизма: Сб. статей. — К., 1935.
1935. *Постишев*. Постишев П. Шляхи української радянської літератури // За марксо-ленінську критику. — 1935. — № 5.

1935. *Рулін*. Рулін П. О. Корнійчук: Творчий шлях // Радянська література. — 1935. — № 5.
1935. *Рулін / 1*. Рулін П. Про п'ятнадцятирічний ювілей театру ім. Ів. Франка // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 20.
1935. *Савченко*. Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. — К., 1935.
1935. *Саксаганський*. Саксаганський П. К. По шляху життя. Мемуари. — [X.], 1935.
1935. *Свідзінський*. Свідзінський В. Робітники в режисерській лабораторії // Червоний шлях. — 1935. — № 10.
1935. *Сенченко*. Сенченко А. Завдання Спілки радянських письменників України. Доповідь на Пленумі правління Спілки радянських письменників України 25 квітня 1935 року // Червоний шлях. — 1935. — № 4. — С. 117–152.
1935. *Фронт*. На фронті культури // Нар. комісаріат освіти УСРР. — К., 1935.
1935. *Юрченко*. Юрченко Ів. «Соло на флейті» І. Микитенка // За марксо-ленінську критику. — 1935. — № 6. — С. 25–34.
1936. *Білецький*. Білецький Л. «На полі крові» Лесі Українки. До історії тексту драматичної поеми // Наша культура. Науково-літературний місячник. Річник другий. — Варшава, 1936. — С. 265–272.
1936. *Бучма*. Бучма А. Репліка в дискусії // Театр. — 1936. — № 1.
1936. *Вечір*. Література, мистецтво, наука // Червоний шлях. — 1936. — № 1.
1936. *Гец*. Гец С. Сценічні образи Ю. В. Шумського // Літературна критика. — 1936. — № 11.
1936. *ДДІ*. Державний інститут драматичної штуки // Діло. — 1936. — № 153. — 11 липня. — С. 7.
1936. *З кіна*. З кіна. Кіно «Паляс»: «Ядзя» // Діло. — 1936. — № 219. — С. 7.
1936. *Какофонія*. Архітектор. Какофонія в архітектурі // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.
1936. *Керженцев*. Керженцев П. М. За велике мистецтво соціалізму // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.
1936. *Княжинський*. Княжинський А. Психологічна метода досліджу письменства // Наша культура. Науково-літературний місячник. Річник другий. — Кн. 4. — Варшава, 1936. — С. 273–280.
1936. *Ковалевський*. Ковалевський М. Постишев працює... // Діло. — 1936. — 27 листопада. — № 268. — С. 2.
1936. *Мамонтов*. Мамонтов Я. Будова драматичного образу // Літературний журнал. — 1936. — № 3. — С. 109–119.
1936. *Мамонтов / Діалог*. Мамонтов Я. Про діалог, монолог і ремарки // Літературна критика. — 1936. — № 9. — С. 56–74 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1936. *Мамонтов / Образ*. Мамонтов Я. Драматичний образ // Червоний шлях. — 1936. — № 2. — С. 116–129 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1936. *Мамонтов / Принципи*. Мамонтов Я. Основні принципи драматичної мови // Літературна критика. — 1936. — № 5. — С. 56–74 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.

1936. *Мамонтов / Толстой*. Мамонтов Я. Лев Толстой і театр // Літературна критика. — 1936. — № 2 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1936. *Мар'яненко / 1*. Моє життя — моя праця // Червоний шлях. — 1936. — № 1.
1936. *Мар'яненко / 2*. Моє життя — моя праця // Червоний шлях. — 1936. — № 2.
1936. *Микитенко / Бесіди*. Микитенко І. Бесіди з акторами // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1936. *Микитенко / Перед*. Микитенко І. Перед прем'єрою // Літературна газета. — 1936. — 17 жовтня // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.
1936. *Мольєр*. Нові видання п'єс Мольєра // Червоний шлях. — 1936. — № 1.
1936. *О'Коннор*. О'Коннор-Вілінська. Лисенки й Старицькі. — Львів, 1936.
1936. *Пачкуни*. Про художників-пачкунів // Правда. — 1936. — 1 березня // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.
1936. *Пильність*. Піднести революційну пильність // Театр. — 1936. — № 1.
1936. *Поденщина*. Кабалевський Д. «Поденщина» в кіномузиці та її плоди // Правда. — 1936. — 29 лютого // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.
1936. *Потворність*. Проти формалізму і «лівацької потворності» в мистецтві // Комсомольская правда. — 1936. — 14 лютого // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.
1936. *Розмах*. Розвиткові мистецтва — державний розмах! // Комуніст. — 1936. — 5 березня // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.
1936. *Рулін / Система / 1*. Рулін П. Драматургічна система Гоголя. Стаття. Машинопис. 1936 (?) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 35, 40 арк.
1936. *Рулін / Система / 2*. Рулін П. Театральна система Гоголя. Стаття. Машинопис. 1936 (?) // ЦДАМЛМ України, ф. 90, оп. 1, од. зб. 36, 46 арк.
1936. *Спрощенство*. Ангаров А. (Зам. зав. культосвітвідділу ЦК ВКП(б)) Проти формалізму, спрощенства, еkleктики // Архитектурная газета. — 1936. — 8 березня // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.
1936. *СССР*. З українського життя в СССР // Діло. — 1936. — № 55. — 11 березня. — С. 3.
1936. *Сумбур*. Сумбур замість музики! Про оперу «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. — 1936. — 28 січня // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.
1936. *Схема*. Груба схема замість історичної правди. Про картину Українфільму «Прометей» // Правда. — 1936. — 13 лютого // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.
1936. *Управління*. В Управлінні мистецтв // Театр. — 1936. — № 1. — С. 72.
1936. *Фальш*. Балетна фальш // Правда. — 1936. — 06 лютого // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.
1936. *Фальшивий зміст*. Зовнішній блиск і фальшивий зміст. Про п'єсу М. Булгакова в філіалі МХАТ // Кино. — 1936. — 09 березня // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.

1936. *Хвиля*. Хвиля А. До творчих вершин // Театр. — 1936. — № 1.
1936. *Хвиля/Нових*. Хвиля А. До нових творчих вершин // Літературний журнал. — 1936. — № 3.
1936. *Черкасенко*. Черкасенко С. Вельможна панна Кочубеїха. Історична родина драма // Наша культура. Науково-літературний місячник. Річник другий. — Кн. 6. — Варшава, 1936. — С. 459–479.
1936. *Чернова/1*. Чернова О. Драматична творчість у Східній Україні // Наша культура. Науково-літературний місячник. Річник другий. — Кн. 10. — Варшава, 1936. — С. 661–664.
1936. *Чернова/2*. Чернова О. Драматична творчість у Східній Україні // Наша культура. Науково-літературний місячник. Річник другий. — Кн. 11. — Варшава, 1936. — С. 747–751.
1936. *Чи*. Чи знаєте, що... // Діло. — 1936. — № 80. — 10 квітня. — С. 8.
1936. *Юзовський*. Юзовський Ю. Про шаблон і простоту // Правда. — 1936. — 27 лютого // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.
1937. *Атенеум*. З театру. Театр Атенеум С. Ярача // Діло. — 1937. — № 147.
1937. *Борщагівський*. Борщагівський О. Артистка-громадянка // М. К. Заньковецька: Зб. — [б. м; Х.?), 1937.
1937. *Весілля*. «Весілля малоруських хлопів» // Діло. — 1937. — № 105. — 16 травня. — С. 5.
1937. *Вістки*. Вістки з жіночого мистецького світу // Діло. — 1937. — № 158. — 22 липня. — С. 5.
1937. *Захава*. Захава Б., Міронов К. Робота режисера / Переклад з рос. М. Дібровенка. — К., 1937.
1937. *Іваненко*. Іваненко Ю. Режисерські примітки // Кропивницький М. Глитай, або ж Павук : драма в 4 д. і 5 одмінах. — Харків, 1937.
1937. *Косач*. Косач Ю. Світова вистава і театр // Діло. — 1937. — № 183. — 21 серпня. — С. 7.
1937. *Леїн*. Леїн Ол. Режисерські примітки // Карпенко-Карий І. К. Хазяїн : комедія в 4-х діях. [Харків], 1937.
1937. *Лужницький*. Лужницький Г. Театр в історії галицького відродження // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії. У 2 т. — Львів, 2004. — Т. 1: Наукові праці.
1937. *Мар'яненко*. Мар'яненко І. Триумфальний похід майстра // М. К. Заньковецька: Зб. — [б. м; Х.?), 1937.
1937. *Олімпіада*. «Про республіканську олімпіаду робітничо-колгоспних театрів». Постановова РНК УРСР. 8 червня 1937 року // Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917–1959 рр. Зб. док. в 2-х т. — К., 1959. — Т. 1 (1917 — червень 1941 рр.). — С. 723.
1937. *Піскун*. Піскун І. Народжений бурєю // Літературна критика. — 1937. — № 2.
1937. *Романицький*. Романицький Б. Велетень театру // М. К. Заньковецька: Зб. — [б. м; Х.?), 1937.

- 1937. Русова.** Русова С. Мої спомини. — Львів, 1937.
- 1937. Сабінін.** Сабінін Л. Сорок п'ять років на українській сцені // Білецький О., Мамонтов Я. Український театр. Хрестоматія. Ч. 2. Український новий театр (від початку XIX до перших років XX ст.). — Х., 1941.
- 1937. Слухачі.** Співпраця англійських слухачів з радієм // Діло. — 1937. — № 80. — 13 квітня. — С. 10.
- 1937. Стебун.** Стебун І. Проти вульгарного соціологізму в українському літературознавстві // Літературна критика. — 1937. — № 5.
- 1937. Чабаненко.** Чабаненко І. Режисерські примітки // Суходольський В. Устим Кармалюк : драма на 5 дій. — К., 1937.
- 1937. Чарнецький.** Чарнецький С. Театр // Історія української культури / під заг. ред. д-ра І. Крип'якевича. — Львів, 1937.
- 1937. Шекспір.** Гозенпуд А. «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра // Шекспір В. Ромео і Джульєтта. Трагедія на 5 дій / З англійської переклав А. Гозенпуд. — [Х.], 1937.
- 1938. Антонович.** Антонович Д. Праця Олександра Русова для українського театру та музики. Відбитка із Студії з поля суспільних наук і статистики, том V. — Львів, 1938.
- 1938. Балет.** Пастернакова М. Балет Парнелля // Діло. — 1938. — № 272. — 7 грудня. — С. 8.
- 1938. Валентин.** Роковини смерті Валентина // Діло. — 1938. — № 191. — 31 серпня. — С. 6.
- 1938. Вечір.** Л. Вечір творчості О. Корнійчука // Діло. — 1938. — № 95. — 5 травня. — С. 3.
- 1938. Геркен / 1.** Геркен-Русова Н. Завдання і організація героїчного театру // Вістник. — 1938. — Т. 3. — Кн. 7–8.
- 1938. Геркен / 2.** Геркен-Русова Н. Завдання і організація героїчного театру // Вістник. — 1938. — Т. 4. — Кн. 10.
- 1938. Левинський.** Левинський В. Драгоманов і драгоманівці в світлі австрійських тайних документів // З минулого. Збірник. — Варшава, 1938. — Т. 1.
- 1938. Леонтович.** Леонтович В. Спогади про мої зустрічі з українськими діячами старшого покоління // З минулого. Збірник. — Варшава, 1938. — Т. 1.
- 1938. Ліквідація.** Ліквідація колишнього театру Мейерхольда // Театр. — 1938. — № 1.
- 1938. Лужницький.** Нигрицький Л. [Лужницький Г.]. Сторінка з історії української драми // Літературно-науковий додаток «Нового часу». — Львів, 1938. — Ч. 48–51 // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. — Львів: 2004. — Т. 1: Наукові праці.
- 1938. Мельник.** Мельник Е. Техніка театрального мистецтва: Підручник для театральних аматорських гуртків. — Львів, 1938.
- 1938. Мисткині.** Х. К. Показ української моди // Діло. — 1938. — № 99. — 10 травня. — С. 8.
- 1938. Мода.** Література і мода // Діло. — 1938. — № 37. — 20 лютого. — С. 9.
- 1938. Олександрович.** Олександрович М. Історія нового українського письменства. Перша книжечка: Від Котляревського до Шевченка. — Станіславів, 1938. — Ч. 13.

1938. *Опера*. Опера у Львові. «Ріголетто» Вердія і «Льогенгрін» Вагнера // Діло. — 1938. — № 11. — 18 січня. — С. 7.
1938. *Паніка*. Неймовірна паніка з приводу «кінця світу» в Америці // Діло. — 1938. — № 243. — 1 листопада. — С. 9.
1938. *Фрейтаг*. Фрейтаг Г. Побудова драми // Театр. — 1938. — № 1. — С. 19–24.
1938. *Щербаківський*. Щербаківський В. Українське мистецтво // Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці. — К., 1995.
1939. *Бедзик*. Бедзик Д. Михайло Старицький // Літературний журнал. — 1939. — № 4.
1939. *Вечір*. Театральний вечір радіових зірок // Діло. — 1939. — № 93. — 26 квітня. — С. 10.
1939. *Гаєв*. Гаєвський В. Народний артист Союзу РСР // Панас Карпович Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени / ред. і вступна ст. О. Корнійчука. — [Х.:] Мистецтво, 1939.
1939. *Ганкін*. Ганкін Є. Готувати кадри керівників художньої самодіяльності // Народна творчість. — 1939. — № 2.
1939. *Геркен/3*. Геркен-Русова Н. Роля і місія героїчного театру // Вістник. — 1939. — Т. 2. — Кн. 4.
1939. *Геркен/4*. Геркен-Русова Н. Ідея героїчного театру // Вістник. — 1939. — Т. 2. — Кн. 6.
1939. *Гординський*. Гординський Я. Літературна критика підсоветської України. — Л.; К., 1939.
1939. *Жести*. Жести королівські // Діло. — 1939. — № 109. — 14 травня. — С. 9.
1939. *Карпатська*. Театральне життя в Карпатській Україні // Діло. — 1939. — № 57. — 14 березня. — С. 3–4.
1939. *Концерт*. Театр різнорідностей: танковий концерт Марини Броневської та її групи // Діло. — 1939. — № 93. — 26 квітня. — С. 9.
1939. *Крамов*. Крамов О. Незабутня зустріч // Панас Карпович Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени / ред. і вступна ст. О. Корнійчука. — [Х.:] Мистецтво, 1939.
1939. *Критика*. Борщаговський О. Про критику // Театр. — 1939. — № 4.
1939. *Кропивницький*. Лист Володимира Кропивницького до сестри Ольги Рябової-Кропивницької. 30 листопада [1939] // Кононенко І. І., Полякова Ю. Ю. Спогади сучасників про видатного діяча українського театру М. Л. Кропивницького // Архіви України. — 2016. — № 5–6. — С. 7–19.
1939. *Лужницький*. Лужницький Г. Поворот у 320-ліття української драми // Літературно-науковий додаток «Нового часу». — Львів, 1939. — Ч. 15. — 9 квітня. — С. VII // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. — Львів, 2004. — Т. 2: Статті, рецензії.
1939. *Навчання*. Безкоровайний Г. Заочне театральне навчання // Народна творчість. — 1939. — № 2.
1939. *Перерібка*. Нова перерібка Тараса Бульби // Діло. — 1939. — № 71. — 28 березня. — С. 6.
1939. *Пишіть*. Пишіть пєси // Діло. — 1939. — Ч. 5. — 7 січня. — С. 19.

1939. *ПКС*. Саксаганський П. Моя робота над ролю // Панас Карпович Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени / ред. і вступна ст. О. Корнійчука. — [X.], 1939.
1939. *Проспект*. Проспект заочних театральних курсів // Соціалістична культура. — 1939. — № 7. — С. 79.
1939. *Радіо*. Радіо не має критикувати театру // Діло. — 1939. — № 30. — 10 лютого. — С. 10.
1939. *Рапопорт*. Рапопорт І. Робота актора. — К., 1939.
1939. *Рудницький*. Рудницький М. Потрібна песа // Діло. — 1939. — № 109. — 14 травня. — С. 5–6.
1939. *Справи*. Театральні справи в УРСР // Діло. — 1939. — № 8. — 13 січня. — С. 2.
1939. *Театр*. 3 театру // Діло. — 1939. — № 123. — 2 червня. — С. 8.
1939. *Театр/1*. 3 театру // Діло. — 1939. — № 156. — 12 липня. — С. 10.
1939. *Чаговець*. Чаговець Вс. Шлях слави й подвигу // Панас Карпович Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени / ред. і вступна ст. О. Корнійчука. — [X.:] Мистецтво, 1939.
1939. *Щепкін*. Мамонтов Я. Великий друг Т. Г. Шевченка (М. С. Щепкін) // Літературний журнал. — 1929. — № 1.
1940. *Антонович*. Антонович Д. Український театр // Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К., 1993.
1940. *Антонович/Гравюра*. Антонович Д. Українська гравюра // Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К., 1993.
1940. *Бездотаційність*. Борщаговський О. Бездотаційність // Театр. — 1940. — № 4.
1940. *Гаєвський*. Гаєвський В., Ревуцький В. Шляхи розвитку українського театру // Українське слово. — К., 1941. — № 29. — 12 жовтня // Бойко Ю. У сьвітві нашого Києва: «Українське слово» у Києві в 1941 році / Упорядкування, редакція і передмова проф. Юрія Бойка. — Мюнхен, 1955.
1940. *Гак*. Гак А. Життя і творчість Я. А. Мамонтова // Літературний журнал. — 1940. — № 8–9.
1940. *Грим/1*. Коваленко П. Про грим // Соціалістична культура. — 1940. — № 1.
1940. *Грим/2*. Коваленко П. Характерний грим // Соціалістична культура. — 1940. — № 6.
1940. *Змагання*. Кочерга І. Драматургічне змагання // Театр. — 1940. — № 1.
1940. *Ленін*. Образ Леніна // Образотворче мистецтво. — 1940. — № 4. — С. 2.
1940. *Мамонтов/Компоненти*. Мамонтов Я. Основні компоненти драми // Театр. — 1940. — № 1. — С. 27–30 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.
1940. *Мар'яненко*. Мар'яненко І. Марко Лукич Кропивницький // Літературний журнал. — 1940. — № 8–9.
1940. *Огляд*. Усенко Д. Огляд театральних гуртків // Соціалістична культура. — 1940. — № 12. — С. 60–61.
1940. *Піскун/Тобілевич*. Піскун Ів. Іван Тобілевич // Соціалістична культура. — 1940. — № 8. — С. 48–54.
1940. *Піскун*. Піскун І. Амвросій Максиміліанович Бучма. — К., 1940.

1940. *Поради*. Поради режисерів // Соціалістична культура. — 1940. — № 1.
1940. *Суфлер*. Полевой П. Про гру без суфлера (Методичні поради самодіяльним драматичним гурткам) // Народна творчість. — 1940. — № 3.
1940. *Ужвій*. Ужвій Н. Як я працюю над роллю // Соціалістична культура. — 1940. — № 1.
1941. *Білецький*. Білецький О. Український театр в ХІХ столітті (Загальна характеристика) // Білецький О. Мамонтов Я. Український театр. Хрестоматія. — Х., 1941. — Ч. 2. Український новий театр (від початку ХІХ до перших років ХХ ст.).
1941. *Буржуазія*. Більшовицька буржуазія // Львівські вісті. — 1941. — № 3. — 12 серпня. — С. 4.
1941. *Дніпров*. Дніпров К. Український театр ляльок // Українське слово. — 1941. — № 31. — 15 жовтня. — С. 3.
1941. *Лепкий*. Лепкий Б. Наше письменство. Короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів. — Краків, 1941.
1941. *Лисенко*. Новий мистецький навчальний заклад // Література і мистецтво. — 1941. — № 2. — 29 жовтня. — С. 2.
1941. *Радіонов*. Радіонов Г. Про мистецтвознавчу критику і бібліографію // Образотворче мистецтво. — 1941. — № 1.
1941. *Смолич*. Смолич Ю. В лабораторії майстра // Театр. — 1941. — № 3.
1941. *Стебун*. Стебун І. І. П. Котляревський: Критично-біографічний нарис. — Вид. друге, виправл. — К., 1941.
1941. *Чижевський / 1*. Чижевський Д. Український літературний барок. Нариси. — Прага, 1941. — Ч. 1.
1941. *Чижевський / 2*. Чижевський Д. Український літературний барок. Нариси. — Прага, 1941. — Ч. 2.
1942. *Академія*. Вістки з Києва. Академія ім. Лисенка // Львівські вісті. — 1942. — № 21. — 1 лютого. — С. 5.
1942. *Варнеке*. Варнеке Б. В Одесском оперном театре. «Травиата» // Одесская газета. — 1942. — № 43. — 22 лютого. — С. 3.
1942. *Вісті*. Вісті з України // Крем'янецький вісник. — 1942. — № 94. — 22 листопада. — С. 4.
1942. *Дитячий*. Калужна Н. Дитячий театр // Нове українське слово. — 1942. — № 194. — 22 серпня.
1942. *Дитячі*. В. Дитячі музичні школи // Нове українське слово. — 1942. — № 161. — 15 липня. — С. 4.
1942. *Звіт*. Гаврилюк А. Творчий звіт // Нове українське слово. — 1942. — № 181. — 7 серпня. — С. 4.
1942. *Інститут*. Ф. Життя театрального інституту // Нове українське слово. — 1942. — № 49. — 4 березня.
1942. *Інтендант / 1*. «Травиата» [реклама] // Нове українське слово. — 1942. — № 212. — 12 вересня. — С. 4.
1942. *Інтендант / 2*. Культурна хроніка // Нове українське слово. — 1942. — № 159. — 12 липня. — С. 4.

1942. *Й. Й.* Курс для режисерів драм. гуртків // Львівські вісті. — 1942. — № 277. — 4 грудня. — С. 3.
1942. *Кабінет.* Зголошення акторів // Львівські вісті. — 1942. — № 104. — 13 травня. — С. 4.
1942. *Кляйнкунсттеатр.* Воловчик В. Новий художній заклад // Нове українське слово. — 1942. — № 258. — 5 листопада. — С. 4.
1942. *Косач.* Косач Ю. Театр сучасної Німеччини. Ідеологічні міркування // Голос [Берлін]. — 7 червня 1942. — № 16. — С. 3–4.
1942. *Маріуполь.* Репертуар театру ім. Шевченка [реклама] // Маріупольська газета. — 1942. — № 138. — 29 жовтня. — С. 4.
1942. *ММТ.* Малий мистецький театр у Києві // Український вісник [Берлін]. — 1942. — № 16. — 12 грудня. — С. 6.
1942. *Наддніпрянина.* З новин Наддніпрянщини. Театр ляльок у Бердичеві // Львівські вісті. — 1942. — № 52. — 10 березня. — С. 3.
1942. *Нигрицький.* Нигрицький Л. [Лужницький Г.]. Початки постійного театру у Львові // Львівські вісті. — 1942. — № 178. — 9 серпня. — С. 4.
1942. *Нигрицький — 1.* Нигрицький Л. [Лужницький Г.]. Соціалістичний реалізм у большевицькому театрі // Львівські вісті. — 1942. — № 79. — 14 квітня. — С. 2.
1942. *Нигрицький — 2.* Нигрицький Л. [Лужницький Г.]. Соціалістичний реалізм у большевицькому театрі (Продовження) // Львівські вісті. — 1942. — № 80. — 15 квітня. — С. 2.
1942. *Нигрицький — 3.* Нигрицький Л. [Лужницький Г.]. Соціалістичний реалізм у большевицькому театрі (Докінчення) // Львівські вісті. — 1942. — № 81. — 16 квітня. — С. 2.
1942. *Нигрицький. Пер Гінт.* Нигрицький Л. [Лужницький Г.]. Драматична поема і балет «Пер Гінт» // Львівські вісті. — 1942. — № 39. — 22 лютого. — С. 5.
1942. *Піднесення.* Культурне піднесення в Києві // Нове українське слово. — 1942. — № 134. — 13 червня. — С. 1.
1942. *Постановка.* Первая постановка // Молва [Одесса]. — 1942. — № 9. — 10 декабря. — С. 2.
1942. *Почин.* // О. Цінний почин // Нове українське слово. — 1942. — № 292. — 15 грудня. — С. 4.
1942. *Проект.* Проект режисерських курсів // Львівські вісті. — 1942. — № 96. — 3 травня. — С. 4.
1942. *Радість.* «Сила в радості» під час війни // Нове українське слово. — 1942. — № 44. — 26 лютого. — С. 3.
1942. *Селянський.* Український селянський театр в Обухові // Нове українське слово. — 1942. — № 109. — 14 травня.
1942. *Советський.* 3 життя советського театру // Нове українське слово. — 1942. — № 282. — 3 грудня. — С. 3.
1942. *Школа.* Музично-драматична школа в Бересті // Нове українське слово. — 1942. — № 249. — 25 жовтня. — С. 4.

1942. *Ювілей*. Театральний ювілей під час війни. Другий лейпцігський тиждень прем'єр // Нове українське слово. — 1942. — № 286. — 8 грудня. — С. 3.
1942. *ЮКО*. ЮКО. Київ навесні 1942 року. Київська Музично-Драматична Консерваторія // Дніпрова хвиля [Кременчук]. — 1942. — № 45. — 1 серпня. — С. 2.
1943. *Бутківський*. Бутківський В. В боротьбі за національний театр // Український вісник [Берлін]. — 1943. — № 23 (122). — 14 листопада. — С. 5–10.
1943. *Бутківський/1*. Бутківський В. В боротьбі за національний театр // Український вісник [Берлін]. — 1943. — № 24–25 (123–124). — 12 грудня. — С. 4–8.
1943. *ВС*. В. С. Великий актор // Наші дні [Львів]. — 1943. — № 2. — 1 лютого. — С. 3.
1943. *Гриненко*. Гриненко Юр. // Голос Волині [Житомир]. — 1943. — № 53. — 5 липня. — С. 4.
1943. *ДеРибас/1*. ДеРибас А. М. Старый театр. Из неизданных рукописей // Молва [Одесса]. — 1943. — № 300. — 3 декабря. — С. 2.
1943. *ДеРибас/2*. ДеРибас А. М. Старый театр. Из неизданных рукописей. Окончание // Молва [Одесса]. — 1943. — № 301. — 4 декабря. — С. 2.
1943. *Жданович*. Жданович О. «Лекарь поневоле» // Одесса. — 1943. — № 208. — 14 сентября. — С. 2.
1943. *Интендант*. Відкриття в Києві Українського Драматичного Театру // Нове українське слово. — № 22. — 1943. — 21 травня. — С. 3.
1943. *Лэстэ*. Лэстэ. Из театрального прошлого (Зарисовки с натуры) Спектакли отрука Ф-ра // Молва [Одесса]. — 1943. — № 200. — 6 августа. — С. 2.
1943. *Люли*. Детский театр Губернаторства. «Люли — музыкант» // Одесская газета. — 1943. — № 252. — 31 октября. — С. 3.
1943. *Матейко*. Катря Матейко-Будзан. Наша дума — наша пісня. Зберігаймо нашу народну традицію // Воля Покуття. — 1943. — № 36. — 5 травня. — С. 7.
1943. *Мушка*. Б. Яр. 3 театру. «Шпанська мушка» // Подолянин [Кам'янець на Поділлі]. — 1943. — № 72. — 9 вересня. — С. 4.
1943. *Неофіт*. Неофіт Кивалюк. Театр // Волинь [Рівне]. — 1943. — № 68. — 2 вересня. — С. 3.
1943. *Одесса*. Жизнь искусства // Одесса. — 1943. — 22 июня. — № 142. — С. 2.
1943. *Паньківський*. Паньківський С. За синьою пташкою (Уривки спогадів) // Наші дні [Львів]. — 1943. — № 2. — 1 лютого. — С. 4–5.
1943. *Податок*. Об'ява Фінансово-податкового управління Української міської управи м. Дніпропетровська про податки і збори на терені м. Дніпропетровська в 1943 р. // Дніпропетровська газета. — 1943. — № 41. — 18 травня. — С. 4.
1943. *Р. П. Р. П.* Концерт фронтового театру німецької шувцполіції // Світанок [Бердянськ]. — 1943. — № 40. — 7 серпня. — С. 3.
1943. *Рим*. Театральна бібліотека в Римі // Український вісник [Берлін]. — 1943. — № 14. — 11 липня. — С. 9.
1943. *Ромни*. Григорій Квітка-Основ'яненко // Відродження [Ромни]. — 1943. — № 64. — 20 серпня. — С. 2.

1943. *Рудін*. Рудін Дм. Советська культура. Стаття четверта // Нове українське слово. — 1943. — № 48. — С. 3.
1943. *Савицький*. Савицький Р. Прем'єра опери «Пташник із Тиролю» Карла Целлера // Львівські вісті. — 1943. — № 94. — 30 квітня. — С. 3.
1943. *СКЦ*. Спасеніє культурних цінностей // Труд [Берлін]. — 24 лютого 1943. — С. 2.
1943. *Суходольський*. Суходольський В. Шляхи-дороги: Драматична новела. — Нью-Йорк, 1943.
1943. *Терор / 7*. К. Т. Червоний терор. 7. «Штапи» і «ярлики» // Нове українське слово. — № 90. — 16 квітня. — С. 3.
1943. *Флірт*. З театру. «Флірт і кохання» // Львівські вісті. — 1943. — № 37. — 20 лютого. — С. 6.
1943. *Юзовка*. Дроздов Г. Жизнь в Юзовке // Голос Донбасса. — 1943. — № 26. — 2 июля. — С. 4.
1944. *Королева*. Королева Н. Про що розповідали баядери // Український вісник. — 1944. — № 11. — 2 липня. — С. 2.
1944. *Кривицька*. Кривицька Л. Особистий листок // ЦДАМЛІМ України, ф. 97, оп. 1, од. зб. 32.
1944. *Луговий*. Луговий Ю. Наш мистець про завдання українського мистецтва (Розмова з артистом-різьбярером Ф. Ємцем) // Український вісник [Берлін]. — 14 жовтня 1944. — № 24(148). — С. 3.
1944. *Ревуцький / 1*. Ревуцький В. До історії української режисури // Львівські вісті. — 1944. — № 103. — 7 травня. — С. 2.
1944. *Ревуцький / 2*. Ревуцький В. До історії української режисури. Продовження // Львівські вісті. — 1944. — № 104. — 9 травня. — С. 2.
1944. *Ревуцький / 3*. Ревуцький В. До історії української режисури. Докінчення // Львівські вісті. — 1944. — № 105. — 10 травня. — С. 2.
1944. *Ревуцький / 4*. Історія режисури // Львівські вісті. — 1944. — № 47. — 1 березня. — С. 3.
1946. *Ліпковський*. Ліпковський О. Самодіяльний театр (Обладнання сцени, оформлення сцени). — К., 1946.
1947. *Білецький*. Білецький Л. Історія української літератури. — Авґсбург, 1947. — Т. 1: Народна поезія.
1948. *Довбищенко*. Довбищенко В. Від редактора // Порадник режисера. — К., 1948.
1948. *Немирович / Другий*. Немирович-Данченко В. Другий план // Порадник режисера. — К., 1948.
1948. *Немирович / Зерно*. Немирович-Данченко В. Зерно спектакля // Порадник режисера. — К., 1948.
1948. *Предславич*. Предславич Л. Робота режисера // Порадник режисера. — К., 1948.
1949. *Космополіти*. Українські «безродні космополіти» // Промінь [Зальцбург]. — 1949. — № 11. — 1 квітня. — С. 3.
1949. *Розгром*. Миколин Ю. Розгром советських літературних критиків // Промінь [Зальцбург]. — 1949. — № 11. — 18 березня. — С. 3-4.

1949. *Стебельський*. Стебельський Б. Українська мистецька сучасність // Літературно-науковий вісник. — 1949. — Кн. 2. — С. 262–284.
1950. *Блавацький*. Блавацький В. Три роки Львівського Оперного Театру // Київ. — 1950. — № 3.
1950. *Василько*. Василько В. Правда мистецтва // Вінок спогадів про Занковецьку. — К., 1950.
1950. *ДіЖ*. Драматург і життя // Літературна газета. — 29 червня 1950. — С. 1.
1950. *Шерех*. Шерех Ю. Два стилі літературної критики // Київ. — 1950. — № 3.
1951. *Блавацький*. Блавацький В. Три роки Львівського Оперного Театру // Київ. — 1951. — № 1.
1951. *Гіряк*. Гіряк Й. Лебедина пісня Леся Курбаса // Київ. — 1951. — № 4.
1952. *Лужницький / Бароко*. Лужницький Г. Театр козацького бароко // Енциклопедія Українознавства: Загальна частина. — Мюнхен; Нью-Йорк, 1952. — Т. 3. — С. 842–844 // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. — Львів, 2004. — Т. 1: Наукові праці.
1952. *Лужницький*. Лужницький Г. Старовинний український театр // Енциклопедія Українознавства: Загальна частина. — Мюнхен; Нью-Йорк, 1952. — Т. 3. — С. 841–842 // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. — Львів, 2004. — Т. 1: Наукові праці.
1952. *от*. от. Шукання молодого режисера // Київ. — 1952. — № 3. — Травень–червень.
1952. *Чапленко*. Чапленко В. Чи «соцреалізм» — реалізм? // Київ. — 1952. — Ч. 3. — Травень–червень.
1952. *Чижевський*. Чижевський Д. Поза межами краси (До естетики барокової культури) // Літературно-науковий збірник. — Нью-Йорк, 1952. — Ч. 1. — С. 195–214.
1953. *Блавацький*. Блавацький В. Із театральних споминів // Київ. — 1953. — Ч. 1.
1953. *Лужницький / 1*. Лужницький Г. В. Блавацький як режисер // Київ. — 1953. — Ч. 1.
1953. *Лужницький / 2*. Лужницький Г. З історії українського театру // Київ. — 1953. — Ч. 3. — Травень–червень.
1953. *Малюк*. Малюк О. Спомин про Юрія Липу // Київ. — 1953. — Ч. 2. — Березень–квітень.
1953. *Станіславський*. Станіславський К. Робота актора над собою. — К., 1953.
1954. *Агіттеплохід*. Розовський М. Агіттеплохід іде в рейс // Соціалістична культура. — 1954. — № 5. — С. 28.
1954. *Верхацький*. Верхацький М. Поради постановникові п'єси «Біля порога» // Соціалістична культура. — 1954. — № 1. — С. 39–40.
1954. *О. Б.* О.Б. Драматична студія ім. Л. Курбаса в Москві // Київ. — 1954. — Ч. 6, листопад–грудень.
1954. *Обслуговування*. Добровольський С. Культурне обслуговування лісорубів // Соціалістична культура. — 1954. — № 3. — С. 26.
1954. *Огляд*. Кулініченко Б., Лоев М. Обласний огляд агіткультбригад // Соціалістична культура. — 1954. — № 5. — С. 20–21.

1955. *Верхацький*. Верхацький М. Поради постановнику // Соціалістична культура. — 1955. — № 7. — С. 43.
1955. *Звіт*. Кислий А., Чегирко С. Творчий звіт самодіяльності // Соціалістична культура. — 1955. — № 4. — С. 31.
1955. *Посудовський*. Посудовський П. Пересувні театри України // Соціалістична культура. — 1955. — № 3. — С. 11–13.
1956. *Лужницький / Франко*. Лужницький Г. Іван Франко про завдання і цілі театру // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. — Львів, 2004. — Т. 1: Наукові праці.
1956. *Лужницький*. Лужницький Г. Праукраїнський театр // Записки НТШ. — 1956. — Т. 165: Збірник Філологічної Секції. — Т. 26.
1956. *Чижевський*. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. — Нью-Йорк, 1956.
1957. *Білецький*. Білецький О. Українське літературознавство за сорок років (1917–1957). — К., 1957.
1957. *Геркен*. Геркен-Русова Н. Героїчний театр. Друге виправлене видання. — Лондон, 1957.
1957. *Тобілевич*. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. — К., 1957.
1958. *Йосипенко*. Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. — К., 1958.
1958. *Левицький*. Василько В. Ф. В. Левицький. Нарис про життя і творчість. — К., 1958.
1959. *Заруба*. Заруба Ю. Її обличчя // Всесвіт. — 1959. — № 1. — С. 110–116.
1961. *Городиський*. Городиський М. Київський театр «Соловцов». Нарис. — К., 1961.
1961. *Григор'єв*. Григор'єв Г. У старому Києві. Спогади. — К., 1961.
1961. *Довір'я*. Виправдати високе довір'я // Мистецтво. — 1961. — № 5.
1961. *Лужницький*. Лужницький Г. Історія українського театру. — Ч. I. Стара доба українського театру від XI ст. до 1619 р. // Записки НТШ. — Т. 171: Збірник філологічної секції. — Т. 30. — Нью-Йорк, 1961. — С. 135–190 // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. — Львів, 2004. — Т. 1: Наукові праці.
1961. *Мастерство*. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского: Учебное пособие. — М., 1961.
1961. *Сердюк*. Сердюк О. За мистецтво, любиме народом // Мистецтво. — 1963. — № 4. — С. 16–17.
1962. *Волошин*. Волошин І. Т. Г. Шевченко і М. С. Щепкін // Мистецтво. — 1962. — № 2. — С. 29–30.
1962. *Кузякіна*. Кузякіна Н. Драматург Микола Куліш. — К., 1962.
1962. *Лужницький*. Лужницький Г. Сценічність постатей у поетичній творчості Т. Шевченка // У століття смерти Тараса Шевченка: Збірник. — Філадельфія, 1962. — С. 67–76 // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. — Львів, 2004. — Т. 1: Наукові праці.
1963. *Оплески*. Оплески за гроші // Всесвіт. — 1963. — № 1. — С. 156.

1963. *Пилипчук*. Пилипчук Р. Тінювий театр // Українська радянська енциклопедія: [у 17 т.]. — К., 1963. — Т. 14. — С. 427.
1963. *Старинкевич*. Старинкевич Є. Драматургія без героя // Мистецтво. — 1963. — № 5. — С. 22–24.
1963. *Шевченкознавство*. Бойко Ю. Шевченкознавство 20-х рр. // Бойко Ю. Вибране: У 3 т. — Мюнхен, 1981. — Т. 3.
1963. *Юра*. Юра Г. Життя і сцена. — К., 1965.
1963. *Юра / 2*. Юра Г. Наш Станіславський // Мистецтво. — 1963. — № 1. — С. 8–10.
1964. *Мар'яненко*. Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. — К., 1964.
1964. *Пилипчук*. Пилипчук Р. Український аматорський театр на Буковині (друга пол. XIX — поч. XX ст.) // Народна творчість та етнографія. — 1964. — № 1. — С. 43–48.
1964. *Піскун*. Піскун І. Про деякі істотні недоліки і грубі огріхи / Мистецтво. — 1964. — № 3. — С. 36–37.
1964. *Якимович / 1*. Якимович Т. «Театр абсурду»: Нотатки про драматургію французького «авангарду» // Всесвіт. — 1964. — № 1. — С. 75–84.
1964. *Якимович / 2*. Якимович Т. «Театр абсурду»: Нотатки про драматургію французького «авангарду» // Всесвіт. — 1964. — № 2. — С. 132–144.
1965. *Йосипенко*. Йосипенко М. Корифей. До 125-річчя з дня народження М. Л. Кропивницького // Мистецтво. — 1965. — № 4. — С. 16–18.
1965. *ТОВА*. Театр одного актора // Всесвіт. — 1965. — № 5. — С. 128.
1966. *Григор'єв*. Григор'єв Г. Що було, те бачив. Спогади. — К., 1966.
1966. *Пінчук*. Пінчук С. П., Регушевський Є. С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. — К., 1966.
1967. *Василько*. Василько В. Фрагменти режисури. — К., 1967.
1968. *Бадалич*. Бадалич І., Кузьміна В. Памятники русской школьной драмы XVIII века. (По загребским спискам). — М., 1968.
1968. *Богдашевський*. Богдашевський Ю. Політичний театр Брехта // Мистецтво. — 1968. — № 6. — С. 11–13.
1968. *Коваленко*. Коваленко Г. Твориме і творяще // Мистецтво. — 1968. — № 2. — С. 6–7.
1968. *Піскун*. Піскун І. Наш Горький // Мистецтво. — 1968. — № 2. — С. 4–5.
1969. *Авдієва*. Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки // Лесь Курбас. Спогади сучасників / За редакцією В. С. Василька. — К., 1969. — С. 143–157.
1969. *Василько*. Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас. Спогади сучасників / За редакцією В. С. Василька. — К., 1969. — С. 5–37.
1969. *Верхацький*. Верхацький М. Скарби великого майстра // Лесь Курбас. Спогади сучасників / За редакцією В. С. Василька. — К., 1969. — С. 307–326.
1969. *Ігнатович*. Ігнатович Г. Pro futuro // Лесь Курбас. Спогади сучасників / За редакцією В. С. Василька. — К., 1969. — С. 123–134.
1969. *Коваленко*. Коваленко Г. Палітра Мирона Кипріяна // Мистецтво. — 1969. — № 6. — С. 25–26.

1969. *Крига*. Крига І. Самобутній педагог // *Лесь Курбас. Спогади сучасників*. — К., 1969. — С. 187–193.
1969. *Макаренко*. Макаренко А. Курбас на репетиції // *Лесь Курбас. Спогади сучасників / За редакцією В. С. Василька*. — К., 1969. — С. 208–221.
1969. *Мар'яненко*. Мар'яненко І. З виступів // *Лесь Курбас. Спогади сучасників / За редакцією В. С. Василька*. — К., 1969. — С. 303–304.
1969. *Мацкевич*. Мацкевич Г. Курбас у студії театру // *Лесь Курбас. Спогади сучасників / За редакцією В. С. Василька*. — К., 1969. — С. 247–252.
1969. *Полторацький*. Полторацький О. З останнього ряду гальорки // *Лесь Курбас. Спогади сучасників / За редакцією В. С. Василька*. — К., 1969. — С. 173–177.
1969. *Ратімов*. Ратімов М. Технологія вистави. — К., 1969.
1969. *Смолич*. Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває. — К., 1969.
1969. *Федорцева*. Федорцева С. Я вибираю «Березіль»... // *Лесь Курбас. Спогади сучасників / За редакцією В. С. Василька*. — К., 1969. — С. 53–60.
1970. *Бобошко*. Бобошко Ю. У боротьбі за ідейну єдність // *Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру*. — К., 1970.
1970. *Верещак*. Верещак Я. Чарівна шкатулка П. Куманченко // *Український театр*. — 1970. — № 1. — С. 21–23.
1970. *ЗТП*. За театр поетичний // *Український театр*. — 1970. — № 1. — С. 6.
1970. *Йосипенко*. Йосипенко М. К. Театр і революція // *Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру*. — К., 1970.
1970. *Кузякіна*. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія. — К., 1970.
1970. *Левін*. Левін Ю. З драматургічної лєнініани // *Український театр*. — 1970. — № 3. — С. 29.
1970. *Луцький*. Луцький Ю. Пафос побудови комунізму і проблеми мистецького зростання театрів // *Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру*. — К., 1970.
1970. *Масоха/Перетворення*. Масоха П. До книги «Лесь Курбас» // *Український театр*. — 1970. — № 5. — С. 28.
1970. *Мюзикл*. На різних широтах // *Український театр*. — 1970. — № 1. — С. 32.
1970. *Пилипчук*. Пилипчук Р. Славетний історик театру // *Український театр*. — 1970. — № 1. — С. 31.
1970. *Піскун*. Піскун І. Театр соціалістичного реалізму // *Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру*. — К., 1970.
1970. *Приходько*. Приходько Л. Головна роль // *Український театр*. — 1970. — № 1. — С. 4.
1970. *Сидоренко*. Сидоренко З. Обговорюються проблеми методології // *Український театр*. — 1970. — № 2. — С. 22.
1970. *Станішевський*. Станішевський Ю. Режисер і сучасна оперета // *Український театр*. — 1970. — № 3. — С. 12–14.

1970. *Уварова*. Уварова І. «Маланка» (Найстаріший і найновіший театр) // Український театр. — 1970. — № 1.
1970. *Френкель*. Френкель М. Данило Лідер // Український театр. — 1970. — № 6. — С. 16–17.
1970. *Чабаненко*. Чабаненко І. Роздуми про майбутнє журналу // Український театр. — 1970. — № 1. — С. 9–10.
1971. *Баренбойм*. Баренбойм О. Образотворча режисура // Український театр. — 1971. — № 6.
1971. *Веселка*. Світлана Веселка. Риси героя // Український театр. — 1971. — № 6. — С. 6–8.
1971. *Круча*. Круча Ю. Юність вождя // Український театр. — 1970. — № 3. — С. 20.
1971. *Павленко*. Павленко А. В боротьбі ідей і напрямків [Рец. на кн.: Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / голов. ред. М. К. Йосипенко] // Український театр. — 1971. — № 1. — С. 30.
1971. *Чирков*. Чирков О. Бертольт Брехт. — К., 1971.
1972. *Білецька*. Білецька Л. Вони були першими: сторінки театральної лєнініани // Український театр. — 1972. — № 2. — С. 6–8.
1973. *Заболотна*. Заболотна В. Кілька аспектів виховання актора // Український театр. — 1973. — № 1. — С. 11–13.
1973. *Обертинська*. Обертинська А. Театр просто неба // Український театр. — 1973. — № 5. — С. 28–29.
1973. *Стригун*. Стригун Ф. І все-таки театр! // Український театр. — 1973. — № 1. — С. 9–10.
1974. *Груп*. Груповий театр // Всесвіт. — 1974. — № 2. — С. 228.
1974. *Єзерська*. Єзерська Б. Утвердження особистості // Український театр. — 1974. — № 1. — С. 25–26.
1974. *Ревю*. На сцені — політичне ревію // Всесвіт. — 1974. — № 6. — С. 225–226.
1974. *Степаненко*. Степаненко О. Шляхи вирішення вистави // Український театр. — 1974. — № 1. — С. 23–24.
1974. *Трощановський*. Трощановський А. Проміння лєнініани // Український театр. — 1974. — № 2. — С. 6–7.
1975. *Богдашевський*. Богдашевський Ю. Не посада, а професія // Український театр. — 1975. — № 4. — С. 10–12.
1975. *Веселка*. Веселка С. Сумний калейдоскоп // Український театр. — 1975. — № 1. — С. 17–19.
1975. *Максименко*. Максименко В. Оперний сезон в Одесі // Музика. — 1975. — № 6. — С. 20.
1975. *Михайлюк*. Михайлюк С. Золотий переріз // Український театр. — 1975. — № 1. — С. 23–24.
1975. *Словарь*. Словарь русского языка XI–XVII века. — Л., 1975. — Вып. 1.
1976. *Голобородько*. Голобородько О. Про моїх героїв — комуністів // Український театр. — 1976. — № 1. — С. 17–19.

1976. *Кедрин*. Кедрин І. Життя — події — люди: Спомини і коментарі. — 1976. — Нью-Йорк, 1976.
1976. *Станішевський*. Станішевський Ю. Театрознавство і сучасний театр // Український театр. — 1976. — № 6. — С. 6–8.
1976. *Театрознавство*. [Ревуцький В.] Театрознавство // Енциклопедія українознавства / Наукове товариство ім. Шевченка. — Париж; Нью-Йорк, 1976. — Т. 8.
1976. *Товстоногов*. Георгій Товстоногов розповідає... // Український театр. — 1976. — № 1. — С. 20–22.
1977. *Сулименко*. Сулименко А. За творами польських драматургів // Український театр. — 1977. — № 1. — С. 18–22.
1977. *Утеганов*. Утеганов О. Бути корисним акторам! // Український театр. — 1977. — № 1. — С. 11–13.
1978. *Аркадьєв*. Наш армійський театр. Розмова з народним артистом СРСР А. Аркадьєвим // Український театр. — 1978. — № 1. — С. 4–5.
1978. *Драк/1*. Драк А. Дипломні вистави Київського театрального // Український театр. — 1978. — № 3. — С. 11–14.
1978. *Драк/2*. Драк А. Мюзикл — мода чи мистецьке явище? // Український театр. — 1978. — № 5. — С. 10–11.
1978. *Кісін*. Кісін В. Життєвий досвід актора і творчий процес // Український театр. — 1978. — № 3. — С. 3–6.
1978. *Михальов*. Михальов В. Актуальні питання синтезу мистецтв // Український театр. — 1983. — № 3. — С. 4–6.
1978. *Огієнко*. Огієнко І. Український стилістичний словник: Підручна книжка для вивчення української літературної мови. Видання друге. — Вінніпег, 1978.
1978. *Резникович*. Резникович М. Спільно з актором // Український театр. — 1978. — № 1. — С. 13–16.
1978. *Френкель*. Френкель М. Сценічне середовище у сценографії // Український театр. — 1978. — № 2. — С. 9–13.
1979. *Дашківська*. Дашківська Л. Казка про Моніку // Український театр. — 1979. — № 1. — С. 26–27.
1979. *Рудін*. Рудін М. Цінне дослідження [рец. на працю В. Неллі «Про режисуру»] // Український театр. — 1979. — № 4. — С. 32–33.
1979. *Саква*. Саква О. Ранок мюзиклу // Український театр. — 1979. — № 3. — С. 28–29.
1979. *Трощановський*. Трощановський А. Наша ленініана // Український театр. — 1979. — № 2. — С. 2.
1979. *Фіалко*. Фіалко В. Вистава, її образ // Український театр. — 1979. — № 3. — С. 33.
1980. *Станішевський*. Станішевський Ю. Театральна ленініана: традиції і сучасність // Український театр. — 1980. — № 2. — С. 2–5.
1981. *Фіалко*. Фіалко В. Мізансцена в образній системі вистави // Український театр. — 1981. — № 5. — С. 8–10.
1981. *Чирков*. Чирков О. С. Бертольт Брехт: Життя і творчість. — К., 1981.

1982. *Бобошко*. Бобошко Ю. Сузір'я блискучих талантів // Український театр. — 1982. — № 2. — С. 26–28.
1982. *Гірняк*. Гірняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982.
1982. *Гєргєлевіч*. Гєргєлевіч М. Нарис сучасної польської літератури // Літературні процеси після Другої Світової війни / Записки НТШ. — 1982. — Т. 195. — С. 99–116.
1982. *Рудницький*. Рудницький Л. Німецька література після 1945 року // Літературні процеси після Другої Світової війни / Записки Записки НТШ. — Філадельфія; Нью-Йорк, 1982. — Т. 195. — С. 141–156.
1983. *Веселка*. Веселка С. Віражі істини // Український театр. — 1983. — № 6. — С. 2–4.
1983. *Монастирецький*. Монастирецький Л. Позитивний герой української радянської прози. — К., 1983.
1983. *Саква*. Саква О. Спроба порівняльного аналізу // Український театр. — 1983. — № 1. — С. 6–9.
1984. *Василько*. Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984.
1984. *Крижицький*. Крижицький Г. Випереджаючи час. — К., 1984.
1984. *Пилипчук*. Пилипчук Р. Театрознавство // Українська радянська енциклопедія. — Вид. 2-ге. — К., 1984. — Т. 11. — Кн. 1. — С. 174–175.
1984. *Словарь*. Словарь русского языка XVIII века. — Л., 1984. — Вып. 1.
1985. *Драк*. Драк А. Передмова до: Френкель М. Феномен декорації-маски // Український театр. — 1985. — № 1. — С. 15.
1985. *Серб*. Серб С. Сатана там править бал // Український театр. — 1985. — № 1. — С. 30–32.
1985. *Словарь*. Словарь русского языка XVIII века. — Л., 1985. — Вып. 2.
1985. *Френкель*. Френкель М. Феномен декорації-маски // Український театр. — 1985. — № 1. — С. 15–17.
1986. *Бугайов*. Бугайов В. Як для дорослих, тільки краще // Український театр. — 1986. — № 4.
1986. *Верховець*. Верховець Н. Без солістів // Український театр. — 1986. — № 4.
1987. *Коломієць*. Коломієць Р. Критика театральної критики // Український театр. — 1987. — № 4. — С. 17–18.
1987. *Словарь*. Словарь русского языка XVIII века. — Л., 1987. — Вып. 3.
1988. *Клековкін*. Клековкін О. Побутовий чи аналітичний? Спроба постановки проблеми // Український театр. — 1988. — № 6. — С. 5–8.
1988. *Мамчур*. Мамчур И. Театр истории и пропаганды. Киевский театр исторического портрета: практика, опыт, проблемы. — К., 1988.
1988. *Словарь*. Словарь русского языка XVIII века. — Л., 1988. — Вып. 4.
1988. *Судьїн*. Судьїн В. Слово про вчителя. В. І. Харченко — педагог, науковець театральний діяч // Український театр. — 1988. — № 6. — С. 15–18.
1989. *Васильєв*. Васильєв С. Уявна панацея: театри-студії: економіка превалює над творчістю // Український театр. — 1989. — № 4. — С. 4–6, 29.
1989. *Ревуцький*. Ревуцький В. Перший історик українського театру // Сучасність. — 1989. — № 9. — С. 69–71.

1990. *Бобошко*. Бобошко Ю. Українська режисура 20-х років. Творчі напрямки та естетична полеміка // Режисура українського театру. Традиції і сучасність. — К., 1990.
1990. *Гордійчук*. Гордійчук Я. Становлення українського музичного театру і критика: (Київ, 20–30-ті рр.). — К., 1990.
1990. *Клековкін*. Клековкін М. Событийно-зрелищное мышление в структуре режиссерской деятельности: Методические указания. — К., 1990.
1990. *Кропивницька*. Кропивницька А. В добрий час // Спогади про Марка Кропивницького. — К., 1990.
1990. *Пилипчук*. Пилипчук Р. Марко Кропивницький // Кропивницький М. Л. П'єси / Вступ. ст. Р. Я. Пилипчука. — К., 1990. — С. 5–32.
1991. *Есслін*. Есслін М. Театр абсурду // Український театр. — 1991. — № 1. — С. 20–22.
1991. *Словарь*. Словарь русского языка XVIII века. — Л., 1991. — Вып. 6.
1992. *Cegiela*. Cegiela A. Polski słownik terminologii i gwarę teatralnej. — Wrocław, 1992.
1992. *СГНД*. Чабаненко А. Словник говірок нижньої Наддніпрянщини: у 4 т. — Запоріжжя, 1992.
1993. *Авангард*. Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард: 3б. — К., 1993.
1993. *Гротовський*. Гротовський Є. До бідного театру // Український театр. — 1993. — № 3. — С. 22–24.
1993. *Скуратівський*. Скуратівський В. Французька драма в нашому столітті // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард: 3б. — К., 1993.
1993. *Словник*. Фразеологічний словник української мови / Академія наук України, Інститут української мови. — К., 1993.
1994. *Безгін*. Безгін О. Держава і театр. Деякі аспекти формування системи управління театральною справою в другій половині 20-х — середині 30-х років ХІХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / ІМФЕ ім. М. Рильського. — К., 1994.
1994. *Кістяківський/1*. Кістяківський О. Щоденник (1874–1885) у двох томах. — К., 1994. — Т. 1: 1874–1879.
1994. *Кістяківський/2*. Кістяківський О. Щоденник (1874–1885) у двох томах. — К., 1994. — Т. 1: 1880–1885.
1994. *Рудницький*. Рудницький Л. Мазепа на американській сцені // Всесвіт. — 1994. — № 9. — С. 149–155.
1995. *Заболотна*. Заболотна В. Спроба прогнозу // Український театр. — 1995. — № 4. — С. 21–23.
1996. *Бойко*. Бойко В. Василь Минко [записала Богдана Бойко] // Український театр. — 1996. — № 3. — С. 17–20.
1996. *Зленко*. Зленко Г. «Підручник акторові» // Український театр. — 1996. — № 6. — С. 28–29.
1996. *Фоміна*. Фоміна Ю. Весняний шум. Уривки з мемуарів // Український театр. — 1996. — № 5. — С. 29.
1997. *Данченко*. Данченко С. Національний театр — це театр великого стилю // Кіно-театр. — 1997. — № 8. — С. 28–29.

1997. *Петелько*. Петелько С. Менеджмент-25 [Рец. на кн.: Театральний менеджмент, 25: зб. навч.-метод. та наук. пр. / Київ, держ. ін-т театр. мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. — Київ, 1996] // Український театр. — 1997. — № 4. — С. 30.
1997. *Jaroszweska*. Jaroszweska T. Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540–1585): contribution à l'histoire du lexique théâtral. — Łódź, 1997.
1998. *Безклубенко*. Безклубенко С. Про національну «самість» («українськість», «руськість» і т. д.) явищ культури // Український театр. — 1998. — № 2.
1998. *Дивись*. Жежера В. Дивись, Василю, оце — я! // Український театр. — 1998. — № 2.
1998. *Єрмакова*. Єрмакова Н. У пошуках великого стилю // Український театр. — 1998. — № 3. — С. 8–12.
1998. *Звіринець*. Єфимов В. Не скляний звіринець життя // Український театр. — 1998. — № 2.
1998. *Іванішина*. Іванішина Н. Здавалося, що в місті живуть мирно і дружно... // Український театр. — 1998. — № 2.
1998. *Крило*. Канарська Г. Як зламане крило чайки // Український театр. — 1998. — № 2.
1998. *Лелека*. Рощина Т. Жовтий лелека щастя // Український театр. — 1998. — № 2.
1998. *Лялька*. Бойко Б. Коли лялька оживає // Український театр. — 1998. — № 2.
1998. *Метод*. Лесь Курбас: Система і Метод / передм. та публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1. — С. 27–30; — № 2. — С. 19–22; — № 3. — С. 29–3; — № 4. — С. 12–15; — № 5. — С. 17–20.
1998. *Пастка*. Козленко О. Пастка на щурів // Український театр. — 1998. — № 2.
1998. *Попович*. Попович М. Нарис історії культури України. — К., 1998.
1998. *Саква*. Саква О. Непоправність // Український театр. — 1998. — № 2.
1999. *Барабан*. Барабан Л., Дятчук В. Український тлумачний словник театральної лексики. — К., 1999.
1999. *Боньковська*. Боньковська О. Український народний театр товариства «Українська бесіда» в роки Першої світової війни (Стрілецький театр) // Записки НТШ. — Львів, 1999. — Т. 237: Праці Театрознавчої комісії. — С. 111–133.
1999. *Ґротовський*. Ґротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. — Львів, 1999.
1999. *Данченко*. Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999.
1999. *Метод*. Клековкін О. Лесь Курбас: система і метод: полемічні нотатки // Український театр. — 1999. — № 4. — С. 27–30.
1999. *Осінський*. Осінський З. Ґротовський визначає маршрут: від об'єктивної драми (1983–1986) до ритуальних мистецтв // Ґротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. — Львів, 1999.
1999. *Петрова*. Петрова О. Соцреалізм у типологічній системі стилів. Зміна парадигми чи заміщення понять // Соціалістичний реалізм і українська культура. Книга «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент». Матеріали наукової конференції 3 березня 1999 року / Національний художній музей України. — К., 1999. — С. 53.
2000. *Клековкін*. Клековкін О. Театральність і театр // Мистецькі обрії 99: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. — К., 2000. — С. 167–184.

2000. *Корнієнко*. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). — К., 2000.
2000. *Ленглі*. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід. — К., 2000
2000. *Мамчур*. Мамчур І. Продюсери: конспект історії театрального підприємництва, складений з нагоди 500-річчя відкриття Америки // Український театр. — 1992. — № 1. — С. 26–27, 29.
2000. *Пилипчук*. Пилипчук Р. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України / Академія мистецтв України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 201–210.
2000. *Піскун*. Піскун І. М. Л. Кропивницький — організатор, режисер, актор українського театру. — К., 2000.
2000. *Ткач*. Ткач Л. Українська літературна мова на Буковині в кінці XIX — на початку XX ст. — Чернівці, 2000. — Ч. 1: Матеріали до словника.
2001. *Барба*. Барба Е. Паперове каное. — Львів, 2001.
2001. *Береговський*. Береговський М. Пуримшпили. Еврейские народные музыкально-театральные представления. — К., 2001.
2001. *Проскураков*. Проскураков В. Архітектура українського театру. Простір і дія. — Львів, 2001.
2001. *Словарь*. Словарь русского языка XVIII века. — Л., 2001. — Вип. 12.
2001. *Татаркевич*. Татаркевич В. Історія шести понять. — К., 2001.
2002. *Барабан*. 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.
2002. *Клековкін*. Клековкін О. Сакральний театр: генеза, форми, поетика (структурно-типологічне дослідж.) / М-во культури і мистецтв України, Київ, держ. ін-т театр. мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2002.
2002. *Тимченко*. Тимченко Є. Матеріали до словника писемної та книжкової української мови XV–XVIII ст.: У 2 кн. — К., 2002.
2003. *Пилипчук*. Пилипчук Р. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-і роки XIX ст.) // Просценіум. — 2003. — № 1 (5).
2003. *Попович*. Попович М. «Соціалістичний реалізм» як соціокультурне явище // Український театр XX століття. — К., 2003.
2003. *Фасмер*. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. / Пер. с немецкого. — 4-е изд, стереотипное. — М., 2003. — Т. 4.
2005. *Boryś*. Boryś W. Słownik etymologiczny języka polskiego. — Kraków, 2005.
2005. *Kowalczyk*. Kowalczyk R. Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim. — Wrocław, 2005.
2005. *Брук*. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. — Львів, 2005.
2005. *Пилипчук*. Пилипчук Р. Я. Український театр [XIX ст.] // Історія української культури. У 5 т. — К., 2005. — Т. 4. — Кн. 2: Українська культура другої половини XIX ст.

2005. *Сулима*. Сулима М. М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. — К., 2005.
2005. *Чехов / 1*. Чехов М. Про техніку актора (Початок) // Просценіум. — 2005. — № 1–2 (11–12).
2006. *Заболотна*. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років XX століття // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. — К., 2006.
2006. *Клековкін*. Клековкін О. Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру. Навчальний посібник // Міністерство культури і мистецтв України. — К., 2006.
2006. *Криволапов*. Криволапов М. Про мистецтво та художню критику України XX століття: Вибрані статті різних років / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К., 2006. — Кн. I: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні XX століття.
2006. *Пилипчук / 1*. Пилипчук Р. Ранні театральні зацікавлення Івана Франка // Вісник Львівського університету. Сер.: Мистецтвознавство. — 2006. — Вип. 6. — С. 3–39.
2006. *Пилипчук / 2*. Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру // Мистецькі обрії 2005–2006 : Науково-теоретичні праці та публіцистика. — 2006. — Вип. 8/9. — С. 131–144.
2006. *Черных*. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. — 7-е изд., стереотип. — М., 2006.
2006. *Чехов / 2*. Чехов М. Про техніку актора (Продовження) // Просценіум. — 2006. — № 2–3 (15–16).
2007. *Rutkowska*. Rutkowska M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu. — Poznań, 2007.
2007. *Баканурский*. Баканурский А., Овчинникова А. Современный театрально-драматический словарь. — Одесса, 2007.
2007. *Забужко*. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. — 2-е вид., виправл. — К., 2007.
2007. *Клековкін*. Клековкін О. Акторство (морфологічний етюд) // Український театр. — 2007. — № 3. — С. 22–30.
2007. *Пилипчук*. Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2007. — № 2–3 (18–19).
2007. *Чехов / 3*. Чехов М. Про техніку актора (Продовження) // Просценіум. — 2007. — № 1 (17).
2007. *Чехов / 4*. Чехов М. Про техніку актора (Продовження) // Просценіум. — 2007. — № 2–3 (18–19).
2008. *Клековкін*. Клековкін О. До історії театральної термінології в Україні кінця XVI — початку XIX ст. // Український театр. — 2008. — № 6. — С. 17–22.
2009. *Баканурський*. Баканурський А., Корнієнко В. Театрально-драматичний словник XX століття. — К., 2009.

2009. *Пилипчук*. Пилипчук Р. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2009. — № 1–2(23–24).
2009. *Садовський*. Барабан Л., Веселовська Г., Кравчук П., Станішевський Ю. Діяльність першого стаціонарного театру Миколи Садовського // Історія українського театру. У 3 т. — К., 2009. — Т. 2. — С. 64–114.
2010. *Клековкін*. Клековкін О. Морфологія театру (до історії термінів) // Міст. Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К., 2010. — Вип. 7. — С. 59–62.
2011. *Клековкін*. Клековкін О. *Theatrica / Морфологія: Лексикон* / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К., 2011.
2012. *Клековкін/1*. *Theatrica / Антитеатр: Ідеї. Винаходи. Форми. Хронолексикон* / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К., 2012.
2012. *Клековкін/2*. Клековкін О. *Theatrica / Архітектура драми: Історико-термінологічний конспект* / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України — К., 2012.
2012. *Клековкін/3*. Клековкін О. Ю. *Mise en scene / Марко Кропивницький: Режисерські лейтмотиви. Практичний коментар* / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К., 2012.
2012. *Критикиня*. Автори й авторки // *Критика*. — 2012. — Березень. — С. 1.
2012. *Тулуб*. Тулуб З. *Моя жизнь*. — К., 2012.
2014. *Клековкін/1*. Клековкін О. *Політичний театр* / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К., 2014.
2014. *Клековкін/2*. *Техніка класичної розправи // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць з мистецтвознав., архітектурознавства і культурології* / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К., 2014. — Вип. 10. — С. 73–121.
2014. *Словник*. Нелюба А., Редько Є. *Лексико-словотворчі інновації (2014): Словник* / Харківське історико-філологічне товариство. — Х., 2015.
2015. *Клековкін/1*. Клековкін О. *Отці театру // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. — 2015. — Вип. 17. — С. 8–19.
2015. *Клековкін/2*. Клековкін О. *Навколо Аристотеля: Історико-етимологічний конспект з архітектури драми* / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — Вид. 2-е, доп. — К., 2015.
2015. *Ковальчук*. Ковальчук Г. *Український науковий інститут книгознавства (1922–1936) / Нац. акад. наук України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського*. — К., 2015.
2015. *Сонді*. Сонді П. *Теорія сучасної драми*. — Житомир, 2015.
2016. *Клековкін*. Клековкін О. *Театрознавча школа Ростислава Пилипчука // Збірник праць на пошану професора, академіка Національної академії мистецтв України Ростислава Пилипчука з нагоди його 80-ліття / Міжнародна школа україністики НАН України,*

- Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; передмова й загальна редакція професора, доктора філологічних наук, чл.-кор. НАН України Ростислава Радишевського. — К., 2016. — С. 134–143.
- 2016. Фіалко.** Фіалко В. Театр України II половини ХХ століття: Образна лексика. — К., 2016.
- 2017. Клековкін.** Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: навчальний посібник / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2017.
- 2017. Словник.** Нелюба А., Редько Є. Лексико-словотворчі інновації (2015–2016): Словник / Харківське історико-філологічне товариство. — Х., 2017
- 2018. Козак.** Козак Б. До джерел // Станіславський К. Робота над роллю («Ревізор»). Реальне відчуття життя п'єси та ролі (1936–1937). — Львів, 2018.
- 2018. Кузьмінський.** Кузьмінський І., Довбищенко М. Нові документи з історії театрального та музичного мистецтва Волині (кінець ХVI — початок ХVII століть) // Мистецтвознавчі записки. — 2018. — № 33. — С. 209–215.
- 2018. Станіславський.** Станіславський К. Робота над роллю («Ревізор»). Реальне відчуття життя п'єси та ролі (1936–1937). — Львів, 2018.
- 2019. Клековкін.** Клековкін О. Театрознавство: предметне поле: Навч. посіб. / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2019.
- 2019. Кузьмінський.** Безпалько В., Кузьмінський І. Музичне повсякдення Волині (середина ХVI — початок ХVII століть) // Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва. — 2019. — № 1 (7). — С. 5–32.
- 2019. Пилипчук.** Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця ХІХ ст.). — Л., 2019.
- 2019. Archiwum.** Jarzabek-Wasyl D., Maresz B. Archiwum teatru XIX wieku: Ludzie, dokumenty, historie. — Kraków, 2019.
- 2020. Клековкін/1.** Клековкін О. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси: Монографія. — К., 2020.
- 2020. Клековкін/2.** Клековкін О. Театрознавство у полоні парамистецтвознавства // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів ІІІ Міжнародної науково-теоретичної конференції. — К., 2020. — С. 25–28.
- 2020. Клековкін/3.** Клековкін О. Мистецтвознавство як геополітичний проєкт (предметне поле і статус театрознавства) // Художня культура: актуальні проблеми. — 2020. — № 16(1). — С. 11–17.
- 2020. Клековкін/4.** Клековкін О. Академія та імперія: Проєкт Геррі Селдона // Художня культура: актуальні проблеми. — 2020. — № 16(2). — С. 11–17.
- 2021. Васильєв.** Васильєв С. Прощавай, голубчику! Що шукали та знаходили театри України у «Вишневому саду» Антона Чехова впродовж 1990–2020-х років // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К., 2021. — С. 6–23.

- 2021. Клековкін / 1.** Клековкін О. Соціалістичний реалізм: Словник культурних сценаріїв. — К., 2021. — 160 с.
- 2021. Клековкін / 2.** Клековкін О. Проторежисюра: Організація вистави у «дорежисерському» театрі: Навчальний посібник / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2021.
- 2021. Клековкін / 3.** Клековкін О. Доказове мистецтвознавство під час цифрової пандемії // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції, 12.05.2021 / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2021. — С. 115–118.
- 2021. Клековкін / 4.** Клековкін О. Формула мистецтва: спроби розв'язати рівняння // Про-сценіум. — 2021. — 1–3(59–61). — С. 5–13.
- 2023. Бондарчук.** Бондарчук С. Майстерство актора. Мімограмота. — К., 2023.
- 2023. Клековкін.** Клековкін О. Режисерська система: горизонтальний аналіз / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К., 2023.

ДЛЯ ПОДАТК

Наукове видання

*Олександр Клековкін
Юлія Бентя
Світлана Кулінська*

**ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ
МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРИЧНОГО СЛОВНИКА**

**ТОМ II
П–Я**

Літературне редагування — *Світлана Кулінська*
Дизайн і верстання — *Лілія Фадейкова, Володимир Гончар*

Формат 70x90/16. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 63,7. Обл.-вид. арк. 52,26.

**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